

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

# artesanías de américa

No. 55

Centro Interamericano de Artesanías y  
Artes Populares, CIDAP. diciembre de 2003



## Nota editorial

4

## Ponencias 51 congreso de americanistas:

El trabajo artesanal mexicano,  
un sistema productivo y cultural

VICTORIA NOVELO O.

5

“Artesanía y recreación de  
una identidad nacional”

MÓNICA B. ROTMAN

23

Artesanías, patrimonio cultural de identidad

CLAUDIO MALO GONZÁLEZ

37

Arte y artesanía

¿una reunificación deseable y posible?

HILDA BARENTZEN

55

Entre lo global y lo local:  
La revitalización de la producción  
artesanal en España.

ENCARNACIÓN AGUILAR CRIADO

73

Diseño local con tecnología global

FERNANDO MARTÍN JUEZ

99

Mujeres que bordan milagros

ELI BARTRA

109

La migración como agente de  
desestructuración cultural

MARCELO F. NARANJO V.

121

## Exposiciones en el CIDAP:

Las Exposiciones-venta en el Cidap

139

---

## nota editorial

---

*Entre el catorce y dieciocho de Julio del presente año, se realizó en la ciudad de Santiago, Chile, el quincuagésimo primer Congreso de Americanistas en el que participaron alrededor de cuatro mil personas. Estos eventos que se iniciaron en Francia en la segunda mitad del siglo XIX pretenden ampliar y difundir conocimientos de este continente en sus múltiples manifestaciones culturales. Se iniciaron dando énfasis al área etnogáfica, pero en nuestros días se ha ampliado a otras como las de pensamiento, historia, política etc. Funciona este congreso mediante un elevado número de simposios que abordan temas concretas en los que participan especialistas que, con la debida anticipación, han preparado sus ponencias que se las expone y discute con la asistencia de público interesado en las temáticas correspondientes.*

*En este congreso se desarrolló un simposio sobre artesanías tomando en cuenta la notable importancia que este quehacer tiene en los pueblos. No se trata tan sólo de una forma de producción en la que predomina la mano y el cerebro del ser humano sobre la máquina y que tiene por objeto elaborar artefactos satisfactoros de necesidades. Las artesanías se encuentran en el universo de la cultura popular que da la debida importancia a la tradición, por lo que sus productos finales son portadores de ideas y estilos de vida en los que se enraiza la identidad de los pueblos. Las artesanías tienen entonces una visión cultural de notable importancia ya que son portadoras de mensajes en los que se transmite la realidad profunda de los países, regiones y poblaciones, a diferencia de la industria que genera objetos impersonales.*

*Esta entrega de la Revista Artesanías de América publica las ponencias que se sustentaron en el mentado Congreso de Americanistas y que nos muestra la riqueza de la problemática artesanal que puede ser enfocada desde diversos ángulos con las peculiaridades correspondientes a los diversos países. No cabe, a esta altura de los tiempos, entender a las artesanías como una competencia a la industria para la producción de objetos utilitarios, ya que ofrecen al ser humano una serie de peculiaridades que la industria no está en condiciones de hacerlo dando énfasis a las manifestaciones estéticas que coexisten con las utilitarias. Se añade en esta entrega un artículo sobre la Cultura Popular del Ecuador, correspondiente a la provincia del Chimborazo, que es la décima que investiga el CIDAP en su afán de hacer un levantamiento de todo el Ecuador. El libro que es el resultado final de esta investigación se encuentra en prensa y circulará en las próximas semanas. ■*

---

# ponencia 51 congreso de americanistas

---

VICTORIA NOVELO O.

## EL TRABAJO ARTESANAL MEXICANO, UN SISTEMA PRODUCTIVO Y CULTURAL

### La nueva globalidad del viejo capitalismo

Los artesanos mexicanos con semejanzas técnicas, tecnológicas y jurídicas<sup>1</sup>, aunque con diferencias de tradiciones de origen, de reconocimiento social, de potencialidades y de mercados, enfrentan actualmente

---

1 Están cobijados bajo el manto de una anticuada “Ley Federal para el fomento de la microindustria y la actividad artesanal” publicada en 1988 por SECOFI, hoy Secretaría de Economía, y que contiene pocas definiciones, muchos procedimientos administrativos y algunos objetivos no alcanzados (especialmente su artículo 7º. que habla de estimular la producción, fomentar la agrupación de microindustrias, elaborar programas de difusión gestión y capacitación empresarial así como impulsar tareas de investigación “y de aplicación de técnicas de mejoramiento para el fomento y desarrollo de la producción artesanal”. Por su parte, la “tabla de enfermedades del trabajo”, artículo 513 de la Ley Federal del Trabajo, aunque reconoce afecciones que tienen que ver con casi todos los oficios, el acceso de los trabajadores artesanos a las instituciones de seguridad social es muy escaso y raramente pueden tener servicio médico y mucho menos a jubilaciones, indemnizaciones o pagos por incapacidad a causa de una enfermedad o accidente profesional.

retos que están provocando cambios en su organización productiva tradicional. El contexto general en el que podemos ubicar los desafíos es el de una agudización de contradicciones propias del sistema hegemónico del capitalismo, tanto en sus dimensiones objetivas como subjetivas.

Por una parte hay un indiscutible desarrollo de tendencias globalizadoras en el sentido de la capacidad de mundialización que tiene el actual proceso de la economía caracterizado en sus rasgos mas visibles por “la internacionalización de las estrategias corporativas y de los mercados financieros, la amplia difusión tecnológica y la caída de las barreras comerciales” (Kuri Gaytan, Armando, 2003:4); por otra parte, hay un embate propagandístico, casi podría decir, una “guerra cultural de baja intensidad” que usa las modernas tecnologías de información para proponer modelos de vida preten-didamente deseables a escala planetaria; en ambos sentidos, la globalización buscaría, hipotéticamente, establecer una economía integrada a la cual accedería buena parte del mundo menos desarrollado. Al nivel de las sociedades nacionales las estrategias globalizadoras impuestas adquieren una fisonomía particular

de acuerdo a las condiciones locales; en América Latina en general y en México en particular, no sólo cobran certeza los informes que demuestran que la etapa actual del capitalismo con sus interconexiones de redes y flujos en apariencia libres se presenta en realidad altamente concentrada y asimétrica (Sánchez Ruiz, 2001, Kuri Gaytan, *op cit*), sino que sus estados de cuenta sociales prueban que los únicos países que se han beneficiado de la globalización son aquellos que han tomado el control de ésta (los que según algunos autores conforman una triada: Estados Unidos, Europa y Japón) para sus propios intereses lo cual ha hecho a los “ricos cada vez más ricos y a los pobres cada vez mas pobres y cada vez más enfadados”, como dijo el premio Nobel de Economía Joseph Stiglitz (en *La Jornada*, 2002).

Al nivel de la producción nacional mexicana, las imposiciones de ajustes estructurales que exige la actual etapa, con reubicaciones y transformaciones de las cadenas productivas, de las relaciones laborales y de las condiciones financieras, ha repercutido, en la pérdida de control, cierre o venta de empresas, pero también, entre otras cosas, en la crea-

ción de nuevos sistemas productivos locales<sup>2</sup> y/o en la transformación de los existentes con estrategias de innovación, concentración de micro, pequeña y medianas empresas con especialidades locales y con iniciativas para desarrollar empresarios regionales. Esta es una vía posible para desarrollar la actividad artesanal, al menos en alguno de sus sectores.

### **Los artesanos, un sector heterogéneo**

Investigando en la raigambre del artesanado mexicano actual<sup>3</sup>, podemos distinguir dos grandes tradiciones en su conformación que, como grupo fundamental de produc-

tores, cubrió todo el período colonial y comenzó a perder importancia, numérica y estratégica, a partir del desarrollo capitalista industrial de la segunda mitad del siglo XIX.

Por una parte, el artesanado de origen europeo que llegó a territorio mexicano con la conquista española con todo su bagaje de formas de organización, reglamentación, ritualidad y técnica y, por otra, la manera indígena de producir que se fue refugiando en las unidades domésticas de los pueblos sometidos y como mano de obra aprendiz en los oficios y talleres permitidos por el monopolio español. Esta singularidad mexicana, o una de ellas, añadió a los contingentes artesanos europeos urbanos a estratos de la sociedad trabajadora india

- 
- 2 El economista Alejandro Díaz-Bautista dice que “el sistema productivo local está asociado a una forma de desarrollo basada en dinámicas endógenas. Tres elementos lo caracterizan: lo pequeño por su capacidad de adaptación y de flexibilidad, lo cercano por sus relaciones directas y por la confianza y lo intenso por la densidad de las empresas.” Con una visión basada en la propuesta del desarrollo regional endógeno que opone a la visión tradicional (industrialización en grandes plantas y urbanización en grandes ciudades), dice que en México se ha desarrollado una realidad local donde artesanos e industriales asumen de forma conjunta los riesgos del mercado que en un momento futuro podrían complementar actividades en un proceso autónomo, discontinuo y con medios de producción modestos (2003:3)
- 3 Sobre el tema hay varias obras muy reveladoras: González, José María (1974); Illades, Carlos (1996); Novelo, Victoria (1976); Pérez Toledo, Sonia (1996); Seminario de movimiento obrero y Revolución mexicana (1991); Trujillo Bolio, Mario (1997), von Mentz, Brígida (1999).

colonizada que producía con otras técnicas pero también con otros patrones estéticos y simbólicos. Esas primeras diferenciaciones en la manera artesanal de producir influyó en una división territorial del trabajo artesano y su consecuente especialización que es visible hasta nuestros días; con el tiempo produciría un mestizaje (no exento de discriminaciones) de destrezas y modos de hacer las cosas al que seguirían otros conforme se incorporaban al trabajo inmigrantes libres o forzados de diversas nacionalidades, colores y oficios (especialmente en el siglo 19 con la llegada de artesanos de oficios textiles, del vidrio, del papel, de la palma y otros).

Así, jerarquías, responsabilidades, privilegios y prestigios; exclusiones étnicas, prohibiciones y reglamentaciones; conocimientos, habilidades, destrezas y talentos; métodos de aprendizaje y de supervisión; disposición de las casas-habitación y accesorias<sup>4</sup> en calles y barrios que dieron personalidad a las trazas de las ciudades y pueblos; tipos de asociaciones de auxilios mutuos y

de defensa de las condiciones de vida y trabajo; ceremoniales asociados a la protección del trabajo; formas de organización religiosa (cofradías y mayordomías) y días de guardar, celebrar y faltar; tradiciones de comunicación en el trabajo y de estética del taller, conforman, con otras prácticas culturales, herencias que con distinto vigor continúan manifestándose. En pocas palabras, lo que puede considerarse “propio” de la cultura artesana está vinculado centralmente con los valores, códigos, simbolizaciones y tradiciones originados en la experiencia compartida en el espacio de la producción, los procesos de trabajo y los rituales religiosos y profanos de los que participaban. Sobresalen, por su permanencia, algunas conductas, hábitos y valores como el individualismo, el secreto del oficio, la defensa del control personal sobre los ritmos y las cargas del trabajo, la preferencia por las relaciones cara-a-cara con el consumidor y la orientación de los ciclos de producción de acuerdo a una economía moral fincada en las necesidades materiales y espirituales de la vida doméstica.

---

4 Locales anexos a las viviendas que servían como talleres o comercios y que tenían acceso directo a la calle.



*Con el inicio del proceso de transformación de los modos de producción en la sociedad, resultado de una revolución tanto técnica, como tecnológica y cultural, que implicó la paulatina falta de demanda por muchos productos artesanales, el artesanado no se disgregó totalmente como clase. En un proceso contradictorio que aun perdura, los artesanos dueños de taller; como pequeños patronos que contratan obreros artesanos pero que trabajan ellos mismos como los maestros del oficio, permanecen como entonces, dentro de una pequeña burguesía que ha perdido mucho de su antigua elegancia, educación e importancia social, pero que subraya su pertenencia al mundo de los dueños, no de los empleados y se ubican de acuerdo al tamaño de su taller, entre las micro-empresas. Otros se proletarizaron, aunque con mayores*



*calificaciones obreras, sumándose al creciente contingente del proletariado industrial que tomó su lugar como clase productora fundamental. Y como en otras etapas de la historia económica mundial, la mayor parte de los artesanos rurales que disponían solo de la fuerza de trabajo familiar y combinaban el ejercicio de sus habilidades artesanas con la vida del campo (lo que equivale a decir que sus modelos culturales están más bien emparentados con una cultura campesina en general y, en ocasiones, con culturas étnicas particulares), permanecen trabajando en sus talleres domésticos pues su producción sigue siendo socialmente necesaria y puede satisfacerse con tecnología rudimentaria como es el caso de los alfareros que siguen quemando a la usanza neolítica o las mujeres que hacen textiles en telares “de cintura” prehispánicos. En otros casos, pudieron adaptarse a algunas reglas de la economía de mercado que, en ocasiones, los convirtió en maquiladores de los comerciantes. Este estatuto también lo presentan los talleres artesanales modernos que producen objetos decorativos y mobiliario de acuerdo a los modelos (o prototipos) que hacen artistas y diseñadores formados académicamente en universidades, escuelas de oficios o de arte para el consumo*

*de altos ingresos; aunque existe el trabajo por encargo, la organización del trabajo responde más a la maquila que a la elección y control personal del artesano presentándose una cierta ambigüedad entre dueño y obrero maquilador.*

Los protagonistas de la producción artesanal tienen así adscripciones clasistas y étnicas diferentes e igual pueden tener vinculaciones distintas con el mercado y dar respuestas distintas a las situaciones que ha procreado el actual “liberalismo económico” en su conexión con la producción artesanal entre las que puedo mencionar la insistencia en la exportación como mecanismo de crecimiento, en la innovación de productos y sistemas de organización, y en el fomento del “turismo cultural”<sup>5</sup>, una de cuyas atracciones en México, desde los inicios del siglo 20 han sido las artesanías.

Por un lado los artesanos populares, que en general trabajan en talleres familiares, tanto los que producen para sus iguales, (en términos de culturas y formas y calidades de vida compartidas) como los que producen para el mercado turístico experimentan una disminución preocupante de materias primas tradicionales debido a la depredación que en el último siglo ha sufrido la naturaleza por la irracional e irresponsable explotación de los recursos naturales y el crecimiento caótico de las ciudades (especialmente en cuestión de bosques, pastos, materiales para teñido y barros). Hasta ahora las soluciones han sido casuísticas y los organismos promotores de artesanías comienzan a intervenir en este aspecto al menos, con recomendaciones sobre la necesidad de implementar políticas ecológicas sustentables y realistas.

---

5 En 2002, México fue visitado por 19.8 millones de extranjeros de los que poco más de medio millón viajaron motivados por sus atractivos culturales; y de 150 millones de turistas nacionales, 8.5 millones estaban interesados en cuestiones culturales. Periódico *El Financiero*, lunes 12 de mayo, 2003, pág. 41.

Las tiendas del Fondo Nacional de las Artesanías (FONART) tuvieron ventas netas en 1999 de casi 17 millones de pesos (ni dos millones de dólares americanos) vendiendo productos de lacas, vidrio, alfarería, textiles, muebles, joyería, hojalata, fibras vegetales procedentes (en orden de importancia) de los estados de Michoacán, Oaxaca, Jalisco, D.F., estado de México, Guerrero, Puebla, Guanajuato, Tlaxcala y Chihuahua. (comunicación personal de la oficina de la dirección de Fonart, 2000).

Por su parte, la promoción del turismo interno y externo ha procreado una proliferación de empresas dedicadas a la compra venta de artesanías, algunas de las cuales han creído necesario sugerir cambios en la organización de la producción artesanal para acceder a un mayor volumen de producto y exigir una mayor calidad. Algunas de las acciones emprendidas han tenido muy buenos resultados (por ejemplo, en talleres de mujeres tejedoras y bordadoras) pues han implicado procesos educativos de larga duración que han ordenado y normado los procesos de trabajo profesionalizando las labores de las mujeres separando el espacio doméstico del de la producción <sup>6</sup>. Pero la mayor parte de las trans-



formaciones, especialmente las que inducen los comerciantes con mentalidad de supermercado, se dirigen al cambio del producto provocando un descenso en la calidad de los objetos que entran en lo que se ha dado en llamar “artesanía chatarra” o “artesanía de aeropuerto” con la consecuente pérdida de habilidades y tradiciones creativas de trabajo sin reportar mejores ingresos para los productores produciendo además pérdidas de identidades originales de los productos que teóricamente son el atractivo comercial.

El estrato de artesanos populares que produce objetos catalogados como “arte popular” es decir, modelos tradicionales que encierran una propuesta estética no académica y comunica valores y símbolos propios de las culturas étnicas y campesinas de México, tiene teóricamente una posición privilegiada en cuanto a la posibilidad de mantener vigente su producción frente a las exigencias del mercado y la competencia internacional precisamente por su “monopolio cultural” sobre los valores de su propio trabajo creativo que es

<sup>6</sup> Hay varios ejemplos de estas acciones en los estados de Puebla, Yucatán y Chiapas que llevan a cabo asociaciones civiles y de capacitación.

lo que busca el consumidor de arte étnico, primitivo, *naïve* o popular. Y sin embargo, en este renglón, el liberalismo económico puede lograr deformaciones absurdas:

Uno de los aspectos del mercado “global” en su pretensión de integración mundial del comercio originó una maquila internacional de artesanías “típicas” que ha desembocado en una apropiación comercial de identidades culturales como la producción de tapetes de modelos indios estadounidenses en telares de Oaxaca o la fabricación de guitarras de Paracho en Japón, país en el que alguna vez se copiaron los deshilados de Aguascalientes produciéndolos a máquina en grandes cantidades<sup>7</sup>. Por su parte, la caída de algunas barreras comerciales ha permitido que nuestro país se vea inundado de *chucherías* –cestería y textiles– baratísimas procedentes de China y Guatemala.

A pesar de que, en entrevistas, funcionarios de Casas de Artesanías de regiones artesanales han manifestado que la exportación directa no se ha convertido en una opción realista, los programas de apoyo de la Secretaría de Economía hacia los artesanos y microindustriales enfatizan el comercio exterior<sup>8</sup>. Un estudioso de este tema ha dicho que si los latinoamericanos quieren acceder al mercado europeo donde hay un gusto por el producto étnico y exótico y se aprecia la alta calidad, tendrán que establecer un modelo que compita con los modelos africano y asiático de la comercialización de artesanías<sup>9</sup>. Pero hasta ahora ni existe un modelo iberoamericano de exportación ni las grandes cadenas europeas se han interesado por las artesanías mexicanas, quizá exceptuando las grandes bodegas de Estados Unidos que compran artículos baratos y de dudosa calidad.

---

7 Daniel Rubín de la Borbolla (1956:448).

8 Como el PROADA (Programa de apoyo al diseño artesanal) de la Secretaría de Economía.

9 El autor español Víctor Lejarreta (1999) señala que el modelo africano entró desde 1980 al mercado europeo con productos de arte popular tradicional, “con perfecta indicación de su procedencia, materias utilizadas, técnicas y simbolismos” asociados a una imagen

**En la producción de los talleres de oficios, los problemas mas agudos tienen que ver con la competencia, tanto entre talleres como con los productos industriales. Los talleres que han enfrentado el reto exitosamente, han puesto en juego la creatividad de las culturas del trabajo artesanal. Por una parte apostando a la calidad y originalidad de sus productos, por otra, atendiendo a los cambios del mercado introduciendo mejoras en su organización del trabajo. Por ejemplo, introduciendo una división profesional del trabajo familiar donde unos miembros son profesionistas universitarios que se ocupan de la administración y las ventas, mientras los otros continúan siendo productores. Algunos talleres, guardando su calidad artesanal, han tecnificado partes del proceso de trabajo mostrando una flexibilidad bastante elevada. Algunos incluso, incursionan en las páginas web como anunciantes o como buscadores de ofertas de compra. Pero ello no es la regla general, a pesar de la insistencia**

**gubernamental por “modernizar” los talleres de los “microempresarios” para convertirlos paulatinamente en empresarios de “clase mundial” (competitiva, innovadora, bien administrada, con cero defectos). El problema radica en la inexistencia de criterios para reglamentar procesos de trabajo que, por definición, son opuestos a los industriales**

En el taller urbano arquetípico, el dueño del taller es también el dueño de su oficio que aprendió dentro de su familia o en un taller de conocidos y se autocalifica como “empresario” porque es emprendedor. No acostumbra llevar inventarios, ni a inscribir a todos o a parte de sus empleados en las instancias de seguridad social de la que ellos también carecen; tienen horarios de 8 horas que pueden extenderse, igual que el número de ayudantes, de acuerdo a los pedidos que reciben; el trabajo es generalmente por encargo; no siempre están inscritos de acuerdo a las reglamentaciones tributarias; tampoco pertenecen a asociaciones

---

de prestigio y calidad que se venden a precios altos a través de canales selectos y especializados. El modelo asiático, con productos de precios muy reducidos al alcance de cualquiera, se distribuye en canales más amplios: supermercados y grandes almacenes.

gremiales o a cámaras industriales o empresariales; no hay administración del trabajo fuera de un reparto elemental de tareas de acuerdo a las especialidades del taller; la supervisión de la calidad es siempre una responsabilidad del maestro de acuerdo a su particular subjetividad, producto de la experiencia, de lo “bien hecho” así como la vigilancia de la conducta permitida dentro del taller, que es un asunto de costumbres y no de reglamentos escritos. El patrón-dueño-maestro del oficio a menudo se ausenta del taller para platicar con los clientes que encargan trabajo, para tomar medidas si es el caso o bien para asistir a alguna feria o exposición. La visión de su producción y la vida del taller es siempre a corto plazo aunque esté presente la interrogante (y la esperanza) de si será posible algún día mejorar la calidad de la vida.

Por el lado de las atribuciones del artesano como diseñador de sus productos, el mercado ha tenido un influyente papel en disminuir esa capacidad; el gusto del consumi-

dor directo o del comerciante que encarga los trabajos, las revistas especializadas de decoración y, mas recientemente, las órdenes de trabajo que proceden de empresas de diseño originan los modelos a fabricar; la creatividad que solía formar parte de su bagaje de habilidades se limita a la capacidad de modificar características del producto encargado.

### **Los artesanos en la producción y la cultura**

*Si ubicamos a todos los tipos*



---

10 Cit en *El Financiero*, “Débil, 90% de la planta productiva: Canacintra”, (la fuente es INEGI, Censos Económicos 1999 con datos del año 1998), viernes 14 de febrero de 2003, pág. 10.

*de talleres dentro de la industria nacional, tendríamos que decir que forman parte del universo de 358,190 micro-empresas (las que ocupan hasta 15 trabajadores) o el 94.4% de todas las industrias del país de acuerdo a los censos económicos más recientes<sup>10</sup>, es decir, que conforman la absoluta mayoría de unidades de producción “industriales” del país aunque ocupan sólo al 14 por ciento de la fuerza de trabajo, según cifras de la Cámara Nacional de la Industria de Transformación. A pesar de que es difícil inferir de los censos industriales cuáles son las ramas que podemos considerar artesanales y cuál la población ocupada en ellas, hice un pequeño ejercicio aritmético a partir de los últimos datos publicados (1998) seleccionando de entre todas las clases industriales, las que, de acuerdo a mi experien-*

*cia de investigación, involucran al trabajo artesanal<sup>11</sup>. Las deficiencias del ejercicio pueden ser, por un lado un subregistro ya que las unidades de producción familiar no siempre son censadas, (casos de la alfarería, los textiles y la cestería) y por otro, un sobregistro en aquellas clases de actividad (como la fabricación de estructuras metálicas donde se suma la herrería, o la fabricación de muebles que incluye colchones y persianas) que involucran procesos básicamente fabriles y no hay posibilidades, por la manera en que se presentan los datos, de discriminar con base en los procesos de trabajo, que sería lo determinante. Estos problemas se matizaron incluyendo las cifras que se dan para el personal ocupado familiar no remunerado. El resultado indica que había en todo el país cerca de medio millón de perso-*

---

11 Mis investigaciones sobre el fenómeno artesanal mexicano arranca desde 1973 y sus resultados son conocidos. Para esta ponencia utilicé información del proyecto colectivo que desarrollé en el estado de Colima desde el año 2000 (“Artesanos y Artesanías en Colima”) en colaboración con la Universidad de Colima. Para el proyecto se han encuestado 79 talleres de 9 ramas artesanales, tanto de la ciudad de Colima como de localidades en los municipios de Minatitlán, Villa de Álvarez, Cuauhtémoc y Manzanillo y 27 entrevistas con dueños de talleres de 8 oficios, casi todos (con 3 excepciones), de las ciudades de Colima y Villa de Álvarez (ciudades conurbadas). Las cifras nacionales tomaron en cuenta las ramas de alfarería y cerámica, joyería, vidriería, laudería, zapatería y huarachería, herrería, carpintería, textiles, fibras vegetales duras y suaves, impresión y encuadernación.

*nas ocupadas en casi 115 mil unidades de producción (o la tercera parte de las empresas consideradas como microindustrias); estas cifras no dejan de ser meras hipótesis de trabajo, pero pueden, a pesar de los errores de origen, dar un acercamiento al menos tendencial al problema de la cuantificación de quienes trabajan en “lo” artesanal. Abundando en las hipótesis, los cerca de medio millón de artesanos, representarían casi el 32 por ciento de la fuerza de trabajo ocupada en la industria manufacturera de México, una cifra considerable<sup>12</sup>. Las inconsistencias de las cuantificaciones (como el identificar el total de población indígena con artesanado, o inventar cifras a partir de los índices de pobreza, etc.) son un reflejo más de la carencia de información confiable sobre esta franja de la producción nacional,*

*si bien empieza a haber avances al respecto* <sup>13</sup>.

La mera existencia del artesanado en la etapa actual del capitalismo, indica su capacidad de flexibilidad y adaptación que lo ha hecho permanecer como protagonista en la producción desde hace siglos. Esta afirmación que aparentemente choca



---

12 De acuerdo con las cifras que aporta el libro de Javier Aguilar, la PEA en 1997, la componían 36.2 millones de personas de las que sólo 1.3 millones trabajaba en las manufacturas (cit en cuadro II.4, y cuadro II.10. pp 58-59, 75). En la investigación de Arnulfo Arteaga y José Luis Torres (1997), el grupo de ramas manufactureras de nivel tecnológico “muy bajo”, que en términos generales corresponden a las unidades “micro”, la utilización de la capacidad instalada es alta (83.4%), dedica la mayor parte de su producción al mercado interno (94.5%), tiene muy poca participación en la producción de valor (8.3%) y en la distribución del ingreso (7.5%). La caracterización tecnológica de los establecimientos que hacen los autores se basa en indicadores cualitativos y cuantitativos de la Encuesta Nacional de Empleo, Salario, Tecnología y Capacitación en el Sector Manufacturero, 1992.



con el concepto de “tradicción” por una parte nos obliga a entenderlas como conjuntos dinámicos y no estáticos, igual que la cultura de la que forman parte. Y la mexicana es una cultura que ha identificado a los productos de artesanía como valores de uso que comparten códigos de identidad donde la obra artesanal está obsesivamente presente y actuante aunque los productos pertenecen a mundos diferenciados de consumo:

Por una parte figuran objetos que desde la etapa desarrollista del capitalismo mexicano reciben el nombre de “artesanías” que el lenguaje intelectual ha adjetivado como “típicas”, “tradicionales”, “indígenas”, o “populares” subrayando los atributos culturales dirigidos, unos, al consumo turístico, y otros al consumo popular, especialmente campesino. Por otra parte, toda una gama de objetos relacionados a la vida diaria de las ciudades y los pueblos y que

proceden de los talleres de alfarería, carpintería, herrería, cerería, sastrería, zapatería, joyería, talabartería, sombrerería, cestería, huarachería, textiles, etcétera, a los que no se les da el apellido de “artesanía mexicana” por su lejanía de los mercados turísticos y de los circuitos del comercio cultural pero que tienen demandas locales y regionales que permiten su reproducción económica. En otras palabras, si nuestra cultura nos sigue pidiendo cocinar los frijoles en ollas de barro los alfareros seguirán teniendo trabajo y ofreciendo una rica variedad de ollas. México está aún lejos del panorama que dibuja Saramago en su novela *La Caverna* precisamente por la vitalidad de las culturas locales. La economía global interviene al minimizar la frontera entre ambos mundos de consumo que, como todas las líneas de demarcación, es permeable, movable y transitable; así, los fenómenos de la moda o del *marketing* pueden

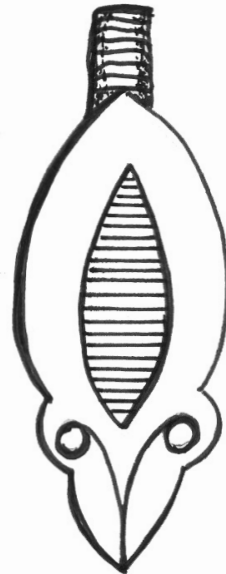
---

13 Algunas universidades públicas, además de las ubicadas en la capital de la República, están iniciando estudios sobre artesanos y microindustrias con equipos de investigación que involucran profesores y estudiantes siguiendo una política de compromiso con la sociedad de su entorno. De esto tenemos ya ejemplos de la Universidad de Colima, la Universidad Michoacana, la Autónoma de Baja California, la de Guadalajara, entre otras. Sobre el tema de las microindustrias, un equipo de investigación de la Facultad de Economía de la Universidad Autónoma de Baja California publicó un artículo muy interesante, “Micronegocios rentables en Baja California” (2002).

hacer que aparezca en una galería una escoba artesanal como objeto de arte o que un tejido indígena se anuncie apelando a las emociones que despierta el tener un trozo de patrimonio cultural en casa.

Sin embargo, aunque pueda celebrarse la existencia del artesanado como una forma de producción tradicional que ha sabido acomodarse a situaciones económicas y dar respuestas flexibles a muchas crisis y cambios, tanto los programas de atención como las investigaciones sobre ese sector, deben valorar las condiciones materiales con las que se vinculan hoy día esas tradiciones. En México, “modernización” en ciertos contextos significa prioritariamente la necesidad de elevar la calidad de vida de los productores y no solamente introducir normas y sistemas de calidad para los productos. Mientras que la “integración” deseable debería permitir que los artesanos accedan a toda la información técnica pertinente y necesaria en el mundo de hoy, incluyendo la escolaridad elemental, para que pueda ser usada con la libertad que permite el ejercicio creativo de habilidades y destrezas. En otras palabras, puede resultar positivo asumir la paradoja de la “globalidad”

que tiende a reforzar las identidades propias, locales, como parte de un proyecto de cultura *propia* cuando se contrastan con las tendencias uniformadoras y despersonalizadoras que propone la cultura globalizada, si se usan creativamente sus potencialidades democráticas. Y en este sentido puede ser posible reforzar producciones locales y regionales ya existentes ofreciéndoles información que les permita decidir los cambios y mejoras de sus procesos productivos facilitando el trámite de gestiones, asegurando el acceso a las materias primas con criterios de



sustentabilidad y asegurando un contexto general que mejore la calidad de la vida. Las producciones locales poseen requisitos de especialización del trabajo, la identificación con un territorio y una cultura del trabajo

que reúne sabidurías y destrezas muchas veces desperdiciadas que podría, con condiciones adecuadas convertirse en una propuesta regional de producción.

## **Bibliografía**

Aguilar García, Javier, *La población trabajadora y sindicalizada en México en el periodo de la globalización*, UNAM/IIS-UNAM/F.C.E., México, 2001.

Arteaga García, Arnulfo y José Luis Torres Franco, “Las características tecnológicas del sector manufacturero en México”, en *Iztapalapa 42*, julio-diciembre de 1997, pp 219-252

Carruthers V., David, “The politics and Ecology of Indigenous Folk Art in Mexico”, *Human Organization*, vol. 60, num 4, 2001, pp 356-366

Díaz-Bautista, Alejandro, “Efectos de la globalización en la competitividad y en los sistemas productivos locales de México”, en *El correo fronterizo*, Gaceta Electrónica del Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, México, 14 de abril, 2003

Espinosa Infante, Elvia, Rebeca Pérez Calderón y Julio Blackaller Rodríguez, “Algunas consideraciones en torno a la problemática de la implantación de los modelos de calidad total en las pequeñas y medianas

empresas mexicanas” *Gestión y Estrategia*, num 8, julio-dic 1995, Edición internet, UAM-A.

González, José María, *Del artesanado al socialismo*, Sepsetentas, México, 1974.

Kuri Gaytán, Armando, “La globalización en perspectiva histórica”, *Comercio Exterior*, vol 53, num 1, México, enero de 2003, pp 4-12

Lejarreta, Víctor, “Estrategias de marketing internacional y proyección exportadora al mercado europeo” en curso *Política exportadora a los mercados europeos de las artesanías de México, Centroamérica y el Caribe: diseño y desarrollo de productos con proyección al siglo XXI*, Fonart, Fundesarte, Casa de las Artesanías de Michoacán, Sedeso, Indesol, Morelia, México, junio-julio, 1999.

Illades, Carlos, *Hacia la república del trabajo. La organización artesanal en la ciudad de México, 1853-1876*, UAM-I, El Colegio de México, México, 1996.

Kuri Gaytán, Armando, “La globalización en perspectiva histórica”, *Comercio Exterior*, vol. 53, num 1, enero 2003, México, pp 4-12

*Ley Federal del Trabajo*, 5ª ed., 1ª, reimpresión, México, marzo de 1999.

*La Jornada Virtual*, 17 de mayo de 2002, México

Mungaray, Alejandro *et al*, “Micronegocios rentables en Baja California”, *Comercio Exterior*, vol. 52, num 8, México, agosto de 2002, pp 710-717

Novelo, Victoria (coordinadora), *La capacitación de artesanos en México, una revisión*, CENCADAR/PLAZA Y Valdes, México, 2003.

————— (comp), *Historia y Cultura Obrera*, CIESAS/Instituto Mora, Serie Antologías Universitarias, México, 1999.

————— *Artesanías y Capitalismo en México*, SEP-INAH, México, 1976.  
Ovando, Claudia, *Sobre chucherías y curiosidades: valoración del arte popular en México*, Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, México, 2000.

Pérez Toledo, Sonia, *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853*, UAM-I/ El Colegio de México, México, 1996.

Rubín de la Borbolla, Daniel, “Observaciones sobre el arte popular mexicano”, *Estudios antropológicos publicados en homenaje al doctor Manuel Gamio*, UNAM/Sociedad Mexicana de Antropología, México, 1956.

Sánchez Ruiz, Enrique, “El reto mexicano”, en *Reforma*, 19 de agosto de 2001. [www.reforma.com](http://www.reforma.com)

SECOFI, “Ley Federal para el fomento de la microindustria y la actividad artesanal”, *Cuadernos Secofi*, Serie Jurídico, México, s/f [1988]

Seminario de movimiento obrero y Revolución Mexicana, *Comunidad, cultura y vida social: ensayos sobre la formación de la clase obrera*, Colecc. Divulgación, INAH, México, 1991.

Trujillo Bolio, Mario, *Operarios fabriles en el valle de México 1864-1884*, CIESAS/ El Colegio de México, México, 1997.

Turok, Marta, “Artesanos y recursos naturales: problemas y soluciones”, en *La Jornada Ecológica*, año 5, num 49, 22 de agosto de 1996.

Unamosapuntos, “Normas de calidad total, reingeniería y benchmarking”, <http://unamosapuntos.tripod.com>, 2001

Von Mentz, Brígida, *Trabajo, sujeción y libertad en el centro de la Nueva España*, CIESAS/ Miguel Ángel Porrúa, México, 1999. ■



---

## ponencia 51 congreso de americanistas

---

MÓNICA B. ROTMAN

### “ARTESANÍAS Y RECREACIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL”<sup>1</sup>

En nuestro mundo contemporáneo se ha revitalizado la problemática de lo global y lo local y han cobrado relevancia los *nacionalismos* y regionalismos, los cuales adquieren específicas formas de expresión. Con base en la tradición se desarrollan procesos a través de los cuales las naciones marcan sus límites culturales y es a través de los mismos que

se generan procesos de construcción de identidad <sup>2</sup>.

En nuestro país (Argentina), se han revitalizado diversos eventos y expresiones que se nutren de un discurso nacionalista/tradicionalista/criollista construido hacia fines del siglo XIX en el contexto de conformación de los estados nacionales;

- 
- 1 Este trabajo es una versión modificada de la Ponencia presentada al 51 Congreso de Americanistas; Stgo. De Chile, julio 2003.
  - 2 Se puede consultar sobre el tema: R. Ortiz, (1996), N. García Canclini, (1999a; 1999b), U. Beck (1998), A. Arantes (1999), R. Robertson (1996), D. Juliano (1994), R. Oliven (1999).

el “criollismo” se constituiría precisamente enfatizando en todos los signos y la parafernalia atribuibles al estilo de vida criollo. (más allá de que el mismo fuera perdiendo sus bases de sustentación); no obstante este “estilo” se basaba en el gaucho, la ganadería, el paisaje de las llanuras, las costumbres camperas y en definitiva en ese “modo de vida” rural que el “gaucho” representaba. Este discurso es recreado y resignificado a través del tiempo, manteniendo su vigencia. En tales espacios “tradicionales” se constituyen, se representan y se modelan identidades relacionadas con la nacionalidad y en muchos de ellos las artesanías cumplen un rol relevante en su conformación y reproducción.

En esta ponencia nos proponemos dar cuenta de un estudio de caso; abordamos específicamente una Feria “tradicional” (“Feria de Artesanías y Tradiciones Populares”) sita en el barrio de Mataderos, en la Ciudad de Buenos Aires y nos interesa analizar en ella algunos aspectos referidos a las características

de las artesanías que allí se exhiben y venden, así como respecto de su articulación con la totalidad de los eventos que allí tienen lugar en relación con la producción y reproducción de aquella identidad colectiva denominada “argentinidad”.

La Feria se ubica como dijimos en el barrio de Mataderos, sobre el borde O/S.O de la Ciudad, en el casco o zona histórica, ocupando la antigua recova (que data del siglo XIX) y las calles adyacentes, rodeando la estatua del Resero y pegada al antiguo Mercado de Hacienda (Sirvent 1999).

El ámbito ferial se crea en 1984 y los criterios organizativos e ideológicos que guiaron su génesis y sus primeros años de funcionamiento se sitúan en el marco político y cultural de esos tiempos, época denominada de la “transición democrática”<sup>3</sup>. En su concepción se apeló al valor instrumental de la cultura como elemento de lucha para abrir el espacio de lo público y a la consideración de ésta como bien de uso, como aquello que los individuos crean para

---

3 Con esta noción se alude a un acto de voluntad colectiva; en tal medida es de carácter eminentemente político y su contenido de raigambre cultural. “Es una decisión, no un advenimiento” (Schmucler, H. 1990:129).



el mejoramiento de su existencia y que posibilita el establecimiento de nuevas instancias de participación social (Schmucler 1990).

La Feria fue concebida primariamente como lugar de fiesta (de alegría, de sociabilidad, de disfrute), reproduciendo de alguna manera el espíritu (real o imaginado) de los festejos del campo, el aire fiestero de las celebraciones del mundo rural.

Se trataba de construir un espacio con características específicas: en él se constituía un “nosotros” que se tornaba plausible a partir de temas y símbolos que remitían a un pasado colectivo y a tradiciones compartidas. Se apeló entonces a la historia nacional, al pasado de la nación, común a todos los nativos/naturales de Argentina, lo cual llevaba implícito el culto a los héroes, presentes en la Feria a través de homenajes, conmemoraciones y festejos de las fechas patrias; se recurrió asimismo a aquellas costumbres, creencias, expresiones, arte, reconocidas como

tradicionales. Se mixturó historia épica e historia cotidiana y se sumó una fuerte apelación a los habitantes y tradiciones del mundo rural (ámbito que había inspirado ya la idea de fiesta) y en segundo lugar a los representantes y costumbres de la vida ciudadana <sup>4</sup>. Asimismo, si bien hay referencias al aporte de los pueblos originarios, éstas son minoritarias y en todo caso se ubican en un notorio segundo plano. En la Feria pasado y presente interactúan y la profundidad temporal opera legitimando prácticas actuales. En tal sentido, allí se aprecia cómo se viven, se imaginan, se redefinen y reelaboran en la cotidianeidad de espacios comunes, grandes conceptos como nación, patria y argentinidad.

Fiesta y Tradición fueron los pilares conceptuales del acontecimiento ferial que se concretó en Mataderos, proyecto que anclaba y privilegiaba en su diseño e implementación la dimensión local. Allí debían estar las artesanías, pero también los alimentos y los bailes, la literatura y

---

4 Con el correr del tiempo los núcleos convocantes convirtieron a la Feria en un ámbito sumamente interesante respecto de la producción de procesos socio-culturales (que involucran a feriantes y público) relacionados con cuestiones de identidad, de pertenencia nacional, de formas de habitar la ciudad y de vivenciar la historia.

las manifestaciones musicales, las tradiciones representativas de las distintas regiones y comunidades que habitaban el territorio nacional.

La Feria resulta única por sus características en la ciudad de Buenos Aires. Comprende una diversidad de eventos; incluye la comercialización de artesanías, productos regionales, expendio de objetos “antiguos” y alimentos, concentrando más de 200 puestos de venta. Posee algunos sitios minoritarios numéricamente, de venta de libros y revistas de temática “gauchesca”, folklórica, regional y ciudadana (básicamente referida al tango). Se hallan instalaciones en las cuales integrantes de asociaciones indígenas difunden su cultura de origen así como las dificultades de vida que afrontan en el presente y también otras que responden a las “provincias”, las cuales al tiempo que expenden algunos productos re-

presentativos, difunden sus bondades naturales y turísticas. Mezclados allí, se encuentran algunos puestos cuya temática apunta a costumbres o actividades representativas del interior del país o de la ciudad de Buenos Aires.<sup>5</sup>. De forma dispersa, varios “fileteadores” exponen su trabajo y ofrecen pequeños carteles en colores brillantes y pintados con toda clase de dichos populares, refranes y frases picarescas. Sobre una arteria, se levanta un puesto dedicado a Molina Campos, allí, puesteros vestidos de gauchos exhiben láminas y juegos de naipes con los motivos típicos de este creador<sup>6</sup>. En un ángulo de la Feria se agrupan puestos de venta de comidas tradicionales, características de las distintas provincias.

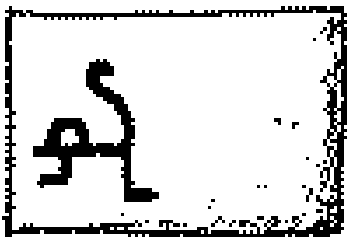
Por otra parte, en el centro del lugar se levanta un escenario. Allí, todos los domingos da comienzo la jornada cuando al son de Aurora (una canción patria), entonada por los pre-

---

5 Llama la atención la riqueza visual de algunas de estas instalaciones, una p.e. vende hierbas medicinales y está armada de manera sumamente llamativa en cuanto a su estructura y presentación, con carteles explicativos escritos “a mano” acerca de las propiedades de cada planta, de las dolencias que sanan e instrucciones acerca de su correcta aplicación.

6 Molina Campos (1891-1959), oriundo de Buenos Aires, se dedicó durante su vida a plasmar paisajes, escenas y personajes camperos. Entre 1931 y 1940 pintó los motivos para los almanaques de la firma “Alpargatas”, que constituye lo más conocido (y quizás representativo) de su obra. Ilustró también el Fausto de Estanislao del Campo.

sentes, se iza la bandera, dando por inaugurada la Feria. Sobre la tarima un presentador, con ropas de gaucho y acento provinciano, describe las actividades del día y da inicio al baile que se arma frente al escenario. Presenta los temas folklóricos intercalando variados comentarios. Chacareras, zambas, chamamés, y otras composiciones son anunciadas haciendo referencia al lugar geográfico de origen. Las provincias se hacen presentes y la música y la danza se convierten en una oportunidad para que el animador se explaye sobre las distintas costumbres regionales, cuente cuentos, recite poesías gauchescas, haga comentarios sobre los bailes, la música y los trajes típicos y entable diálogos con el público. Casi enseguida, sube al escenario un actor vestido de “compadrito” (ataviado como un “tanguero” de principios de siglo; personaje que refiere al tango, a la música ciudadana) y que intenta



mantener algún intercambio verbal con el presentador y una vez finalizada la música folklórica, presenta temas de tango. Abajo del escenario el público baila. Usualmente, luego de esta actividad, actúan en vivo artistas de ambos géneros.

Al mismo tiempo, sobre una de las arterias se inaugura la “corrida de sortija”, en la que participan distintas agrupaciones tradicionalistas. Vestidos con ropaje gauchesco y a caballo, los hombres se dedican a esta actividad recreativa tradicional del medio rural, constituyendo otra atracción para el público.

Durante la tarde, asimismo, en distintos sitios de la Feria dan comienzo los talleres para el aprendizaje de diversas actividades: danza folklórica (éste es uno de los mas concurridos y ha dado origen al “ballet folklórico de la Feria de Mataderos”), ejecución de instrumentos, tejido en telar, pintura (para niños), etc.; se organiza también todos los domingos la exhibición de filmes, exposiciones de arte y fotografía y otras actividades. Se han organizado también, aunque sin solución de continuidad, una serie de juegos tradicionales que incluían “cinchada”, “herradura” y “palo en-

jabonado”. Se llegó a armar incluso bajo un ala de la recova una kermese de gran atractivo visual.

La Feria posee una matriz original de sentido anclada en la tradición, en un pasado común y en una identidad colectiva, a la cual contribuyen a dar forma y sustento, múltiples, simultáneas y cruzadas referencias. En los puestos de artesanías, productores y productos expresan esta peculiaridad; otras instalaciones se estructuran también en la misma dirección. En tal sentido algunas de ellas son consideradas fundamentales para la imagen visual de la Feria. Es el caso por ejemplo de una que expende artículos “para el hombre de campo” Se trata de un puesto sumamente atractivo, que fue ubicado estratégicamente en un sitio que funciona como “puerta de entrada” del ámbito ferial. Allí se exhiben prendas características del habitante del medio rural, enseres que hacen a las actividades camperas y artículos que refieren al uso y adorno del ganado equino (bombachas, ponchos, espuelas, rebenques, monturas, boleadoras, conforman una vitrina exhuberante y atrapante para el público. Incluso debido al crecimiento y expansión que experimentó el

evento durante los últimos años, se armó una segunda instalación con iguales características, que también fue situada en un punto selecto de la Feria. La música suena ininterrumpidamente en la Feria y se limita a temas folklóricos y de tango en sus distintas variantes y subgéneros. Los bailarines del taller de danza folklórica, vistiendo en su mayoría trajes tradicionales y ubicados frente al escenario tienen una fuerte presencia visual. Los integrantes de los Centros Tradicionalistas, con sus caballos, monturas, banderas y ropajes característicos constituyen figuras sumamente atractivas apelando a “lo tradicional”. Permea toda la Feria una estética de “lo nacional”.

Desde el escenario las figuras del presentador y su acompañante, sintetizarían en forma simplificada los tipos sociales que han contribuido a forjar la identidad nacional; estas figuras/ estereotipos son emblemáticos de la Feria <sup>7</sup>, de aquello que ella aspira a representar y con lo cual pretende  $\neq$  ser identificada (del mismo modo la imagen oficial que acompaña toda la publicidad y difusión del evento es la de Inodoro Pereyra <sup>8</sup>). El primero representa el aporte de las provincias, del interior

del país, del medio rural, del folklore regional, del hombre de las pampas, del habitante vernáculo del país. El segundo expresa la participación de la inmigración básicamente europea, del mestizaje ciudadano, de la ciudad-puerto y del paisaje urbano en la conformación de la nación. Con el “gaucho” el campo se hace presente en la ciudad, con el “compadrito” la ciudad reafirma su presencia en la conformación de tradiciones comunes. La Feria “... como un lugar donde se mezclan el campo y la ciudad”<sup>9</sup>.

Ahora bien, los puestos de venta de artesanías se diversifican en cuanto al tipo de producción que exhiben. La Feria ha dado entrada no solamente a productos que responden a los cánones de la artesanía considerada “tradicional”

por tipo de artículo (p.e. mates, bombillas, enseres para caballos), diseño, estilo y técnica (p.e. platería criolla, cuchillería) y/o material (p.e. artículos de cuero, soguería), sino a objetos que no se ubican (por sus características, materiales y diseños) dentro de aquella categoría; esta producción se posiciona como urbana/contemporánea o bien se encuadra en otros parámetros: han proliferado en la Feria diferentes bienes que elaborados con distintos materiales y técnicas contienen referencias temáticas direccionadas a lo rural y/o “ciudadano” (reducido esto último casi exclusivamente a aquello que esté relacionado con el tango y lugares típicos de la ciudad). Imágenes de gauchos, caballos, domas, paisajes rurales, mates, guitarras, ponchos, espuelas, figuras de Carlos

---

7 Hay que tener en cuenta que tales figuras y las costumbres a que hacen referencia remiten a complejas configuraciones de conceptos y representaciones acerca de la “identidad nacional” que fueron forjadas a lo largo de la historia por los sucesivos grupos de poder, que, expresando distintas corrientes de pensamiento “trabajaron” en la construcción de esa identidad. Por motivos de espacio no podemos desarrollar esa temática; cabe aclarar solamente que dichas figuras y costumbres constituyen expresiones condensadas y simplificadas (de tales sistemas de ideas, significaciones y valores) que son utilizadas aquí en ese sentido.

8 Inodoro Pereyra es el nombre de un gaucho, personaje principal (junto con su perro “Mendieta”) de una tira humorística, publicada en un periódico nacional de amplia tirada, desde largo tiempo atrás y sumamente reconocida por la población.

9 Folleto de la Feria de Mataderos (s/f).

Gardel, bandoneones, faroles, frentes de reductos tangueros, bailarines de tango, abundan en las estructuras de venta. También se hallan artesanías de factura indígena cuyos productores, pertenecientes a distintas comunidades, viven hoy en la ciudad de Buenos Aires y expenden sus artículos aquí; de todos modos estos puestos son minoritarios <sup>10</sup>.

El análisis de la producción artesanal que se expende en la Feria, considerando sus factores constitutivos muestra la heterogeneidad de los procesos de elaboración artesanal.

### **Las estructuras productivas han sido clasificadas como sigue <sup>11</sup> :**

de tipo individual

- A. Taller de producción independiente/doméstica  
(fuerza de trabajo generada internamente)

de tipo familiar  
de tipo individual

- B. Taller de producción con asalariados

de tipo familiar

No obstante, el denominador común refiere a la preeminencia de la técnica manual sobre los instrumentos mecánicos, que, aún presentes se subordinan a la mano del trabajador, y a su basamento sobre el trabajo intensivo más que en el capital intensivo; es decir que la mayor inversión es la mano de obra y no el capital. El artesano es propietario de sus medios de producción, ejecuta personal o familiarmente todo el proceso de elaboración y controla la totalidad del proceso productivo; conoce, dirige y lleva a cabo todos los pasos del mismo (excepción hecha de los talleres con asalariados) <sup>12</sup>. Por otra parte se trata de una actividad que

---

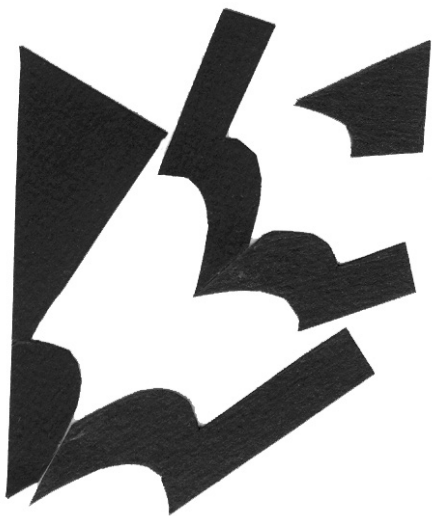
10 Cabe aclarar que ya en la Ciudad, la modalidad productiva de estos artesanos pasa a inscribirse en la lógica de los talleres ciudadanos, no obstante mantener con su producción lazos afectivos y culturales que hacen a su historia específica.

11 Esta clasificación de estructuras productivas fue realizada durante 1994 (al estudiar los procesos de elaboración de artesanías urbanas) La misma mostró total capacidad de aplicación y vigencia para el análisis del caso actual.

admite escasa inversión de capital para comenzar la producción y el uso de tecnología simple. Por lo general la capacidad productiva de los artesanos es reducida, siendo escasas las posibilidades de ahorro. Si bien procuran obtener ganancias, las relaciones estructurales que los vinculan con el mercado impiden cualquier proceso de acumulación de capital. Este hecho varía en dos ocasiones: en aquellas circunstancias en que el artesano ha logrado un tipo de reconocimiento que le

permite posicionarse en el mercado de forma semejante a la de los artistas plásticos “reconocidos”, “corriendo” sus trabajos de alguna manera de los circuitos artesanales habituales, y en aquellos casos de los talleres que utilizan fuerza de trabajo asalariada. Tales artesanos están en condiciones de acumular capital y el excedente obtenido les posibilita no solo mejorar su nivel de vida, sino también la ampliación del proceso productivo. Para los titulares de las estructuras productivas con asalariados esto implica también el aumento de la productividad; no obstante, si bien pretenden efectuar inversiones para obtener la máxima ganancia, ellos no poseen la libre movilidad del capital.

Por otra parte, el artesano pone en juego durante la ejecución de la actividad sus habilidades y destrezas, concentra un capital simbólico, consistente en capacidad y conocimiento, que expresa en su tarea, saberes adquiridos por distintas vías durante su trayectoria de vida. Otro punto en común es el que refiere a las cualidades del producto: las piezas son ofrecidas en el mercado sobre la



---

12 De todos modos este tipo de estructura productiva es minoritaria en la Feria.

base de sus cualidades artesanales, culturales y estéticas.

Ahora bien, en la Feria se ha vuelto relevante la presencia de aquellos artículos (que mencionáramos anteriormente), elaborados con distintos materiales y técnicas y que contienen referencias temáticas direccionadas a lo rural y/o “ciudadano”; no obstante y pese a la importancia numérica y estética adquirida por estos bienes en Mataderos, los mismos poseerían dificultades para posicionarse en otros ámbitos feriales y artesanales. Por una parte son excluidos del universo de artesanías tradicionales ya que no responden a sus pautas específicas, pero también resultarían rechazados en las Ferias que exhiben artesanías “urbanas/contemporáneas”, dado que un requisito para esta producción es la originalidad, la innovación y una experimentación constante con materiales, formas y diseños.

En realidad ha cobrado forma y se ha generalizado un tipo de producción artesanal que responde, se amolda y contribuye a la estética propia de éste ámbito; como decíamos con anterioridad permea toda la Feria una estética de lo nacional. En tal sentido incluso es usual que

dichos productores así como los artesanos “tradicionales” vistan ropas gauchescas o prendas alusivas. Todo confluye en Mataderos para exhibir, resaltar, propiciar, enseñar, festejar, compartir, disfrutar y reproducir una identidad nacional y unas tradiciones argentinas.

Desde otra perspectiva, las variaciones dadas en la producción muestran una gran flexibilidad por parte de los productores para adaptarse a las variables condiciones económicas que se han ido imponiendo en nuestra sociedad. Y en tal sentido hemos observado a lo largo de los años en los artesanos que viven y trabajan en la urbe y respecto de su trayectoria laboral, como el cambio opera en muchos de ellos como estrategia para continuar en la actividad cuando su producción fracasa en el mercado, asegurando la subsistencia del productor y del grupo familiar así como la reproducción de su fuerza de trabajo.

Por otra parte, algunos artesanos con una capacidad productiva que les ha posibilitado ampliar los canales de venta, armando puestos en diferentes Ferias, diversifican su producción de acuerdo al ámbito de expendio. P.e.



un productor que elabora calzado en cuero, lleva a Mataderos alpargatas, botas para cabalgar, artículos más rústicos y que puedan ser utilizados en el medio rural, en tanto que exhibe en su puesto en otra Feria de Capital Federal (más relacionada con la artesanía contemporánea) zapatos con otras características: borceguíes, mocasines, etc., acordes a la vida urbana y cotidiana.

La apelación permanente a lo nacional por parte de los productores artesanales opera aquí como una estrategia de venta; esto sin invalidar el compromiso que ellos puedan asumir respecto de las representaciones, valores y prácticas que se propugnan e impulsan en éste ámbito ferial.

Por otra parte la Feria actúa como ámbito legitimador de los objetos artesanales que allí se expenden.



El hecho de ocupar y compartir un mismo espacio definido como autóctono, característico de los usos y modalidades vernáculos y exponente de las costumbres propias del país, otorga a la totalidad de los bienes un mismo status de tradicionalidad, representatividad y valor simbólico; se desdibujan entonces las diferencias entre los distintos tipos de producción; todos participan de los atributos de nacionalidad que confiere el ámbito. Y tal legitimación de las artesanías es percibida y acogida no solamente por los productores sino que opera sobre el público que concurre a la Feria.

Por lo demás y siendo uno de los fines de la Feria el “dar a conocer” las costumbres tradicionales, un rasgo de la misma es su énfasis en la enseñanza; el aspecto didáctico está presente en la casi totalidad de sus actividades. Y en tal sentido éste es un rasgo de fuerte presencia en el universo artesanal ferial; usualmente prima en estos trabajadores una preocupación y una predisposición para explicar al público las características de su trabajo. Los artesanos brindan pacientemente información acerca de su oficio, de los objetos elaborados, de su historia y de las

costumbres tradicionales relacionadas con ellos. Incluso, algunos puesteros han adoptado la práctica de desarrollar su actividad productiva o parte de ella en el puesto de expendio. Esto que comenzó siendo un procedimiento para aprovechar el tiempo libre disponible en la Feria cuando no se acercaban clientes, demostró con el tiempo funcionar como un excelente recurso para la atracción del público.

En la Feria de Mataderos a través de diversos recursos: venta de artesanías, festivales de música y danzas folklóricas y ciudadanas, destrezas gauchescas y corridas de sortija, talleres diversos y puestos de comidas regionales, se crea un ámbito “nacional”. La feria, como ya hemos expresado, posee una matriz original de sentido anclada en la tradición y en una identidad conjunta; se enfatiza en aquellos referentes asociados a una entidad nacional. Se impulsan representaciones y prácticas alusivas a costumbres autóctonas y evocativas de un pasado común y glorioso, de los héroes que forjaron la nación. Objetos, imágenes y discursos se despliegan en forma simultánea y hacen referencia a usanzas vernáculas y figuras emblemáticas con

distinto grado de complejidad; se produce una sucesión y superposición de eventos y actividades, hay atiborramiento, saturación de elementos, sonidos y consignas durante toda la jornada. Cabe agregar que en la Feria también se hacen presentes los símbolos nacionales, elementos ineludibles en la exhibición de la nacionalidad.

Ahora bien, prima en la Feria de Artesanías y Tradiciones Populares del barrio de Mataderos un concepto específico respecto de “lo nacional”: por una parte hay una fuerte referencia a los “lugares comunes” de la historia oficial, por la otra, hay una mención permanente a la “diversidad” existente fronteras adentro del país. Se efectúa un señalamiento constante de las variedades regionales y étnicas; lo nacional se presenta tipificado por/en criollos/paisanos- indios- migrantes europeos (migración correspondiente al siglo XIX.). Los puestos artesanales con su variedad de productores y de producciones contribuyen a dar cuenta asimismo de esta concepción. Solo es posible construir la nación a partir del reconocimiento de las diferencias existentes.

Es dable señalar que a esta imagen de lo nacional (comprendido de la manera señalada), contribuye el criterio escenográfico con el cual está armada la Feria; en ella todos los domingos se pone en escena la historia y la identidad nacional, se recrean las tradiciones y se exhiben los símbolos e iconografía de la “argentinidad”. Y es en tal experiencia, construída de esta manera, en la que participan feriantes y puesteros y la

que se ofrece a los visitantes para su consumo.

Los puestos de venta de artesanías contribuyen al logro de la escenificación ferial, activando imaginarios diferenciales respecto de otros tipos de artesanías, pero manteniendo procesos de trabajo y problemáticas básicas generales del sector artesanal.

## **Bibliografía**

Arantes, A. 1999 - Desigualdad y diferencia. Cultura y Ciudadanía en tiempos de globalización’. En: *La dinámica global-local*. Ediciones Ciccus-La Crujía, Buenos Aires.

Beck, U. 1998 - *Que es la globalización?: falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Paidós, Barcelona.

García Canclini, N. 1999<sup>a</sup> - *La Globalización imaginada*. Paidós, Buenos Aires

1999b - *Narrativas sobre fronteras móviles entre EEUU y América Latina*. Conferencia publicada en las Actas de la II Reunión de Antropología del Mercosur. Fronteras culturales y ciudadanía. Impresora Gráfica, Montevideo.

Juliano, D. 1994 - *Universal-Particular. Un falso dilema*. Mimeo. Exposición

realizada en el IV Congreso Argentino de Antropología Social. Olavarría.  
Oliven, R. 1999 - *Nación y Modernidad. La reinención de la tradición gaúcha en el Brasil*. Eudeba, Buenos Aires.

Ortiz, R. 1996 - *Otro Territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

Robertson, R. 1996 - *Globalization: social theory and global culture*. Sage, Great Britain

Rotman, Mónica. 1994 - La producción artesanal urbana: reproducción social y acumulación de capital. En *Cuadernos de Antropología Social*. N.6. UBA. FFyL. ICA.

2001 - Preservación sin fetichismo: El caso de la Feria de Artesanías y Tradiciones populares de Mataderos (Buenos Aires). En *CONSERVA*. Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración, Dibam, Chile.

Schmucler, H. 1990 – Innovación de la política cultural en la Argentina. En: *Innovación cultural y actores socio-culturales*. V.8. CLACSO, Buenos Aires.

Sirvent, Maria teresa. 1999 - *Cultura popular y participación social. Una investigación en el barrio de Mataderos (Buenos Aires)*. UBA-Niño y Dávila Editores, Buenos Aires-Madrid. ■

---

# ponencia 51 congreso de americanistas

---

CLAUDIO MALO GONZÁLEZ

## ARTESANIAS, PATRIMONIO CULTURAL E IDENTIDAD

### Ser humano y temporalidad

No nacemos hechos, nos hacemos a lo largo del tiempo. Afirmó John Locke que los seres humanos cuando llegamos nacemos somos como un papel en blanco que se llena con la experiencias provenientes del mundo exterior; con los componentes de la cultura en la que nos desarrollamos diríamos desde una perspectiva antropológica cultural. Uno de sus componentes básicos, el idioma, elemento esencial en la comunicación y estructuración del pensamiento no nos está dado, incorporamos a nuestro ser el que se habla en el entorno humano en el que nacimos. A dife-

rencia de los demás integrantes del reino animal, poseemos creatividad en alto nivel que nos permite resolver situaciones nuevas a las que la vida nos enfrenta y situaciones viejas de manera distinta a la convencional, con los impactos que esos cambios introducen en las formas de vida, las concepciones de la realidad y en los estilos de organización colectiva. Se habla - a veces con exageración- de conflictos generacionales que los podemos percibir según los años que llevemos a cuestas, pero estas diferencias crecen si nos aventuramos en las maneras de actuar y entender

el sentido de la vida de nuestros bisabuelos, y se agigantan si es que incursionamos en los mundos del Renacimiento, el Imperio Romano o el antiguo Egipto.

Nuestras experiencias vitales las captamos siempre en el presente, pero esos presentes se encuentran en gran medida conformados por acontecimientos del pasado que ponen a nuestro alcance una serie de posibilidades individuales y colectivas. La reunión en la que nos encontramos y la manera cómo se lleva a cabo ha sido posible por inventos tales como los provenientes de la energía eléctrica, la aviación y la informática que otros los idearon y trasladaron a la práctica hace varios años y que nosotros los aprovechamos sin haber tenido parte alguna en esas innovaciones. Circunscribiéndonos a nuestras personas, la facilidad con que dominamos el código fonético trasladado luego a gráfico, que tantas puertas y ventanas nos abre, se debe a que hace pocos o muchos años acudimos a alguna escuela y alguien nos enseñó a leer y escribir.

El pasado, pasado está y nadie puede cambiarlo.

Gran parte de lo que hacemos en el presente tiene sentido por la posibilidad de acontecimientos que tendrán lugar en el futuro. El futuro aún no existe en la medida en que no lo hemos experimentado, pero existe en cuanto configura una serie de actos y decisiones del presente<sup>1</sup>. La esperanza, entendida como las expectativas positivas de efectos deseados en el futuro, es un imprescindible motor de la vida que se balancea entre el fatalismo y la irrealidad. Ortega y Gasset afirmó que la historia no es algo ajeno a nuestros seres para deleitarnos en su contemplación y estudio, sino que somos historia, que es parte de nuestra realidad profunda en el sentido de que la historia es inherente a nuestro ser.

Vivimos a horcajadas entre el pasado y el futuro. Por mucho que nos empeñemos no podemos prescindir de una de estas dimensiones, lo que cuenta es el talante que tengamos para dar mayor o menor valor a

---

<sup>1</sup> En pequeño y en grande la vida humana implica proyectos que los elaboramos y tratamos de realizarlos organizando de antemano el uso del tiempo en el futuro

lo que quedó atrás o a lo que está por venir. Hay quienes piensan con más entusiasmo en el futuro, que una importante meta en sus vidas es estar actualizados, estar al día, estar “en punta” y que vale la pena gastar tiempo y energía para, de alguna manera, adelantarse a lo que está por venir no sólo en el ámbito tecnológico sino en el ordenamiento social, estilos de vida, apreciación estética y jerarquización de valores, mirando las realizaciones del pasado de hombros para abajo y resaltando las limitaciones de antaño que, con o sin razón, bloqueaban las limitadas proyecciones del ser humano.

Una posición contraria radica en dogmatizar la frase extraída de las “Coplas a la Muerte de su Padre” de Jorge Manrique: *“Cuan presto se va el placer/ Como después de acordado/ Da dolor. Como a nuestro parecer/ Cualquiera tiempo pasado/ Fue mejor”*. Por naturaleza -quizás por instinto de conservación- tendemos a guardar en los cofres de nuestra memoria aquellas experiencias placenteras y que,

se reavivan con el recuerdo y nos permiten un remanso de paz al retornar a “aquellos viejos buenos tiempos”. Desde esta perspectiva nos volvemos por lo menos recelosos ante cualquier cambio y creemos que, detrás de los encantos que las innovaciones portan, siempre está oculta alguna artimaña que amenaza a la condición humana.

Cualquier posición radical o reduccionista es deformante pues tiende a distorsionar la naturaleza temporalizada de los seres humanos que tiene que adaptarse a los ritmos de la vida. La prisa por cambiar puede conducirnos a una desecación vital por el desprendimiento de las raíces. El afán de mantener todo como está puede privarnos de la floración en la que la vida llega a su plenitud. Siempre se ha dado en la vida humana esta tensión entre el anquilosamiento por un apego excesivo al pasado y la exagerada sospecha ante el futuro. Pretendo abordar esta problemática centrándome en el universo artesanal<sup>2</sup>.

---

2 Las tendencias a la conservación y al cambio varían en intensidad según las condiciones de los tiempos que Ortega y Gasset denominó “circunstancia”

## Las artesanías en el tercer milenio

Si a la palabra revolución le damos un sentido cabal: cambios profundos que traen como consecuencia sustanciales modificaciones en la organización colectiva, formas de vida, ideas acerca del ser humano y su ordenamiento social, se puede decir que desde que el ser humano hizo presencia en la tierra sólo se han dado dos revoluciones: la agrícola y la industrial<sup>3</sup>. Partieron las dos de innovaciones tecnológicas proyectadas hacia la producción que transformaron las ideas, actitudes y formas de comportamiento de las personas afectadas por los cambios. No es esta la ocasión para abundar en análisis sobre los aluviones de innovaciones. Lo que es pertinente, para los fines de este trabajo, es tomar en cuenta cómo la revolución industrial impactó en las artesanías y que, al incursionar en la problemática artesanal de nuestros días, es imprescindible tomar en consideración un mundo configurado en función de la industria con sus efectos positivos y negativos.

Todo cambio -inclusive los que tienen que ver con políticas de conservación de monumentos vestigios del pasado- se lleva a cabo en función del futuro, considerando los efectos que se espera tengan en los conglomerados humanos a los que están dirigidos, sea para superar problemas relacionados con la vida para mejorarla o prolongarla, como fue el caso de los antibióticos y en nuestros días la decodificación del genoma humano, sea para conseguir la eliminación del mayor número de vidas humanas en el menor tiempo posible como ocurre con las armas nucleares. Las innovaciones tecnológicas de la revolución industrial pretendieron, y con éxito, producir objetos satisfactorios de necesidades de mejor calidad, en menor tiempo, en mayores cantidades y a precios menores. Los cambios que no se han detenido -al contrario, se incrementan día a día- siguen en esencia los mismos planteamientos ampliando su acción a nuevos productos nacidos de nuevas necesidades que la cambiante sociedad genera y generalizando el consumo de otros que

---

3 Hay quienes creen que los notables cambios introducidos por la informática y la intensidad de la comunicación satelital es el inicio de una tercera revolución



inicialmente eran de uso exclusivo de minorías en algún sentido privilegiadas.

Uno de los efectos de la producción industrial que hoy afrontamos es el consumismo, la manipulación de que somos objeto en todo sentido, especialmente a través de los medios de comunicación y la propaganda, para adquirir por adquirir objetos innecesarios o que no tienen la categoría de indispensables; adquirirlos en exceso en relación con las necesidades básicas o descartarlos cuando aún son útiles porque han salido al mercado otros con innovaciones que la propaganda les presenta como “esenciales”. El concepto “descartable” que inicialmente se atribuyó a objetos que luego de su uso no deben guardarse por comodidad y sus reducidos costos como los pañales para niños, ha ampliado notablemente sus fronteras a una variedad de objetos con vida útil, en gran medida porque el consumidor aspira a contar con algo nuevo y al día<sup>4</sup>.

Cuando Octavio Paz en su ensayo “El Uso y la Contemplación” afirma que el destino del producto industrial es el basurero, no exagera. El costo de la infraestructura industrial se justifica si es que su creciente producción responde a una creciente demanda, no debida tan solo al incremento de habitantes y a la incorporación de personas al frenetismo del consumo, sino al deseo -a veces compulsivo- del gran público de “estar al día” en las innovaciones tecnológicas y de modelos -con frecuencia de poca significación- porque eleva el status contar con artefactos de última data. En una sociedad obnubilada por lo económico, una manera de demostrar éxito en este campo es “estar en punta”, sea con el modelo de automóvil, el tipo de televisor, los utensilios domésticos, los esferográficos y tantos otros objetos. El componente marca que ha logrado un elevado posesionamiento en el mercado, es otra manera de lograr prestigio social mediante su consumo<sup>5</sup>.

---

4 Una de las consecuencias perversas del consumismo es habernos convertido a los seres humanos en lo que Vance Packard llamó “Fabricantes de Basura”, título de una de sus celebradas obras.

5 Es frecuente que niños acosados por lo que miran en televisión manifiesten su deseo de adquirir, no tal o cual objeto, sino la marca promocionada

De lo dicho queda en claro que el universo industrial en su área específica y en aquellas otras a las que ha expandido su influencia, se centra en el cambio y -dentro de la competencia- en ofrecer algo realmente nuevo que impacte con fuerza en la percepción del público consumidor. Lo pasado se tiende a identificar con algo obsoleto y que no responde de manera apropiada a las necesidades sociales de los que aspiran a vivir con la máxima satisfacción de las mismas. Mas que el presente que es fugaz, cuenta el futuro ya que, en muchos casos, desde el momento en que se incorpora al consumo personal lo que está más al día, se empieza a pensar en los cambios que, cuanto antes, hay que realizar para no dejarse atrapar por lo pasado de moda.

Más allá de la actualización tecnológica, más allá de los vaivenes de la moda, lo industrial hay que entenderlo como una mentalidad ávida ante las innovaciones y más ávida aún para incorporarlas a sus vidas con la consiguiente poca aceptación de un pasado cuyo mayor mérito es haber sido superado por la eficiencia de los nuevos productos. En mayor o menor grado esta es la tendencia generalizada entre los habitantes de

nuestro planeta, no importa si de países desarrollados o subdesarrollados . Lo que diferencia a la opulencia de la pobreza, en este sentido, es el tipo de objetos que se adquieren o se trata de adquirir para estar a tono con los avances tecnológicos y sociales.

### **Tradicición y artesanías**

La tradición como hecho es la presencia en la vida individual o colectiva de elementos materiales y no materiales que en el pasado han conformado y conforman nuestras existencias, como formas de vestir, preferencia por tales o cuales alimentos, tipos de celebraciones y conmemoraciones etc. Como actitud supone una posición de valoración,



aprecio y respeto por aquello que hicieron quienes nos antecedieron en el tiempo y que de alguna manera persisten. Cuando se trata de monumentos importantes como las pirámides de Egipto o de tantos que dejaron en nuestra América quienes la habitaban antes de la llegada de los europeos, hay consenso en cuanto a su valoración. Igual ocurre con piezas arqueológicas de diversos materiales cuyo destino son los museos. El peso del tiempo y su condición de reliquias testimoniales del pasado les otorga suficiente dignidad como para discutir su conservación o destrucción. Las actitudes varían cuando se trata de construcciones u objetos que fueron hechos hace no mucho tiempo, ya que se pone en duda su peso de testimonio histórico sobre todo si es que están de por medio intereses económicos inmediatistas, peor aún si se trata de una edificación que en sí misma no tiene mayor valor pero que, siendo parte de un entorno arquitectónico, su eliminación afectaría al conjunto.

El robustecimiento del concepto patrimonio cultural como aquello que se ha acumulado a lo largo de los años, que se mantiene superando el paso de generaciones, que afianza la identidad de conglomerados humanos y que pertenece a la colectividad, contribuye a reforzar la preservación de bienes que logran esa categoría. Si nos circunscribimos a los bienes muebles su antigüedad les añade belleza o su rareza los vuelve atractivos a un importante número de personas que están dispuestas a adquirirlos a precios elevados por la mera satisfacción de poseerlos e incrementar su prestigio en su grupo<sup>6</sup>. El negocio de antigüedades y el oficio de anticuario gozan de respetabilidad social y con frecuencia son lucrativos.

Si nos limitamos al mundo de las artesanías, la problemática varía. No se trata de objetos de este tipo que han resistido los embates del tiempo y han ingresado a la categoría de antigüedad con sus apetencias y valores intrínsecos como un bargueño del siglo XVII. Se trata de algo que

---

<sup>6</sup> A la mera satisfacción que la antigüedad de los objetos con gran frecuencia se une el valor afectivo si es que ellos pertenecieron a familiares o casas en las que vivieron familias cercanas, en este caso no necesariamente conciben la afectividad con los valores estéticos o históricos.

coexiste con nuestras vidas y que ha sido elaborado en nuestros días, que funciona en un entorno ampliamente industrializado y que persiste -pese a que se anunció su extinción a causa de la difusión de la industria- porque sus objetos portan una serie de valores de los que carecen los industriales que apuntan a dimensiones diferentes del alma humana. Una de las fortalezas de las artesanías se encuentra en el respeto y valoración de la tradición. Hay también artesanías cuyos autores dan mucha importancia a la actualización y acoplamiento con los estilos contemporáneos, pero ocupan un espacio reducido.

Hay también artesanías propias de grupos étnicos poco incorporados a la globalizada cultura mundial en la que sus elementos tienen un sentido diferente, con importantes componentes mágicos y simbólicos para el grupo y que para las personas ajenas a él valen como objeto de estudio etnográfico, curiosidad o piezas de colección<sup>7</sup>. Este tipo de artesanías no encaja plenamente con los planteamientos de este trabajo

y su estudio requeriría un enfoque diferente.

A su función utilitaria hermanada con componentes estéticos las artesanías añaden el hecho de ser portadoras de la identidad cultural de los pueblos en los que se las trabaja. Vivimos una época en la que la globalización, a gusto o disgusto de los que controlan los poderes políticos y económicos, avanza como consecuencia de arrolladores cambios tecnológicos en muchas áreas, especialmente en la comunicación. Por numerosas y agresivas que sean las manifestaciones contra la globalización, no se detendrá, siendo factible, eso sí, controlar sus efectos negativos entre los que están el ahondamiento de las diferencias entre países pobres y ricos, el proceso de destrucción de nuestro maltrecho planeta y la agresión a la diversidad esencial al ser humano como persona y colectividad.

Uno de los temores a la globalización es el de que el mundo tiende a la homogeneización en todos

---

<sup>7</sup> Los componentes simbólicos se dan en un amplio sector de artesanías tradicionales, pero en las elaboradas por grupos étnicos, tienen mucho mayor importancia pues las fronteras entre lo mágico religioso y lo real no son claras

los sentidos con el consiguiente deterioro de la diversidad cultural que es inherente a la condición humana. No faltan quienes creen que las novelas “1984” de George Orwell y “Mundo Feliz” de Aldous Huxley en un tiempo más cercano que lejano pasarán de la ficción a la realidad. La universalización -por lo menos en el hemisferio Occidental- de algunos elementos materiales como la Coca Cola, las hamburguesas McDonald y los bluejeans así parece demostrarlo. Frente a esta expansión se encuentra en auge un afán para preservar y destacar la identidad cultural, entendida como aquellos rasgos culturales que hacen que un país, región o localidad sean diferentes del resto. Para bien o para mal, los seres humanos no somos gregarios como las ovejas o los bisontes y, de diversas maneras, disfrutamos sintiéndonos distintos como colectividad de otros y nos afanamos en mantener y hacer alarde de esas diferencias, como lo demuestran los inmigrantes de países subdesarrollados a los más prósperos que, en entornos culturales tan distintos, se afanan por deleitarse con lo propio de sus terruños para, como dicen los

ecuatorianos que se encuentran en esas condiciones, “darse el gustito”.<sup>8</sup>

Las culturas cambian siendo el ritmo más acelerado en nuestros tiempos, pero es discutible -por decir lo menos- que estos cambios inevitables y en muchos casos deseables, necesariamente afecten la identidad de las colectividades. Si retornamos a las artesanías una de cuyas peculiaridades es la tradición que a la vez sustenta la identidad, cobra fuerza este interrogante: ¿debe en el universo artesanal mantenerse la tradición en una época en que se privilegia el cambio?. No caben ni son posibles respuestas simples pues la tradición está integrada por diversos componentes como el destino del objeto que se elaboran, los materiales, las fuentes de energía, la tecnología, los contenidos estéticos etc..

Afirmar de manera tajante que debe mantenerse la tradición total y que cualquier innovación significa una profanación al sentido cultural de las artesanías, es irreal ya que podría identificarse al artesano con fabricante de antigüedades, lo que

---

8 La tesis para la obtención de Licenciatura en Antropología Cultural trabajada por Gabriela Eljuri “.....aborda este problema con amplitud

no tiene sentido, pues una antigüedad -una pieza arqueológica por ejemplo- vale por el testimonio del pasado como indicio de formas de vida diferentes hace centenares de años, elaborarlas en el tercer milenio es privarlas de su valor intrínseco: testimoniar una época ida. En algunas partes hábiles artesanos hacen réplicas impresionantes de piezas arqueológicas con las consiguientes sospechas de fraude si se las pretende vender como auténticas o ausencia de creatividad en cuanto no responden a circunstancias de nuestra época<sup>9</sup>. La única justificación sería su valor didáctico si se las usa con fines docentes para evitar el riesgo de destrucción si es que la auténtica es manipulada por alumnos.

La introducción de innovaciones técnicas y sus correspondientes hábitos pueden imponerse a la tradición. Ollas de barro hechas para cocinar sobre piedras y diseñadas para que la llama envuelva al recipiente pierden cada vez más espacio en el uso a causa de la creciente difusión de las cocinas eléctricas o a gas que

requieren ollas de otros materiales y diseños. Cualidades de los recipientes de plástico como su versatilidad, ausencia de fragilidad, superficie compacta y reducido peso tienden a desplazar a recipientes de cerámica y a cestas debido a la mayor eficiencia en el cumplimiento de sus funciones.

A las innovaciones tecnológicas que por su mayor eficacia para resolver problemas son aceptadas y a veces exigidas por las comunidades, Enrique Dussel las llama “útiles de civilización”. La energía eléctrica para iluminación y manejo de maquinarias pequeñas como taladros y hornos de cerámica<sup>10</sup> -que estarían en este caso- traen consigo cambios



---

9 Partir de piezas arqueológicas para diseñar objetos contemporáneos es legítimo pues queda en claro que no se trata de copiar sino de adecuar algo a objetos del presente

de diversa índole. Recurrir a esta fuente de energía y a herramientas y maquinarias alternas acaban con parte de la tradición, pero de ninguna manera tergiversan o deforman los productos artesanales finales. Desmenuzar mediante garrotes o mazos la arcilla para preparar la pasta de la cerámica fue una práctica generalizada antes de la existencia de molinos adecuados; volver a este arcaico sistema desechando los molinos de bolas sería poco adecuado y no tendría sentido afirmar que esta artesanía ha perdido su autenticidad por esta innovación. En algunos casos la introducción de fuentes de energía y tecnologías nuevas acarrearán beneficios adicionales como ocurre, en muchos sectores, con los hornos eléctricos para cerámica que evitan la depredación de bosques y chaparrales que proveían leña a los

hornos que funcionaban con ese combustible.<sup>11</sup>

A veces se recurre a materiales industriales como componentes de una artesanía. Hace algún tiempo, para trabajar prendas de lana propias de comunidades rurales, los artesanos tomaban la lana de las ovejas, llamas o alpacas y a mano, y con paciencia y la ayuda de una herramienta elemental: el huso, elaboraban artesanalmente el hilo que luego se convertía en paños y prendas de vestir. Actualmente se compra hilo hecho industrialmente con el correspondiente ahorro de tiempo y esfuerzo. ¿Pierden las artesanías su autenticidad al no recurrir a los largos procesos de convertir manualmente la lana en hilo?. La vestimenta tradicional de las cholitas de La Paz cuya prenda definitoria es

---

10 Puede recordarse con nostalgia los “viejos buenos tiempos” en los que por la noche se reunía la familia junto al fogón iluminada la habitación con velas, pero no cabe sostener que hay que retornar a ese tipo de iluminación para preservar la tradición y mantener la identidad

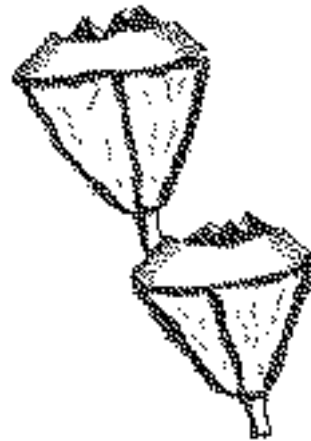
11 No toda tradición debe preservarse en el uso cotidiano. En nuestros días se puede hablar de una contradicción entre la tendencia legítima a preservar nuestro planeta de los destrozos que ha ocasionado el ser humano a causa de un poco razonable manejo de la tecnología y de los afanes por mantener la tradición. La tala de bosque y chaparrales para usar la madera como combustible puede ser una tradición respetable, pero su mantenimiento aceleraría el proceso de destrucción del ya empobrecido patrimonio vegetal del planeta.

la pollera, en el pasado se la confeccionaba con paños hechos en telar manual. Desde hace algunos años se recurre a telas importadas del Asia con colores similares, limitándose la intervención de la mano de la mujer a la confección de la prenda. ¿Hasta que punto podemos calificar de artesanal a una pollera paceña ?. Lo que está fuera de discusión es que persistir en el uso de este tipo de vestimenta implica un afán de mantener la identidad, haciendo concesiones al material a causa de la notable diferencia de costos.

Lo dicho en párrafos anteriores no supone que sea imposible conservar los componentes tradicionales de las artesanías y que este tipo de productos, igual que los industriales, deben incorporarse al ritmo de los cambios. Quienes hemos dedicado importantes años de nuestras vidas y esfuerzo a la valorización de las artesanías, creemos que debe hacerse todo lo posible para mantener estas tradiciones. Lo que importa es realizar programas y acciones realistas en el sentido cabal del término, tratando de precisar, en la medida de lo posible, en que elementos radica la esencia de las piezas artesanales como portadoras de tradición y afian-

zadoras de identidad y como partes de una cultura que, por definición, cambia.

Mientras en la elaboración de objetos artesanales haya un predominio del cerebro y la mano humana que maneja herramientas sobre la máquina, la incorporación de técnicas aceleradoras y facilitadoras del proceso, considero que no afectan al componente cultural y tradicional de las artesanías siendo un ejemplo la energía eléctrica aplicada a máquinas y herramientas. Si parte del proceso en la elaboración del producto final es industrial, como el hilo para bordar o tejer paños, tampoco pienso que afecta a la naturaleza de las artesanías que no se agotan en la producción





de hilo sino en algo más complejo y elaborado.

Tampoco creo que una variación en el destino final del objeto afecte la esencia de la naturaleza artesanal. Partiendo de ollas de cerámica, destinadas antaño a cocinar, se pueden hacer otras similares cuya finalidad es el adorno. Piezas textiles hechas a mano como parte de la vestimenta de un grupo humano -como lo paños elaborados con técnica Ikat en Guallaceo, Ecuador, prenda definitoria de la chola cuencana- pueden servir de base para vestimenta urbana sin que ello implique un atentado contra la autenticidad de los mismos<sup>12</sup>.

En los años que vivimos, al ser buena parte de las piezas artesanales reemplazadas con ventaja por otras industriales debido a su eficiencia funcional, las artesanías se proyectan cada vez más a objetos con alto contenido decorativo o suntuario pues llevan en sí un elemento fundamental de la obra de arte: la presencia del ser humano en su elaboración. En

este caso el diseño juega un papel esencial ya que debe tratar de llegar a un equilibrio entre las apetencias de los compradores de artesanías, las técnicas que facilitan su producción y el bagaje cultural que portan y que necesariamente tienen que ver con su identidad.

### **Patrimonio tangible e intangible**

El concepto patrimonio cultural surgió ligado a objetos materiales que habían sobrevivido los efectos erosionadores del tiempo y el afán depredador de algunas personas o grupos humanos que, guiados por la codicia o un pobre sentido de progreso destruyeron una gran cantidad de edificaciones que llevaban en su interior el testimonio de quienes antecedieron en el tiempo. La idea de progreso y los afanes modernizantes, con miopía sobre los valores del pasado, llevaron a calificar de “vejece insulas” a una serie de edificaciones y conjuntos arquitectónicos<sup>13</sup>. La restauración no tenía

---

12 La cultura, en sentido antropológico cambia y parte del cambio radica en adaptar objetos a nuevas funciones de acuerdo con las exigencias y apetencias de la época, a veces algunas artesanías no pueden adaptarse a estos cambios, otras veces sí manteniendo, en esencia su condición artesanal.

la respetabilidad de nuestros días y se privilegiaba un pobre concepto de progreso sobre el peso de los testimonios del pasado, inclusive en edificaciones religiosas en las que la contundencia de lo sagrado invitaba a la preservación.

Objetos muebles con valor histórico o estético también fueron considerados como parte del patrimonio cultural, aunque han sido ubicados en lugares diferentes -en la mayoría de los casos museos- para que sean apreciados por el público, tal es el caso de piezas arqueológicas así como de esculturas y pinturas célebres. Las edificaciones y estos objetos tienen en común ser materiales lo que permite ser captados y apreciados por el sentido de la vista y sometidos a exámenes asequibles a su condición material.

Desde hace algunos años la UNESCO consideró que forman parte del patrimonio cultural también

manifestaciones populares que se han conservado a lo largo del tiempo y tienen fuertes raíces tradicionales como fiestas, música, gastronomía, leyendas etc.. que, al carecer de sustento material, se transmiten de generación en generación. A este tipo de expresiones las denominé “Patrimonio Cultural Intangible”<sup>14</sup>. Este tipo de patrimonio se caracteriza por ser más vital ya que son seres humanos vivientes los que se encargan de mantenerlo con plena conciencia de que son, algo así como guardianes de las tradiciones.

La permanencia de estas formas de insertar el pasado en el presente no depende de individuos aislados, sino de toda una colectividad que se siente fuertemente identificada con su persistencia. Las personas sobre las que recae la responsabilidad cada año de organizar las fiestas varían, pero su intenso trabajo se compensa con la gratificación psicológica de haber cumplido con este deber social

---

13 En algunas ciudades se han conservado edificaciones y barrios del pasado, no por reconocimiento a su importancia histórica, sino porque en esos tiempos no había medios económicos suficientes para destruir y construir “modernidades”, con frecuencia de exquisito mal gusto

14 El Carnaval de Oruro fue declarado Patrimonio Cultural Intangible y se han presentado las candidaturas de algunas otras fiestas regionales

y el prestigio de que gozan en su comunidad al haber sido escogidas para esta tarea. La fiesta popular tradicional suele actuar como un elemento integrador de las comunidades pues –sobre todo en colectividades pequeñas- todos participan. Además una serie de elementos que aislados tendrían poco sentido alcanzan altas dimensiones como partes de la fiesta como cierto tipo de comidas, vestimentas juegos etc.

¿Deben ser las artesanías consideradas parte del patrimonio cultural tangible o intangible?. Aparentemente se podría decir que, puesto que son objetos materiales deberían estar en la primera categoría, lo cual sería válido para algunas piezas que, además de haber sido elaboradas con excelentes niveles estéticos, puedan tener sentido histórico por alguna circunstancia<sup>15</sup>. Pero las artesanías no son piezas del pasado como las arqueológicas, se las elabora en el presente como una alternativa a la industria y con una visión en la que se hermanan

lo utilitario con lo estético y portan mensajes tradicionales de la identidad de las comunidades en las que fueron elaboradas. Si nos referimos a las artesanías efímeras como los fuegos artificiales en los que trabajos de meses se consumen en minutos para provocar una vivencia emocional en los participantes de la fiesta, creo que las dudas de su pertenencia al patrimonio intangible desaparecen, igual podemos decir de las hermosas alfombras de pétalos de flores o aserrín coloreado que se hacen para que por allí pase la procesión religiosa, los arcos ornamentales que tienen el mismo propósito o los adornos con papeles que tienen la fugacidad de la fiesta.

Vestimentas con propósitos similares, no desaparecen como las anteriores, se las guarda para usarlas nuevamente cuando se repita la celebración ya que lo esencial en ellas es el sentido que tienen, los símbolos que portan y que sólo tienen vigencia plena en

---

15 Hay custodias fuera de lo común trabajadas artesanalmente en el pasado que a su valor por ser de oro y pedrería añaden la pericia y creatividad de artesanos como la denominada “lechuga” que se encuentra en Bogotá o la que se encuentra en la Catedral de Toledo hecha con el oro traído de América

esas ocasiones <sup>16</sup>. Se encuentran más cerca de lo intangible ya que su razón de ser son las fiestas en las que se utilizan pues forman parte de ellas. Extraño, por decir lo menos, sería que una persona use esas prendas de vestir en la vida cotidiana.

En las demás artesanías, aparte de sus materiales, formas y funciones, cuenta mucho el oficio de los artesanos sus conocimientos y destrezas a la vez que el sentido tradicional que tienen dentro de las colectividades en las que fueron elaboradas su dimensión temporal, como afirma Octavio Paz, no busca la “congelada eternidad de los museos” como las obras de arte ni la “indecencia de la basura” como los productos industriales. “Transcurre con los días, fluye con nosotros, se gasta poco a poco, no busca la muerte ni la niega: la acepta. Entre el tiempo sin tiempo del museo y el tiempo acelerado de la técnica, la artesanía es el latido del tiempo humano. . . . un objeto que dura pero que se acaba y se resigna a acabarse. . . . la artesanía nos enseña a morir y así nos enseña a morir”.

(Paz: 23). Considero que, dada la dinámica temporal inherente a las artesanías, su contenido simbólico y su permanente adecuación a los entornos sociales, las artesanías en general se encuentran más bien en el patrimonio cultural intangible.

## Conclusiones

1. La coexistencia de las artesanías en un mundo altamente industrializado es posible porque artefactos de esta índole



---

16 La variada y deslumbrante vestimenta que se usa en el “Pase del Niño Viajero” en Cuenca, Ecuador es un claro ejemplo de lo dicho, al igual que todas las que visten personas en otro tipo de celebraciones con matiz religioso en diversas partes del mundo

apuntan a deseos y necesidades secundarias de seres humanos que difícilmente los objetos industriales pueden ofrecer, pese a su mejor funcionalidad, bajo precio y producción masiva. Estas apetencias tiene que ver con contenidos estéticos, presencia de factores identificadores de culturas y una vinculación más directa con el ser humano como “homo habilis”.

2. Pese a la fuerza de las corrientes innovadoras y del consumismo que predispone a la mayoría de personas a estar “al día” en la posesión de productos de diversa índole, hay seres humanos que valoran la tradición y la presencia de lo que se fue forjando a lo largo del tiempo y que evita que perdamos de vista que nuestra generación tiene tales o cuales características porque quienes nos antecedieron realizaron actividades que dejaron huellas materiales conformando aquello que llamamos “Patrimonio Cultural

Este concepto, antes restringido a objetos materiales que han sobrevivido la acción destructora

del tiempo, hoy se han extendido a usos y costumbres tradicionales dentro de lo que la UNESCO denomina “Patrimonio Cultural Intangible”. Las artesanías son objetos materiales finales, pero sustentados por ideas, símbolos, oficios, habilidades, destrezas y contenidos comunitarios que escapan lo material. En este sentido es posible considerar este quehacer humano dentro de lo intangible que supone mayor vitalidad del factor tradición.

3. El fenómeno denominado globalización tiende a difundir en todo el mundo tecnologías, objetos y estilos de vida que, de una manera u otra, son aceptados en todas partes. La informática como sistema funciona en todo el mundo, lo que varía es la finalidad con que se la usa. Para lograr la destrucción de las Torres Gemelas, Osama Ben Laden planificó con impresionante precisión esta operación negativa valiéndose de los avances de la informática y el uso de satélites gestados y diseñados en Estados Unidos, el país agredido. Ante el temor de que la globalización homogeneice al mundo, han

cochado fuerza los afanes y acciones para mantener y destacar las identidades regionales y locales. Las artesanías, en la gran mayoría de los casos, son el resultado de la tradición que sustenta la identidad.

patrimonio cultural y ser portadoras de identidad, garantizan a las artesanías un espacio en el mundo contemporáneo, espacio que no tiene, a corto plazo, posibilidad de reducción.

### **Bibliografía**

4.- Considero que, el ser parte del

Acha, Juan; Colombres, Adolfo; Escobar, Ticio, *Hacia una Teoría Americana del Arte*, Buenos Aires Ediciones El Sol 1991

Alcina Franch, José, *Arte y Antropología*, Madrid Alianza Editorial 1982  
Encalada, Oswaldo, *Diccionario de la Artesanía Ecuatoriana*, Cuenca CIDAP 2003

Fisch, Olga, *El Folclor que yo Viví*, Cuenca CIDAP 1985

Malo González, Claudio, *Arte y cultura Populr*, Cuenca, CIDAP–UDA 1996

Ortega y Gasset, José, *El Hombre y la Gente*, Madrid, Revista de Occidente  
Paz, Octavio, *In/Mediaciones*, Barcelona, Seix Barral 1981

Rubín de la Borbolla, Daniel F., *Arte Popular Mexicano*, México D.F Fondo de Cultura Económica 1974. ■

# ponencia 51 congreso de americanistas

HILDA BARENTZEN

## ARTE Y ARTESANÍA ¿UNA REUNIFICACIÓN DESEABLE Y POSIBLE?\*

*“Las artesanías pertenecen a un mundo anterior a la separación entre lo útil y lo hermoso” Octavio Paz.*

Es necesario empezar por el principio para encontrar en el tiempo cómo se ha generado el problema, porque *cuando una discusión se ha enredado, siempre es útil volver atrás hasta los orígenes, y ver dónde se produjo el equívoco*. Ojalá fuera cierto que el conflicto de la producción artesanal se resuelve desde el circuito de la producción-distribución-consumo y que de esta forma, tal vez, el mercado supere la visión cultural aislante; al artesano

lo que le inte-resa es la venta de sus productos, pero en la realidad, el mercado no resuelve la cuestión de la producción de ideas en los objetos artesanales que ahora se producen. Es una cuestión de identidad. Por eso, no es posible rehuir los conceptos de arte y artesanía, en beneficio del planteamiento de los problemas que han originado en la producción de los objetos.

Los conceptos de arte y artesanía se empiezan a usar en la cultura oc-

\* Ponencia presentada al 51° Congreso Internacional de Americanistas 14 – 18 de julio de 2003

cidental -que la heredamos, porque llegó a América Latina con la invasión española- y nos *pertenece* desde entonces, o nosotros pertenecemos a ella. Asumir la historia de occidente sin quedarnos en el lugar -es también parte del problema- después podremos considerar, a propósito del arte y la artesanía, cómo en la tradición colonial lo occidental se enraizó en nuestras culturas nativas, usándolas y modificándolas en su provecho, este es un segundo momento, seguido de las consecuencias que en la república decimonónica significaron antiguas y nuevas formas de servidumbre y abandono a favor de la cultura dominante. Estos mecanismos fueron, entre otros, tentativos en el camino a la inserción de la mano de obra en el mercado capitalista de producción.

Si en el siglo XXI en el Perú, el Estado no ha sido ni remotamente capaz de dirigir la producción artesanal que se reproduce en objetos indeterminados, es también en parte por el desconocimiento de lo que llamamos artesanía o peor, porque aún llamamos artesanía a lo que se llamó

así hace más de dos mil quinientos años. La ignorancia de esta razón lleva a dar ocupación a un sector de la población, tratando de fomentar el consumo dentro de un proceso de producción *articulado directamente a la modernidad capitalista*, que siendo profundamente diferenciado en las distintas realidades históricas, de los diferentes espacios de producción artesanal en América Latina, busca a tientas las soluciones al mercado<sup>1</sup>.

En el Perú, un proceso inédito se ha gestado a partir del año 1975, con la inclusión oficial de la producción de un artesano, Joaquín López Antay, en el ámbito exclusivo del arte, al otorgársele el Premio Nacional de Cultura. Sin embargo, hasta ahora, se defiende que este otorgamiento se basó en el reconocimiento a la producción del *arte popular*, término que irrumpe en América Latina en los años cuarenta, marcando su profunda diferencia con el concepto de artesanía.

En los años de 1998-99, un artista autodidacta, Christian

1 García Canclini (1977) ha formulado el planteamiento del circuito de Producción-distribución-consumo que Acha (1979) ha introducido *como alternativas a las categorías universales de muchas estéticas* y que después ha trabajado Lauer (1982, 1989) a partir de los conceptos de dominación planteados por Quijano (1971).



Banda-yán, presentó sus pinturas a la Pri-mera Bienal de Arte, su obra de fac-tura singular, que refleja el espíritu contemporáneo de la vida en las ciudades del oriente peruano, fue rechazada junto con la de otros artistas académicos que rompían con el tratamiento tradicional de los temas. Ellos en conjunto, expusieron sus obras en forma particular y paralelamente a la Bienal de ese año ocasionando un gran revuelo. Lo que sucedió después, fue su inclusión en la siguiente Bienal de Arte. Christian Bandayán realizó unos años después

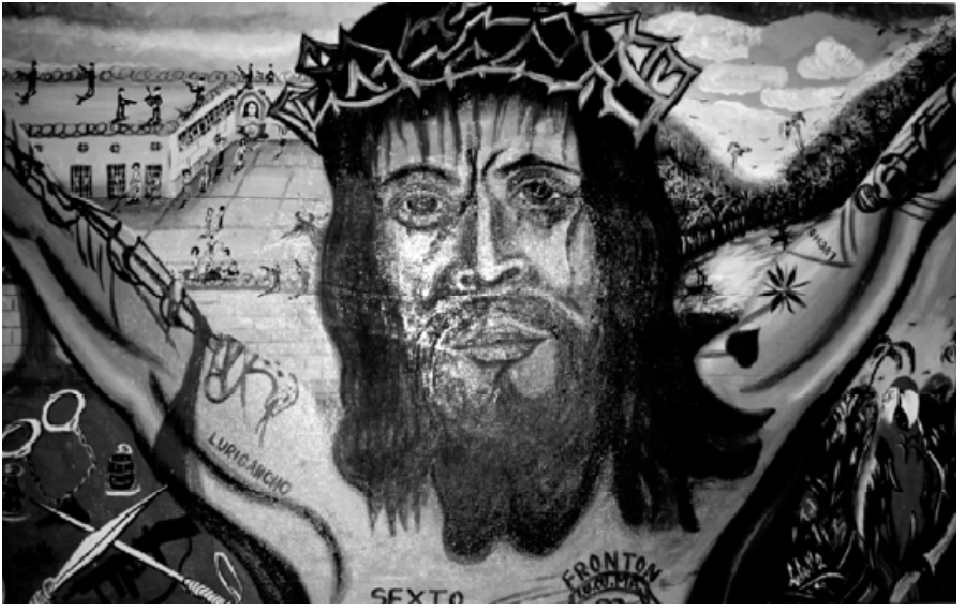
(2003) en una conocida galería de arte, la puesta y curaduría de la obra de nueve creadores urbanos de la provincia oriental de Loreto, que no pertenecen al circuito oficial, ni se consideran artistas. La muestra despertó gran expectativa y acercó al público al conocimiento de experiencias distintas a las acostumbradas.



*Oficios artesanos,  
Xilografías, Europa siglo XVIII*



*El beso, Ramiro Pareja,  
Lima,*



*Recuerdo de tu hijo, Cristián Bendayán, Iquitos, Contemporáneo.*

*Alegoría pictórica, Tadeo Escalante, Iglesia de Huaró, Cusco, 1802*

*Cabeza de Crsito, maestro toscano, Florencia, 1270*

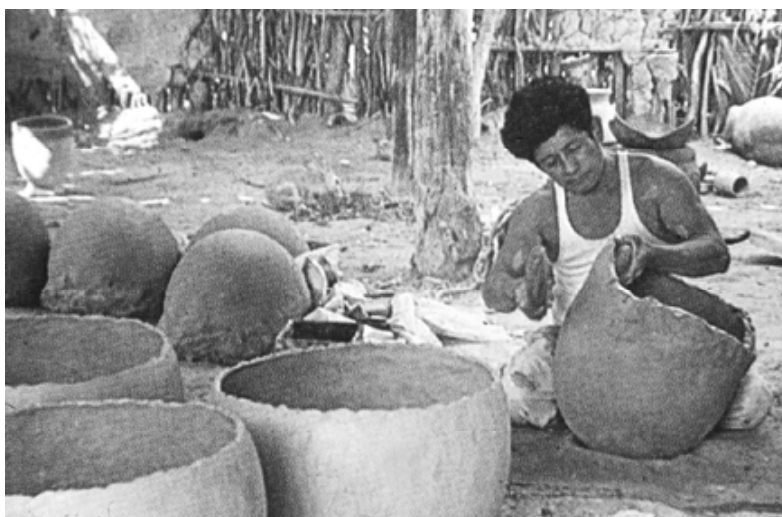
## EN EL APARENTE PRINCIPIO

Arte es cuanto el hombre produce dentro de su cultura, pero el problema entre el arte y la artesanía pertenece a la antigua tradición occidental, cuando en sociedades esclavistas como la griega, las artes liberales—propias del hombre libre y pensante— y las artes manuales o serviles, diferenciaron la producción de las ideas vs. la producción de los objetos.

En el siglo VI a.C. la sonrisa arcaica de los *kouroi* (muchachos) propia de la primera estatuaría griega, heredera de Egipto, fue el inicio de la revolución que en el arte, a la vuelta de un siglo, conseguiría la perfección de las imágenes. La representación del *momento fugaz*, el vuelo de un pájaro, el movimiento de los cuerpos, fueron también logros que caracterizarían a la nueva cultura en lo que se ha llamado en pintura *la narración griega*. Platón, admirador del arte egipcio, sentía frente a él, la falta de la función intemporal y poderosa del Faraón, eternamente Señor de sus dominios, *sacrificada por el imaginario, fugaz momento de la narración*.

Para Platón, era subversiva la actividad creativa de estos productores, a los que consideraba dignos de ser arrojados de la polis. Siempre se ha preferido la seguridad de lo conocido frente a la desconfianza de lo nuevo. Los artistas de que hablamos, eran inferiores a los artesanos, por que éstos pueden realizar, v.g. la *idea* del concepto *mesa* con madera y clavos, construirla, mientras que el artista la representa mutilando la imagen, como sucede también con las figuras en movimiento: en el vuelo de un pájaro se esconde un ala; *la perspectiva es un engaño, y el resultado un fantasma*, decía Platón. Los oficios eran, por eso, superiores a este arte porque estaban más cerca de la *idea*. La estética no era entonces como la conocemos ahora.

La filosofía ha transcurrido, como un telón de fondo, a lo largo de la historia de occidente caracterizando en las ideas la racionalidad occidental. Platón y Aristóteles no entendieron la autonomía del arte pero se acercaron a él a través de sus mutuas polémicas sobre *la fantasía, el placer estético, lo bello y la mimesis o imitación de la naturaleza que más tarde constituyeron las bases de todo el pensamiento posterior*.



*Tinaja, técnica del paleteado, Simbilá-Piura, Tradicional*



*Vasija escultórica, cultura Nazca*



*Vasija, técnica coiling, Shipibo-Iquitos, Tradicional*



*Vasija, Ruth Karina, cantante de tecnocumbia, Iquitos, Contemporáneo*

*Fantasia o imaginación creadora es considerada en la actualidad, como*

*la actividad espiritual productora de la obra de arte.<sup>2</sup>*

La cultura griega completó su círculo brillantemente pero, nos dejó en los compartimentos estancos del arte y la artesanía.

## **A MEDIO CAMINO, EL AÑO MIL**

Una tras otra, comarcas boscosas, interrumpidas de vez en cuando por grandes y sólidas construcciones

2. El pensamiento moderno respecto de la creación artística se encuentra en la misma línea del desarrollo histórico que iniciaron Platón y Aristóteles, *sus estudios se ocuparon de metafísica, psicología y ética; el concepto filosófico de estética que abordaron no es el que modernamente conocemos pero les debemos dos principios eternos: Platón, la trascendencia de la fantasía por medio de la razón; Aristóteles, la presencia de la fantasía en el nacimiento del pensamiento. Aristóteles, definió los placeres estéticos de la vista, el oído y el olor...*, (Lionello Venturi:1982) estos placeres tendrían luego que ver, como en un frondoso árbol: el oído con la notación musical y la poesía, de donde ritmo y armonía son inherentes a la arquitectura, la escultura y la pintura, ligadas todas ellas a la vista y al tacto (¿cómo disfrutar la escultura sin acariciarla?); el olor ha estado siempre ligado al sentido del gusto que, más tarde, se ha manifestado indispensable placer estético. Todos los sentidos son uno cuando hablamos de *percepción*; es a través de ellos que iniciamos el ascenso hacia la imaginación creadora, jaqueada por el gusto de cada época y de vuelta, al placer estético. El concepto funciona para el arte que Aristóteles defendía: la imitación de la naturaleza y, como naturaleza somos, siempre crearemos o disfrutaremos de los placeres estéticos que se inician en los sentidos corporales y la sensibilidad, y que recrean, siempre distinta, la misma naturaleza. Platón, en cambio, ha dado lugar a la ilimitada imaginación creadora no sujeta sólo a la naturaleza y ha propiciado, el que aún estemos por mirarnos plurales y encontrarnos con tantos otros universos estéticos creados por la imaginación, más allá de como la conocemos hasta ahora.

necesarias a la defensa, realizadas con materiales propios del lugar, autosuficientes monasterios de pesada fisonomía y castillos singulares habitados por monjes o señores feudales, edificaciones distintas unas de otras rodeadas o compuestas de aldehuelas, burgos donde se apiñaban los siervos ofreciendo vasallaje al señor a cambio de protección, o pidiendo el favor de los monjes, contra los invasores bárbaros; construcciones que tardarían aún mas de tres siglos para encontrar una imagen común en el siglo XII en el estilo románico característico de la época. Los artesanos que con tanto esfuerzo levantaron las primeras abadías, las corporaciones familiares que por años trabajaron las catedrales del s. XIII, a quienes se les reconoce sólo mano de obra calificada, puesto que la inspiración pertenecía al abbat; pergaminos miniados propios de cada región, cuando el arte parecía confinado a las manos de los monjes y sólo para sus ojos, cristos o vírgenes intemporales pintadas con trazos finísimos, simples y delicados, unidas a niños que aún no consiguen ser realizados; aparentes toscas esculturas que suscitan, sin embargo, sentimientos de inmensa ternura, conmueven íntimamente nuestra piedad.

San Agustín y Santo Tomás, dieron una vuelta de tuerca a las ideas de Platón y Aristóteles y situaron la imaginación creadora en el Dios cristiano; desde entonces, la cultura es *occidental y cristiana*, sin embargo, el arte y la artesanía permanecieron diferenciándose como en el principio y aquello que hoy llamamos arte era artesanía.

Salvando tiempos y lugares, tan profundas emociones como esas medioevales, nos recuerdan las afirmaciones de Gasparini (1965)



*Virgen de Oro, Colonia AÑO MIL*

acerca de la arquitectura popular y la arquitectura mestiza colonial peruana cuya mano de obra indígena no sería sino eso; la fuerza del tiempo se ha encargado de reconocer la participación creativa del indígena en la arquitectura mestiza ¿de dónde si no, amables y familiares sirenas, pájaros selváticos, flores andinas, el Sol creador y el *horror vacui* indígena en los muros abarrotados de relieves característicos?. Las imágenes y las esculturas, los objetos rituales de



*Madreselva, Marcos Macuyama, Iquitos, Contemporáneo*

nuestra cultura popular campesina, rodeados del aura de su función y del presentimiento de los hombres involucrados en ella, nos provocan emociones semejantes.

El contexto de la cultura popular tiene fisonomía propia, es el universo paralelo de la cultura oficial, la risa y la fiesta la caracterizan, *carnavalesca, obscena, excesiva, .. el sexo y la comida son el centro de este mundo*, los personajes de la cultura popular están inmersos en la naturaleza, sin conexión con los acicalamientos de la cultura oficial que acompaña al poder. Los estamentos sociales no se rompen y cada mundo obedece a sus reglas en la búsqueda constante de sus objetivos. Rabelais, en el siglo XVI, descubrió este universo popular del medioevo a los ojos asombrados de la sociedad de su tiempo que, perpleja, disfrutaba la aparente comedia caracterizada en Gargantúa y Pantagruel: todo desborde de naturaleza y risa dual, *causa de fascinación y escándalo durante medio milenio* y lucha de contrarios en el mundo de las relaciones sociales. Cervantes, Sheakespeare, Vico y Herder nos mostraron también esta realidad, pero no siempre nos dimos cuenta del drama.

..por donde nuestros antiguos viejos se han ido<sup>3</sup>. Las clases populares guardan memoria de los ancestros, de las raíces culturales que el tiempo y los problemas han ido modificando y confundiendo (éste es un tema gastado y desaprovechado).

Las culturas campesinas en el Perú, paradójicamente, por razones del subdesarrollo producen lo que se ha dado en llamar *arte popular tradicional* para diferenciarlo de la producción del arte culto y de la

artesanía; no deja de ser ésta, una diferenciación de clase aparentemente ineludible. En las ciudades, las clases populares producen, si se les permite, el arte que las caracteriza; muestra de dependencia y dominación y por lo mismo, del recuerdo ancestral; mientras ese recuerdo se mantenga, seguiremos siendo nosotros mismos ¿a qué disimularlo o reemplazarlo, fastidiando la creatividad en lugar de incentivarla? El mercado suele prestar atención a la mano de obra no al hombre que la produce, estamos



*Retablo Marinera, Joaquín Lopez Antay, Ayacucho*



en la misma idea colonial respecto de lo artesanal, a estas alturas luce como ignorancia interesada, que deja a los productores a merced de sus *instructores*: el Estado o las financieras.

## DEL ARTISTA DIVINO AL ARTISTA POPULAR.

Alberti en el siglo XV pudo plantear que la arquitectura, escultura y pintura eran parte de las artes liberales porque eran semejantes a la poesía. Ciertamente, el camino a este planteamiento no apareció de repente; desde el Trecento, en Cennino Cennini y Lorenzo Ghiberti se encuentra ya una *nueva sensibilidad hacia los temas de la Antigüedad* que permitiría la apertura de lo que se ha llamado el humanismo temprano. En lo que respecta a las ideas sobre el arte, pasaría por lo menos un largo siglo de luchas personales y gremiales en

las que los artistas se empeñarían en diferenciarse de los artesanos y en las que Leonardo da Vinci tendría un papel destacado. La obra única e individual caracterizaría el nuevo status, signo de diferencia con la artesanía; basta recordar a Miguel Angel, llamado *el divino*, para entender qué cuán profundamente se ancló la diferencia.<sup>4</sup>

Tan acertado como poeta que era, el inglés Samuel Taylor Coleridge, en los primeros años del siglo XIX, bajo el signo del idealismo, mas bien que en el de la Ilustración, dijo que *la fantasía no es otra cosa que un modo de memoria emancipado del orden del tiempo*, este papel protagónico de la memoria, se aproxima al entendimiento de la imaginación creadora en el pensamiento mítico de las clases populares tradicionales y es su punto de partida, diferente su origen en la cultura occidental. Los creadores, sin embargo, han

---

3 Mitos y leyendas del pueblo Bora. Oriente peruano.

4 En el trivium (gramática, retórica, dialéctica) y cuadrivium (matemáticas, geometría, astronomía y música) se reunían las artes liberales medievales que luego, a fines del renacimiento, se ampliarían para dar cabida a la arquitectura, escultura y pintura, artes que se diferenciarían en el siglo XVII con el nombre de Bellas Artes, término muerto a fines del siglo XIX.

sido siempre seres humanos intérpretes, ya sea del mito ancestral o de la madre naturaleza<sup>5</sup>.

El siglo XIX, a partir del romanticismo, se reinventó el mundo originando una dura polémica, *Dela-croix ironizaba sobre los críticos que corren a la defensa de los principios consagrados por las gentes de gusto* y el arte pintó con formas y colores nuevos un mundo cambiante donde nada de lo pasado se aceptaba. El sistema de las artes dio por tierra al inventarse la fotografía y más tarde, el cinematógrafo y el diseño renovaron el concepto de arte. En la segunda mitad del siglo diecinueve, el arquitecto Ruskin, quien añoraba la armonía en las artes del pasado, fue el antecedente de lo que, otro arquitecto, W. Morris, iniciara como reacción al maquinismo imperante de la revolución industrial: el uso de estructuras de hierro en lugar de madera en las construcciones.

Morris fue el fundador del Arts and Crafts, movimiento cuyos postulados propiciaban la vuelta al medioevo donde las diferentes artes y oficios se habían desarrollado armónicamente; este fue el inicio del idílico revival medievalista.

Una de las experiencias importantes del siglo, sería la polémica Riegl-Semper, en la que el historiador del arte Riegl defendió la autonomía del arte; lo que se ha llamado la *voluntad artística*, irrenunciable respecto de su origen en la conciencia humana; al frente estaba Semper, teórico de la arquitectura, quien deslumbrado por los nuevos materiales, subordinó el arte a la técnica. Con el correr de los años, la consecuencia de la polémica ha trascendido sus propias formulaciones y está a la vista en nuestro panorama urbano.

En los años cincuenta del siglo XIX, aparecieron los prerrafaelistas,

- 
- 5 José Luis Rouillon (1973), a propósito del mito, ha comentado que *Hay una peculiar manera de conocer, a la que se suele llamar mítica, notablemente distinta de la que en la vida ordinaria usamos*
- 6 Cabe recordar que en occidente existe el fenómeno por el cual el arte oficial se ha formado y se ha nutrido siempre del arte popular o artesanía, *satanizada* esta última en defensa del arte, que, recordemos, libró sus batallas para despojarse del carácter artesanal y adquirir su propio status.

asociación de artistas ingleses que propugnaron la vuelta al estilo de los cuatrocentistas italianos, fue una asociación de carácter elitista que paradójicamente volvió la mirada hacia el arte de los aldeanos de los países alrededor del Danubio, donde existía desde tiempos remotos una rica artesanía que ellos llamaron *arte popular*, opuesta a la creación del artista culto y con la cual se confrontó la producción artesanal. Este fue el origen del término que tantas polémicas formales aún suscita.

Desde hace más o menos un siglo, el arte contemporáneo ha cambiado sus variables conforme se van dando las crisis que la historia le impone: *la inestabilidad, la inquietud y la necesidad de radicalismo que caracterizan nuestra época. En el aspecto filosófico ha supuesto una revuelta contra la razón y un triunfo del intuicionismo bergsoniano.*

En lo referente al arte en el Perú, hay además una nueva tendencia hacia lo figurativo en el



*Joni chomo, Conibo-Alto Ucayali, 1950*

*retorno de lo real*, que da cabida a expresiones populares, tanto urbanas como regionales. En este punto, es necesario comentar los ensayos de Emilio Mendizábal L. en el sentido del perjuicio que han sufrido las expresiones plásticas del arte popular influenciadas por el indigenismo, a la manera del fenómeno prerrafaelista europeo que, en el siglo XIX habría echado a perder las artes populares regionales al difundirlas (1958-2003)<sup>6</sup>. José María Arguedas (1958) a este respecto comentaba que Joaquín López Antay era el *mestizo que todos debiéramos ser*, porque no se hacía problema alguno cuando trabajaba sus cajas de San Marcos tradicionales para las festividades mágico religiosas o los retablos a pedido con los más diversos motivos para el turismo. De esta manera encuentra su justificación el premio que se le otorgó, casi veinte años antes de la polémica. La tradición está viva en las clases populares a pesar de los cambios acelerados de la modernidad y la globalización

que, después de todo es asimétrica; en el extremo estrecho están los países pobres. Es cierto que se da la contradicción de la revitalización de lo regional y de las culturas populares en la globalización pero, tal vez, en esta debilidad radique su fuerza<sup>7</sup>.

El problema del arte y la artesanía a través del tiempo, en realidad no ha sido cuestión de mano de obra sino de diferencia entre hombres libres o esclavos, señores ó siervos, opresores y oprimidos. El arte y la artesanía es sólo la consecuencia del problema de clase, sujeto de problemas mayores de dependencia y opresión, en los que a su interior se tejen múltiples juegos de supervivencia. El mercado no resuelve el problema entre el arte y la artesanía, dejarlos de lado tampoco resuelve los problemas del mercado, por que éste se sustenta en la calidad no sólo de la mano de obra (que, aún en los mejores casos, resulta en realidad mecánica), sino también en la idea que el objeto representa mas allá de su sola utilidad. *Romper*

---

7 Bastante se ha discutido ya sobre el carácter de modelo ecológico que aboga por la conservación de las tradiciones populares o por la protección de las mismas. El destino de ambos modelos, nos lleva en el primer caso, al incentivo de la creatividad en la producción artesanal, lejos del aprendizaje mecánico de las técnicas artesanales; en el segundo caso, la producción del arte popular está destinada al Museo.

*la norma por la que se consolida la incompatible diferencia* (entre arte y artesanía) a la manera de Pierre Bourdieu, allí donde los objetos deben manejarse con un tratamiento científico, tampoco resuelve el problema estético arte- artesanía.

El ejemplo práctico de lo que ocurre actualmente en el Perú, en el mercado del arte, lo da la muestra comentada al inicio de esta ponencia: artistas populares, autodidactas que



*San Jorge, Tineo, Ayacucho*

exponen sus obras en el circuito oficial, pertenecen también al circuito de producción artesanal y se mueven en ambos mercados con calidad mas o menos diferenciada. Se repite la historia paradigmática de Joaquín López Antay. Lo interesante en los nuevos casos es que dejan ver que el arte, en su más amplio sentido, el que incluye a la artesanía, está vivo y goza de buena salud. Siempre existe el riesgo histórico de que la obra de creadores populares sea absorbida por el mercado del arte oficial, apartándose de sus orígenes, pero en la actualidad ese riesgo ha disminuido pues el mercado del arte tiende a ser más abierto. No obstante, aunque parezca mentira, la solución de los problemas del arte y la artesanía se encuentran al interior de un problema mayor: la justicia social en el desarrollo de las naciones.

## Bibliografía

Acha, Juan. 1979, *Arte y sociedad: Latinoamérica, el sistema de producción*, México, Fondo de Cultura Económica.

Arguedas, José María. 1958, “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga”, En: *Revista del Museo Nacional*, Tomo XXVII, Lima, Perú.

Bajtín, Mijail. 1990, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial.

Bareiro Saguier, Rubén. Rojas Mix, Miguel. 1986, “La expresión estética: Arte popular y Folklore. Arte Culto”, En: *América Latina en sus ideas*, México, Siglo Veintiuno editores.

Barentzen, Hilda. 1975, Arte popular (artículos varios), En: Diario *Correo*, sección editorial, Lima.

Benjamín, Walter. 1989, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, En: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.

Blunt, Anthony. 1985, *La teoría de las artes en Italia*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A.

Bourdieu, Pierre. 1983, “Crítica social del gusto”, En: *hueso húmero*, No. 17, abril junio, Lima.

Castrillón Vizcarra, Alfonso. 2001, “El arte popular”, En: *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?*, Lima, Universidad Ricardo Palma.

Collingwood, R.G.. 1993, “Arte y artesanía”, En: *Los principios del arte*,

México, Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, Néstor. 1989, *Culturas Híbridas*, México, Grijalbo.1979, La producción simbólica. México, siglo veintiuno editores.

Gasparini, Graciano. 1965, Análisis crítico de las definiciones de “Arquitectura popular” y “Arquitectura Mestiza”, En: *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Facultad de Arquitectura, Universidad Central de Venezuela. No. 3, pp. 51-66.

Gombrich, E.H.. 1982, *Arte e ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.

Hauser, Arnold. 1981, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Barcelona, Guadarrama.

Juliano, Ma. Dolores.1986, *Cultura popular*, Barcelona, Cuadernos de antropología.

Lauer, Mirko. 1982, *Crítica de la artesanía*, Lima, DESCO 1989, *La producción artesanal en América Latina*, Lima, DESCO.

Mendizábal Losack, Emilio. 2003, *Del San Marcos al retablo ayacuchano, dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*, Lima, Edición: URP-ICPNA.

Paz, Octavio. 1989, “El uso y la contemplación”, En: *Los privilegios de la vista*, tomo III, Arte Antiguo y moderno, México, D.F., Fondo de Cultura Económica S.A.

Pirenne, Henri. 1985, *Las ciudades de la edad media*, Madrid, Alianza Editorial, S.A..

Quijano,Rodrigo. 1971, “Cultura y dominación”. En: *Revista Latinoameri-*

*cana de Ciencia Sociales*, Santiago de Chile, jun-dic. pp. 39-56.

Rouillon, José Luis. 1973, “El mundo mágico”, En: **José María Arguedas. Cuentos olvidados**, Lima, Ediciones “Imágenes y letras”.

Schlosser, Julios von. 1981, **El arte de la Edad Media**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A..

Stastny, Francisco. 1974, “¿Un arte mestizo?”, En: **América Latina en sus artes**, México, siglo veintiuno editores.

Torres, Camilo. 1999, “¿Que empiece la juerga!, la obra de Francois Rabelais”, En. Diario **El Comercio**, domingo 18 de Abril. Lima.

Venturi, Lionello. 1982, **Historia de la crítica de Arte**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. ■



---

# ponencia 51 congreso de americanistas

---

ENCARNACIÓN AGUILAR CRIADO.

## ENTRE LO GLOBAL Y LO LOCAL: LA REVITALIZACIÓN DE LA PRODUCCIÓN ARTESANAL EN ESPAÑA.<sup>1</sup>

### Introducción.

En este texto analizamos las nuevas directrices de proyectos de revitalización artesanos en relación a su inclusión dentro del fenómeno que denominamos *consumo diferencial*. Nuestra propuesta parte de una visión económica del sector arte-sanal, al que consideramos halla inserto en

las leyes de mercado e inscrito en el actual proceso de globalización, tanto en lo que se refiere a producción, distribución y consumo.

Partimos del hecho de que las industrias artesanas conforman procesos productivos singulares que

1 Una primera versión de este texto fue presentada en el 51º Congreso Americanista. Santiago de Chile, 2003. Este trabajo se inscribe en el grupo de investigación “Patrimonio Etnológico, Recursos Socioeconómicos y Simbolismo”, Plan Andaluz de Investigación. Junta de Andalucía (HUM-0398). Ha sido subvencionado por los proyectos de investigación: «El estudio del Patrimonio Cultural como factor de desarrollo: Una propuesta de actuación». D.G.E.S. Ministerio de Educación y Cultura ( P.B. 97-0708) y ”El patrimonio como recurso en la era de la globalización. Nuevas perspectivas para su gestión”. I+D. Ministerio de Ciencia y Tecnología. (BSO2001-2394).

forman parte indiscutible, junto a los objetos que crean, de nuestro patrimonio cultural, pertenecen pues a un ámbito que en la actualidad suscita un creciente interés, tanto por parte de las administraciones públicas como de iniciativas privadas, tendente a apostar por su potencialidad económica, como uno de los ejes de los denominados proyectos de desarrollo local. De ahí que el proceso de revitalización de la producción artesana, hecho de reciente expansión en España, haya que entenderlo dentro de un fenómeno mucho más amplio, el de conversión de la cultura en un recurso, que, a la vez que fundamenta el desarrollo económico de determinadas zonas, se constituye en una mercancía que se consume y circula dentro de un mercado creciente globalizado.

**En este contexto el refuerzo de la tradición se convierte en uno de los ingredientes sustanciales de una nueva oferta turística por la que apuestan en gran medida los proyectos de desarrollo. Se trata de un hecho que hay que explicar en relación a un mismo fenómeno: la interacción entre necesidades locales y políticas globales. Pero también es cierto que, una lectura**

**desde lo local nos ofrece las singularidades de cada caso: en el español, las crecientes actuaciones sobre las artesanías forman parte de un proceso mayor de remodelación del mundo rural, diseñado desde Europa y regulado por la *Política Agraria Común (PAC)* que, en esencia, persigue un nuevo diseño de ruralidad basado en la diversificación de actividades económicas. En este contexto el apoyo a las pequeñas industrias tradicionales, ampliamente financiados por diversos Programas Europeos, se ha esforzado por la creación de un *producto rural* que tiende a dibujar las nuevas directrices de un consumo diferencial y alimenta la creciente oferta del denominado *turismo cultural*.**

**La actualidad de las industrias artesanas.**

Nadie puede poner en duda el mantenimiento actual de las artesanías. Contraviniendo a quienes la condenaron a su extinción, como supervivientes de un estadio preindustrial, las artesanías mantiene su vitalidad y desde luego pertenecen a nuestra modernidad. Conviven con

bienes de elaboración estandarizada característicos de las sociedades industriales, y como objetos y producciones contemporáneas están plenamente insertos en las leyes del mercado (V. Novelo 1976). En definitiva conforman objetos que se producen, circulan y se consumen dentro de un mercado creciente globalizado.

La presencia de sistemas técnicos tradicionales, junto a las más avanzadas tecnologías punta debe ser un hecho, primero aceptado y en segundo lugar explicado. De entrada porque sencillamente la misma naturaleza de estos objetos: una pieza alfarera, bordados, tapices y alfombras siguen requiriendo de un proceso de elaboración singular, determinado y particular de cada pieza, unas características que sólo pueden ser realizadas a partir de los saberes técnicos aprendidos y ejercidos por los artesanos (V. Novelo 2003).

El papel que las artesanías están jugando dentro de las directrices del consumo actual nos parece central para comenzar a entender de qué estamos hablando cuando nos referimos a un objeto como artesano, por tanto, dotado de un valor muy apreciado por

determinadas capas de nivel urbano medio. Es esta característica la que explica precisamente su demanda actual, tendente a satisfacer unos gustos que han determinado bien su evolución, su revitalización, o incluso la invención de muchas de estas artesanías, que son vendidas bajo el sello de su *tradicionalidad*, de su *autenticidad*, de su *carácter popular* (Aguilar 1999).

Lo artesano se instituye así en una especie de *marca* que garantiza su venta en un mercado que valora especialmente aquellos productos que contengan características de producto *natural, tradicional, rural*, etc. Tales connotaciones han contaminado incluso los procesos de fabricación más industrializados, y muchas marcas han incorporado dentro de sus campañas de marketing, la etiqueta de *lo hecho a mano* (C. Ortíz 1999). Las artesanías no necesitan hacerlo, porque es indudable que poseen desde su origen tales valores, de forma que han adecuado su producción a una demanda cada día más creciente en este sentido.

Como todo proceso económico, las artesanías tienen sus propias

formas de circulación. Éstas, como su producción, aparecen como alternativas y coexisten con las de los productos industriales. Los circuitos de circulación y promoción de la artesanía han ido evolucionando a la vez que lo han hecho las mismas, y la venta directa de sus productores ha dado paso a instituciones gubernamentales cuyos objetivos son la promoción de las mismas.

Este fenómeno explica el tratamiento que comenzaron a tener, por lo que a España refiere, a partir de la década de los 80 con la llegada del régimen democrático. Nos referimos a la promoción de una serie de certámenes artesanos auspiciados por los distintos gobiernos autonómicos surgidos tras la nueva configuración del estado español. Este nuevo interés por muchas producciones que estaban a punto de desaparecer, condenadas al olvido por una pretendida modernidad formó parte del proceso de recuperación de la memoria histórica que se auspició desde las distintas administraciones regionales y nacionales del Estado español, en lo que fue un movimiento de reconstrucción de las singularidades étnicas de las distintas culturas

existentes en España. Porque no lo olvidemos, las artesanías contienen indudables elementos identitarios, son formas recurrentes, objetivables de la memoria histórica de un pueblo. Nada más directo que un objeto antiguo, dotado de una estética distinta para aprehender, identificarse o reconstruir las propias raíces.

Las acciones que se emprendieron en este sentido desde los distintos órganos de los gobiernos regionales propiciaron el mantenimiento de muchas de estas artesanías, la *revitalización* de otras tantas, y hasta la *reinención* de muchas, en el mismo sentido que lo hacían determinados rituales ceremoniales y fiestas, que adquirirían ahora nuevas dimensiones identitarias para unas comunidades autonómicas que, habían asistido a



la recreación artificial de una cultura española durante el franquismo.

Este primer proceso de creciente interés por subrayar la idiosincrasia de cada cultura, el denominado *hecho diferencial de la cultura nacional* de vascos, catalanes, andaluces, gallegos, etc., característico de la década de la implantación democrática española, es una etapa que actualmente se considera ya cerrada. Ha sido seguida en la década de los noventa por un proceso que tiende a subrayar otras identidades menores, como la comarcal, la provincial o la local.

Es cierto que al menos, para el caso español, hay que separar ambas direcciones de actuación, en la medida en que son resultado de dos contextos diferentes, y obedecen a causas también distintas. Las primeras son de índole político y culturales y pertenecen a la lógica interna del propio estado, las segundas son de índole económico, rebasan y desdibujan las decisiones del estado-nación, para incluirlas dentro de las directrices de la estructura supranacional europea (C. Bueno y E. Aguilar, 2003).

## **La cultura local como recurso: La intervención sobre las artesanías rurales.**

Las nuevas directrices sobre las artesanías responden al paradigma del *desarrollo endógeno*. Se trata de un fenómeno reciente e interesante de estudiar, que está generando una nueva concepción del desarrollo, basado en la capacidad intrínseca que tienen los territorios para potenciar su economía mediante la revalorización de su recursos tanto naturales como culturales, hasta ahora infrautilizados (arquitectura popular, fiestas y rituales, artesanías, gastronomía, etc.).

El fenómeno afecta por igual a las zonas rurales como a las urbanas, en el primer caso, la relación con los procesos de globalización es aún más clara, pues las actuales acciones de *Desarrollo Rural* son resultado de la *Política Agraria Común (PAC)*. Lo que se persigue, en síntesis, es la intensificación capitalista de la agricultura, y el diseño de un nuevo modelo de mundo rural, no centrado exclusivamente en la producción agraria, sino en la diversificación de actividades económicas. Así, se incentiva la especialización agrícola en determinadas zonas consideradas

de alta rentabilidad, al tiempo que se desalienta en otras áreas la continuidad de una agricultura tradicional y poco competitiva en los mercados (M. Etxezarreta y Viladomíu, 2000). La búsqueda de soluciones a la población rural, que ya no puede emprender el camino del éxodo rural, pasa por la implementación del sector industrial, y sobre todo por el apoyo al sector turístico, que en definitiva se contempla como el contexto donde los recursos locales encuentran una salida comercial. El modelo, en esencia es la terciarización del mundo rural, y el diseño de unos espacios dotados de nuevos usos (turísticos, cinegéticos, conservacionistas, etc.).

La nueva política iniciada a este respecto por las distintas administraciones del estado español está en sintonía con las que se repiten en los restantes estados europeos, y están dando lugar a la recreación de muchos de estos nuevos espacios rurales y a la aparición de organismos de desarrollo (*Centros de Desarrollo Local*) que canalizan a través de proyectos concretos los recursos económicos europeos.

peos han sido la base de financiación de tales iniciativas, puesto que son programas concebidos para corregir los desequilibrios económicos y sociales dentro de la Unión Europea. Se concentran en regiones con especiales dificultades económicas dentro del marco europeo, de ahí que Andalucía sea lugar de actuación prioritaria, por ser la comunidad autónoma que presenta uno de los mayores índices de especialización agraria a nivel europeo. Las cifras oficiales señalaban que en 1994 la población agraria andaluza suponía casi una quinta parte (19,3%) de la población agraria española, situada en un segundo puesto y solamente superada por Galicia a nivel español. Las mismas fuentes indicaban que Andalucía posee una relación entre la población ocupada agraria y población ocupada total, más de dos veces superior al valor medio europeo, y entre tres y cuatro veces superior a los valores de los países comunitarios



*Los Fondos Estructurales Euro-*

de mayor nivel de desarrollo (Guía del Desarrollo Rural: 1996) .

En esta coyuntura el *Turismo Rural* constituye uno de los elementos centrales de las políticas de desarrollo. Lo que resulta más importante es que la cultura local se convierte en un componente fundamental de la oferta turística. Una cultura que en los numerosos textos oficiales sobre desarrollo es concebida como un recurso social, que como tal puede actuar como motor de reactivación económica. Así se señala en toda la documentación editada a tal efecto por la Junta de Andalucía:

*“El patrimonio rural engloba un conjunto de elementos y valores que lo configuran como un factor clave para dinamizar y potenciar el entorno socioeconómico, actuando, por un lado, como medio de atracción de personas, de capital y de actividades económicas generadoras de valor añadido y de empleo, y por otro, como instrumento de mejora de la calidad de vida en esas zonas. El patrimonio cultural debe ser considerado como un verdadero motor del desarrollo, y no como un lujo del que se puede prescindir. La dimensión cultural ha de estar por tanto presente en los programas de*

*desarrollo, ya que de lo contrario, éstos serían incompletos”.* (Guía de Desarrollo Rural, 1996:·3).

El patrimonio, más allá de su carga simbólica, de su capacidad intrínseca de ser reflejo de una cultura concreta, adquiere ahora un *valor añadido*, el de su rentabilidad económica, propiciando nuevas y recientes intervenciones sobre el mismo, tanto desde la administración pública como desde entidades privadas, que promueven un discurso de recuperación y revitalización de los elementos culturales de determinadas zonas y su reutilización como nuevos espacios de recreación y ocio para una demanda cada vez más creciente y especializada de la actividad turística (E. Aguilar 2002).

Las artesanías constituyen en este contexto uno de los principales sectores de actuaciones, son a la vez sectores productivos a dinamizar y elementos patrimoniales, que además contribuyen a la oferta turística. Las medidas sobre estas industrias tradicionales se han diversificado en la última década, y se han centrado tanto en apoyos económicos a la producción que han favorecido su capitalización, su renovación tec-

nológica y la búsqueda de nuevos mercados, como en la atención a la transmisión de los saberes técnicos, mediante la creación de *Escuelas Talleres*, propiciando además ofertas de empleo, a través de contratos de aprendizaje. Y desde luego se ha atendido a la difusión de las actividades artesanas, no sólo mediante su permanente presencia en las *Oficinas de Turismo Local*, donde los visitantes pueden contemplarlas y comprarlas, sino mediante la celebración de exposiciones y ferias locales, comarcales y regionales de artesanías, o a través de la asistencia de los artesanos a distintas muestras monográficas tanto nacionales como internacionales.

Es cierto que las primeras intervenciones sobre determinadas artesanías comenzaron ya en la década de los 80, como parte de las actuaciones de los distintos gobiernos autónomos por dinamizar procesos productivos locales en zonas deprimidas. Fue así como se consiguió recuperar muchas de estas producciones tradicionales que estaban a punto de desaparecer, y que hoy se muestran consolidadas, porque además están incorporadas dentro de la oferta turística de la zona.

El caso de la industria artesana de mantas de *Grazalema* es exponente de cuanto venimos diciendo. *Grazalema* es un pequeño pueblo de 2.500 habitantes, ubicado en la Sierra de Cádiz. Su economía era la característica de zona de montaña, fundamentalmente ganadera. La producción de la lana había alimentado una consolidada tradición industrial textil, que aprovechaba la existencia de los numerosos batanes en la zona. Se trataba de una actividad de la que hay noticias desde el siglo XVIII, y de la que Pitt-Rivers(1971) da cuenta en su conocido libro sobre la localidad. Tras atravesar por diversos periodos de crisis, se había convertido, a principio de los años 80, en una actividad prácticamente residual, incapaz de competir en el mercado con su tecnología desfasada. Para esas fechas existía una sola fábrica en activo y la voluntad de su dueño de rescatar sobre todo la producción de mantas de lana, que además formaba parte de la historia y de los registros culturales del pueblo (E. Aguilar, 2003).

La intervención se ajustaba perfectamente a la ya mencionada política del gobierno autonómico andaluz de activación industrial en zona deprimidas, fue así como en 1985 la



Junta de Andalucía invirtió el capital necesario para crear una Sociedad Anónima denominada *Artesanía Textil* de la que formó parte como socio mayoritario, compartiendo el resto de las acciones con el Ayuntamiento, socios particulares, entre los que se encontraban el antiguo dueño de la fábrica y la Sociedad de Desarrollo Local, creada ex-profeso para liderar las posteriores intervenciones económicas en la localidad, canalizando las ayudas financieras de los distintos programas europeos creados a tal fin.

A partir de esos momentos se inició la reconversión de la actividad, mediante la inversión en nuevas tecnologías, se apostó por la remodelación de los telares, manteniendo y reparando los manuales e introduciendo los automáticos. La cuestión es que hoy la fábrica se sustenta sobre un modelo de producción que ha incorporado nuevas maquinarias sin renunciar al uso de las tradicionales, y así mientras que para las mantas se siguen utilizando los telares manuales y los antiguos batanes, además de la confección de sus flecos a manos, tarea que todavía hoy realizan las mujeres de *Grazalema* a domicilio, la fábrica ha diversificado su oferta

hacia productos de pañería en general, que sí son realizados con las nuevas máquinas.

Las innovaciones no se detuvieron en este punto, sino que se llevó a cabo el replanteamiento global de la producción, lo que determinó el cese del hilado en la misma fábrica. Esta primera labor se había realizado tradicionalmente utilizando las lanas del lugar, pero la operación se mostró irrentable, dada la carestía que suponía invertir en nuevas máquinas de hilado, frente a la posibilidad de comprar las madejas de hilo ya fabricadas, como se comenzó a hacer a partir de 1994. Las lanas que actualmente se usan proceden indistintamente de Andalucía, de Cataluña, pero también de fuera de España, de Cashemire o de Australia.

La reestructuración del proceso de producción no ha roto la naturaleza artesanal de la manta, ésta continúa requiriendo de técnicas manuales en las que las destrezas y los saberes técnicos de los artesanos siguen siendo fundamentales. Es cierto que el proceso de trabajo en su totalidad se ha roto, mediante el aporte de la material prima que ahora viene del exterior, pero ésta es una cuestión ya

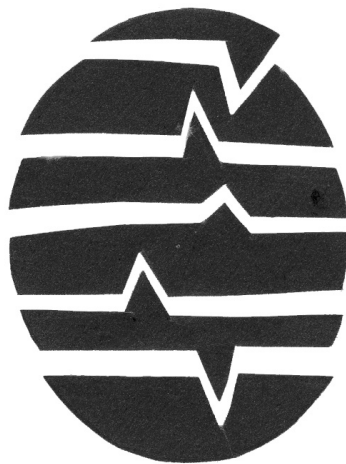
bastante generalizada en muchos de estos procesos productivos artesanos, que, como en el caso que nos ocupa, requerían de una reconversión de cara al mercado. Ésta se ha hecho portanto innovando el proceso de elaboración e introduciendo nuevas tecnologías, pero deteniéndose en el límite donde el procesado manual de las mantas le dan su sello de artesanal, con el que hoy este producto compite en el mercado, diferenciándose de la manta industrial.

Fortalecida y recuperada la producción, el siguiente paso fue la de búsqueda de mercados exteriores, en este sentido, a partir de 1994, la fábrica se acogió a diversos programas subvencionados por la Unión Europea de apoyo a la *Pequeña y Mediana Empresa*, y comenzó a asistir a ferias nacionales e internacionales, que han abierto nuevas posibilidades en su comercialización, y ahora las mantas llegan hasta Alemania, Inglaterra, Francia y Suecia, además de garantizar su presencia en el mercado interior del país.

El proceso de recuperación ha culminado con éxito, tanto, que para 1998 los antiguos dueños compraron al *Instituto de Fomento*

*Andaluz (I.F.A)*, el órgano de la administración autonómica que había liderado la reconversión, sus acciones, compartiendo a partir de entonces la titularidad de la propiedad, con el Ayuntamiento, la Sociedad de Desarrollo Local y alguna participación de la administración provincial.

El éxito actual del producto hay que explicarlo pues mediante acciones económicas concretas que han remodelado su producción, pero es cierto que hoy la mantas de Grazalema se venden además, porque están inscrita en un proyecto más amplio, también liderado desde la administración con financiación de la Unión



Europea: la especialización de esta comarca en Turismo Rural. Habría que señalar para ello que *Grazalema* se encuentra situada en un paraje de singular potencialidad natural, que adquirió categoría de *Parque Natural* a partir de 1982<sup>2</sup> El pueblo por tanto se halla inmerso en un contexto de políticas de protección de la naturaleza y de fomento de un turismo que ofrece las particularidades culturales y medio-ambientales que la zona posee. Así que ha consolidado una importante oferta turística, mediante la inversión en hoteles, casas rurales, restaurantes, además del fomento de una serie de rutas ecológicas y culturales, canalizadas a través de empresas especializadas en Turismo Rural.

Las mantas formaban parte de la tradición artesana de la zona, a la vez que constituían una de las señas de identificación local, tal característica se sigue subrayando hoy, aprovechando el tirón turístico que la naturaleza y la cultura de

*Grazalema* ofrecen a los cada días más numerosos visitantes nacionales y extranjeros. Por eso no es extraño que la denominación de *Parque Natural de la Sierra de Grazalema* se utilice como marketing de venta de las mantas, así aparece en la etiqueta de estos productos, y así se señala en los diferentes productos de la gastronomía local, el queso entre los más famosos, o los restantes objetos artesanos, que se exhiben en los diferentes expositores de la Oficina de Turismo del pueblo.

La recreación y la evocación de la naturaleza, del territorio y de la tradición conforman el conjunto de significados y símbolos que dotan a tales productos de un valor añadido, a partir de los cuales encuentran su nicho en el mercado global y consiguen ser colocados en circuitos exclusivos para una comunidad internacional que ha cambiado sus pautas de consumo (G. Rodríguez Gómez 2003). Es mediante este proceso de revitalización de los productos

---

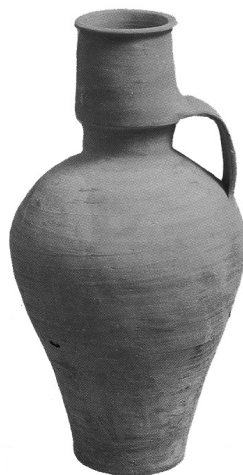
2. El Parque Natural de Grazalema forma parte de la red de espacios naturales protegidos dependientes de la administración andaluza. Las figuras de los Parques Naturales son el resultado de la política de protección medioambiental intensificada en España a partir de la década de los 80. Su gestión depende de las respectivas comunidades autónomas, por contraste con la de los Parques Nacionales, cuya tutela continúa en manos del estado español.

locales como el mercado se apropia de la cultura local y de sus símbolos, los *desterritorializa* para convertirlos en la materia prima que etiqueta las nuevas tendencias del marketing en el contexto global. (C. Bueno y E. Aguilar 2003).

Un claro ejemplo de cuanto venimos afirmando es *la industria de quesos artesanales* como práctica en auge en la zona. La escarpada orografía de la Sierra de Grazalema y la existencia de la raza caprina autóctona *payoya* había sustentado la elaboración doméstica de quesos, como una actividad llevada a cabo según métodos tradicionales destinada autoconsumo familiar. Al calor de las iniciativas que estamos analizando, los últimos años han reconvertido esta actividad en un recurso económico importante para la zona que ha visto aparecer distintas empresas, entre las que destaca la denominada: *Quesos Artesanales de Villaluenga del Rosario-Payoyo*. La base de su producción, y desde luego de su éxito comercial estriba en adecuar su ciclo productivo al ciclo natural de la cabra, manteniendo por tanto una elaboración artesanal del queso, que no está reñida con el uso de una cuidada tecnología de control

e higiene acordes a la normativa europea.

La sustitución de *una economía de volumen por una economía de valor*, mediante la generación de productos intensivos en conocimientos aparece como otra de las constantes de la globalización. El criterio de la calidad se convierte en definitivo a la hora de colocar tales productos dentro de determinados nichos distintivos del mercado internacional. Una calidad, no lo olvidemos, que aparece ligada a la utilización de tecnología y saberes tradicionales. Vinculado igualmente a un ecosistema natural, determinantes de su sabor, de su textura, de las sensaciones, en definitiva, que se nos intenta trasladar dentro de



una bien lograda campaña de marketing del producto: “*le acercamos la sierra en porciones*”. En esta misma línea de cuanto estamos afirmando se instituye la reciente creación de, en la zona norte de la comarca, de la *Denominación de Origen Sierra de Cádiz*.

El caso de Grazalema es paradigmático del proceso de activación de una tradición artesana y su reforzamiento dentro de una oferta turística rural en Andalucía. Las actuaciones se han repetido, con mayor o menor éxito, en muchos otros pueblos andaluces, en algunos, como el señalado se ha conseguido recuperar una tradición productiva que estaba en decadencia, pero que tenía indudables viabilidades económicas, de ahí que fuera el *IFA* el que liderada su revitalización.

En otros casos son los mismos ayuntamientos los que interviene en el fomento del sector artesano, dentro de actuaciones más amplias de proyectos de Desarrollo Rural en los que ineludiblemente se contemplan las medidas de rehabilitación del patrimonio cultural de la zona. En muchos, las actuaciones derivan incluso hacia objetos que pertenecen

a procesos productivos ya desaparecidos, que ahora son revitalizados, cuando no reinventados y producidos con una función que contiene indudables connotaciones comerciales. Los resultados de tales intervenciones terminan por convertirse en un acto mismo de exhibición y difusión de la cultura local, de búsqueda de atracción turística al pueblo, lo que explica la proliferación actual de las distintas *Ferias Artesanales, Jornadas de Turismo, Muestras de Producción Agroindustrial, Gastronómicas, Culturales, de Desarrollo Local*, etc. , que anualmente se celebran en la mayoría de nuestros pueblos.

El fenómeno requiere de la aparición de instituciones que se convierten en los intermediarios oficiales entre productores y los consumidores, al mismo tiempo que de organismos que canalizan unos productos que anteriormente tenían vías menos formales de venta, pues fortalecen la producción y facilitan su salidamercantil, a la vez que se instituyen en el garante frente al público de la calidad del producto, dándole su sello de origen. Además, lo que nos parece igualmente importante, inciden en la creación de una imagen, que, cristaliza en una marca: *la del*

*producto rural*, dotada de calidad, tradición, historia y naturalidad, que como tal, se convierte en un bien de consumo, en un servicio perceptible de circular en el mercado.

Lo que se constituye entonces es un producto capaz de evocar sensaciones, pues contiene indudables ingredientes de *experiencia emocional*. Si por tal proceso entendemos el último paso de transformación de cualquier bien, en algo mucho más complejo, ligado a la capacidad denotativa que cualquier objeto posee para evocar percepciones que, como bien material, lleva incluidas. Es así como se consigue que en el acto mismo de su consumo no se produzca sólo una apropiación tangible del mismo, sino que sobre todo, sensaciones de todo tipo: sensoriales,

emocionales, comunicativas, etc. Tales son los principios que orientan a la nueva corriente del *Marketing Experiencial*<sup>3</sup> (Schmitt 1999), como estrategia mercantil que apuesta por un último tratamiento del producto, su conversión en experiencia, y su salida al mercado desde tal supuesto que, además, lo dota de un valor añadido. Un concepto, que nos parece fundamental para entender la actual apuesta por la cultura en los proyectos de desarrollo rural.

### **Las artesanías urbanas y el mercado turístico.**

La utilización de la cultura como un reclamo turístico no es un fenómeno reciente para un país como España, que hace ya mucho tiempo

- 
3. Por *Marketing Experiencial* se entiende aquella estrategia de venta basada en el valor añadido que supone la última transformación de un producto en una experiencia. En tal caso, se trata de que el consumidor compre, no bienes, ni servicios sino experiencias y sensaciones. Su posición, como estrategia comercial, se extiende actualmente por una gran variedad de mercados, canales y productos. Numerosas empresas y organizaciones en general se han adaptado a sus nuevas técnicas, para desarrollar nuevos productos, fomentar la comunicación y la identificación de los consumidores, mejorar las relaciones de venta, y construir páginas WEB. Se trata de una nueva orientación que está movilizandando a las tradicionales estrategias de marketing, basadas en características y beneficios, hacia la creación de experiencias para los consumidores en relación con el producto, y así lograr el objetivo último: que el cliente compre no un bien o servicio, sino que utilice a éste como instrumento para la vivencia de sensaciones y experiencias.

se consolidó como uno de los destinos turísticos a nivel mundial. Las posibilidades de expansión de un sector que hoy reporta sustanciosas divisas y ocupa un lugar preferente en el PIB nacional, se inició ya en épocas del franquismo, cuando a los sones del lema “*España es diferente*”, comenzó la fabricación de muchos de los estereotipos que hoy siguen vigentes en los grandes operadores turísticos: el sabor de la tradición, la riqueza y variedad monumental, el calor de su gente, las fiestas, el folklore, el sol y las playas, consolidaron una imagen tónica, que, en realidad, escondía la pobreza real de un país sumido en una profunda crisis económica y aislado de las grandes corrientes de desarrollo europeo.

Lo que ahora resulta novedoso no es el discurso, que en realidad, es una continuidad del anterior sólo que modificado en sus aspectos cualitativos y cuantitativos. Los destinos turísticos tradicionales: las grandes urbes y los lugares de playa y recreo, se trastocan por una oferta que ahora contempla a espacios y sectores olvidados. Lo que se ofrece ahora es una imagen, trastocada en marca, que se denomina *cultura local*, un artículo, convertido en mercancía,

que circula en los espacios globales, y que oferta un *paquete emocional*, que según la nuevas directrices de marketing, está investido de las múltiples sensaciones que es capaz de contener y proporcionar a sus hipotéticos compradores: tradición, autenticidad, naturalidad, etc.

La recreación nostálgica del pasado como ingrediente fundamental de este nuevo tipo de oferta turística se encuentra, pues, explícita en los nuevos discursos de desarrollo local europeo, y lo asemeja notablemente al panorama, suficientemente conocido, denominado como *turismo étnico* (Graburn 1976; Waterbury 1989; García Canclini 1989; Aguilar 1999, Santana 2000). La diferencia estriba en que la mirada hacia los otros no se asienta sobre la diversidad étnica, sino que se proyecta sobre los valores de un mundo que se configura como núcleo de tradiciones perdidas por la modernización. Es así como llegamos a una de las más importantes conclusiones del proceso que analizamos: señalar las múltiples interacciones entre lo global y lo local (Kearney 1995). Este ámbito no resulta anulado por un pretendido empuje homogeneizador, sino que más bien la globalización incita

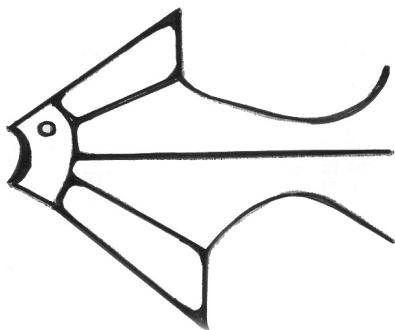
a la recreación de las identidades locales, al tiempo que convierte en mercancías los hechos culturales y los mediatiza como ofertas para un consumo global, que paradójicamente, se asienta sobre la heterogeneidad cultural como valor añadido.

Desde esta perspectiva es como podemos afirmar taxativamente que la cultura, con todas sus formulaciones: local, urbana, rural, etc., está plenamente integrada en los mercados, y desde ahí entender las intervenciones destinadas a fomentar su conocimiento, y su consecuente valoración, apoyadas además en su proyección hacia el exterior, lo que la sitúa definitivamente, en su categoría mercantil. En este mismo sentido podemos señalar que la producción y venta de las artesanías están ya plenamente incorporadas a estos circuitos turísticos, como tantas otras muestras de la gastronomía, del folclore popular o de los rituales tradicionales.

Es cierto que habría que hacer algunas matizaciones a una situación que por generalizada puede simplificar una realidad que es mucho más compleja, nos referimos al hecho de que el impacto del turismo no ha

afectado por igual a todos los sectores artesanos, de forma que sería erróneo pensar que hoy toda la producción artesana en España está en función al consumo turístico. Muy al contrario, existen zonas donde ésta se encuentra suficientemente consolidada dentro de los mercados nacionales como para necesitar de su promoción turística, que, en todo caso, supone un contexto más para su expansión, de ninguna manera determinante. Por lo que a Andalucía se refiere estos son los casos de la industria artesana del cuero en Ubrique (Cádiz), la de la cerámica en Las Ramblas (Córdoba), Bailén y Úbeda (Jaén), o la producción ligada al culto de las hermandades y cofradías andaluzas en Sevilla y otras provincias andaluzas.

En el mismo sentido habría que señalar que muchos de estos objetos





han incrementado su presencia en los circuitos turísticos, sin por ello perder su papel en los nacionales, es decir, simultaneando ambos circuitos, respondiendo a una demanda exterior sin por ello dejar de seguir formando parte de los usos cotidianos de la propia cultura. La cuestión nos remite a la vida social de las mercancías, (Appadurai 1986), de objetos dotados de múltiples significados, por tanto susceptibles de sufrir distintas activaciones según diferentes contextos sociales, lo que explica la amplia gama de motivaciones que conducen a su consumo ( Spooner 1986).

El ejemplo de esta ambivalente situación nos la ofrece uno de los productos artesanos más consolidado en el mercado español, nos referimos a la producción de los mantones de Manila. Su introducción está ligada precisamente al tráfico comercial transoceánico desde los tiempos de la colonización, pues en su origen llegaban a España, desde China, a bordo del galeón de Manila, y sólo comenzaron a realizarse en nuestro país a principios del siglo XX. No olvidemos que constituye una prenda que hoy está unida al imaginario de lo español. Su uso está muy exten-

dido en España, pero sobre todo en Andalucía, como complemento femenino en ceremonias de la vida cotidiana que exijan cierta etiqueta, y además constituye un adorno de engalanamiento de balcones en tiempos ceremoniales. Pero, lo más importante, se trata de un accesorio que está indisolublemente unido al atuendo regional andaluz: el traje de flamenca, vestido por la mayoría de las mujeres durante el ciclo ritual festivo (Martínez 1999).

Pero además, el mantón de Manila se ha instituido a su vez como reclamo comercial y turístico en una ciudad como Sevilla, que basa parte de su economía en la venta de una imagen que tiende a recrear valores tópicos y típicos de lo andaluz, y por extensión de lo español, así que formará parte de la producción y venta de los comercios tradicionales de la ciudad y de las tiendas de recuerdos típicos y souvenir que crecientemente surgen en los barrios más turísticos de la ciudad.

Su demanda es clara por parte de unos visitantes que desean conservar un recuerdo exótico y colorista de esta cultura, pero sucede que a esta demanda se la surte con mantones que

no son producidos localmente, sino que han vuelto a ser exportados desde China, realizados, no por las bordadoras andaluzas, sino en talleres colectivos por trabajadoras chinas, siguiendo los diseños y los encargos que los comerciantes sevillanos les envían. En definitiva, recreando el mismo modelo de producción que pervivió en España hasta los años 60, antes de adquirir su organización actual de *trabajo a domicilio* (Aguilar 1995, 1998), reproduciendo por tanto una estructura productiva que utiliza factores económicos e ideológicos de sociedades en distinta fase de desarrollo al modelo capitalista occidental, algo característico en la actual segmentación internacional de la fuerza de trabajo (Fröbel 1980, Ong 1991, Watts 1992).

*Los mantones chinos* son cada vez más frecuentes en los comercios sevillanos y, tanto por su menor calidad como por sus bajos costos de producción, son más baratos que los realizados por las bordadoras andaluzas, y por ello tienen cada vez más éxito en el mercado turístico. Crecientemente se exhiben en los mostradores y escaparates de las tiendas de artesanía local, pero sobre todo forman parte del conjunto de objetos

que se venden en los comercios de *souvenir*, junto a carteles y postales de fiestas y toros, abanicos, guitarras, discos de música flamenca, y hasta las entradas a determinados “*espectáculos de cante y baile flamenco*”, perfectamente planificados para su consumo turístico, como lo son los últimos reclamos de casas que ofertan la posibilidad de una foto vestida de flamenca.

En definitiva mantón y la vestimenta flamenca tienen formas de producción diferenciales en relación a la naturaleza local o global de su consumo, porque también poseen un uso distinto, una funcionalidad diferente para propios y extraños, perfectamente separable a los ojos de los nativos, entre lo que constituye los espacios rituales de su propia cultura, y los que forman parte del repertorio de objetos que recrean la imagen local, reproducen los tópicos de lo español y, por tanto, mercantilizan la propia identidad.

### **La artesanía y la recreación de los hechos culturales.**

La creciente presencia de comercios especializados en la venta de

artesanías en la ciudad de Sevilla es un índice de la apuesta que la ciudad ha hecho por el sector turístico desde 1992. Año en que la celebración de la Exposición Universal, conmemorativa del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, relanzó la imagen de la ciudad dentro de los circuitos turísticos mundiales. Las obras de infraestructura de comunicación y de alojamientos hoteleros, convirtió, desde entonces a la ciudad en uno de los principales destinos de visitantes españoles y extranjeros. Tanto que para 1999, los ingresos turísticos suponían un 60 % del PIB local (E. Aguilar 2001).

Las nuevas expectativas económicas han favorecido proyectos de promoción al sector artesano sevillano, en primer término aquellos tendientes a fortalecer su producción y mejorar sus canales de comercialización así como a asegurar la permanencia de la producción. Hay que mencionar en este sentido la existencia de programas concretos en el que participan distintas administraciones, desde la local hasta la supranacional, representada por los ya mencionados Fondos Europeos. A estos objetivos se encaminan las medidas de apoyo a las *Pequeñas y*

*Medianas Empresas (PYMES)*, los programas formativos del *INEM*, o los apoyos a la comercialización exterior establecidos desde los *Ministerios de Economía y Trabajo*, respectivamente, así como los de las correspondientes *Consejerías de Economía y Hacienda* y la de *Empleo y Desarrollo Tecnológico* de la Junta de Andalucía.

Por su parte, en el ámbito municipal sobresalen las actuaciones de fomento a la artesanía local promovidas por el *Área de Economía y Empleo del Ayuntamiento de Sevilla*, que además de participar en muchos de los programas anteriormente mencionados ha culminado recientemente el *Programa de Inserción de Aprendices en Talleres*, adscrito al Programa Europeo *Urban*<sup>4</sup>, que específicamente ha ido dirigido a fortalecer el proceso de transmisión de saberes técnicos, que es uno de los mayores problemas con el que el sector artesano se enfrenta al futuro<sup>5</sup>. La apuesta definitiva del ayuntamiento sevillano por la artesanía ha propiciado asimismo la realización de un *Estudio Diagnóstico del sector Artesanal de Sevilla*, en el que hemos participado, que pretende conocer el estado actual y la problemática de

los artesanos de la ciudad, de cara a encauzar las futuras actuaciones.

En segundo término y más relacionado con la capacidad turística de la artesanía se está trabajando en la incorporación de las rutas artesanas dentro de los circuitos turísticos, al tiempo que se ha favorecido la celebración de certámenes expositivos y ferias artesanales de carácter general, tal y es el caso de *Mercado de la Artesanía*, inaugurado en el 2000 y que ya va por su tercera edición, y que evidentemente tendrá continuidad, o las muestras artesanales monográficas, de entre las que merece destacarse: *Munarco* (Muestra de Artesanía Cofradieras), que va por su quinta edición y acoge al importante sector artesano vinculado con unos de los rituales más significativo de la ciudad: la Semana Santa (Fernández 1998).

La presencia de las artesanías se fomenta igualmente en otros certámenes expositivos relacionados con

actividades tradicionales que forman parte de los registros culturales tanto sevillanos como andaluces, e integrantes por extensión, de la imagen de *lo español*, y por tanto objetivos preferentes para consumo turístico, nos referimos a las celebraciones, desde hace escasos años, de grandes eventos expositivos como *Sicab* (Salón Internacional del Caballo) y *La Feria Mundial del Toro*, así como la más reciente celebración de la *Feria Mundial de Flamenco*, cuya primera edición tuvo lugar en el 2002, y en cuya presentación a los medios se señaló que el flamenco, más allá de su valor artístico y cultural, de manifestación de la cultura andaluza, suponía también un *activo económico*, en la medida que había sido capaz de generar no sólo una creciente industria discográfica, sino diversificar su presencia en otros sectores económicos, como el turismo, más allá de su incuestionable ascendencia en el ámbito cultural andaluz y español por extensión.

- 
4. En este mismo sentido habría que señalar la existencia del *Programa Leonardo* para facilitar las prácticas de los jóvenes artesanos en ciudades europeas, en concreto Lisboa, Creta, Venecia y Florencia
  5. Área de Economía y Empleo. Ayuntamiento de Sevilla. *Estudio de Diagnóstico de la Artesanía de Sevilla*, 2001.

En la mayoría de estas muestras la exposición de objetos artesanos, relacionados con la temática específica de cada uno de estos certámenes, han estado acompañados de un fenómeno nuevo: *la recreación de los hechos culturales*. Tal tono tiene las exhibiciones, dentro del programa de espectáculos, de la conducción de una manada de toros en la zona exterior del *Palacio de Congresos de Sevilla*, durante la celebración de las sucesivas ediciones de la *Feria Mundial del Toro*, o la reciente inauguración de una muestra que reproduce el ámbito de las peregrinaciones populares andaluzas, conocidas como *romerías*, con el sugerente título de *Vamos de Romería I*, que, haciendo gala a su original denominación va por su segunda edición, y que trataba de recrear el ambiente de las más importantes *romerías* andaluzas, en concreto la del Rocío. Ambos constituyen algunos de los mejores ejemplos del fenómeno cada vez más creciente de la conversión de la



cultura en espectáculo al que estamos asistiendo.

Lo que sucede es que ahora las acciones se proyectan más allá de los objetos, para apoderarse también de los contextos culturales en que éstos se desarrollan. El mercado penetra hasta la cultura misma, que, convertida en una mercancía es despojada de sus elementos espontáneos, vividos y compartidos por cada pueblo, para convertirla en una imagen, fabricada ex-profeso, en una especie de *cultura al peso* (Greenwod 1972), a modo de *souvenir*, lista para su consumo. No olvidemos que lo que se nos vende con el sello de *auténtico*, ya hace mucho tiempo que dejó de serlo, en mano de empresas especialistas en planificar y dirigir nuestro ocio hacia tales productos.

## Conclusiones

En este texto hemos abogado por una caracterización económica de las artesanías para tratar de mostrar la nueva dinámica productiva en la que están inmersas, insertas, como no podría ser de otra forma dentro de las leyes de la globalización. A tal efecto hemos rechazando la

connotación de supervivencia del pasado que tradicionalmente llevan implícitas las aproximaciones a este tipo de producciones.

El proceso de revitalización de la producción artesana en España hay que entenderlo dentro de un fenómeno mucho más amplio, el de conversión de la cultura en un recurso, que lo que supone de un lado, un revulsivo económico para determinadas zonas, y del otro su derivación hacia una oferta turística global, como objetos singulares que responde perfectamente a los nuevos estándares del consumo diferencial.

El creciente proceso de mercantilización de las artesanías en España, y los programas de revitalización del patrimonio cultural, generados bajo esta dinámica, están suponiendo un relanzamiento para las economías de muchas zonas deprimidas y para determinados sectores productivos tradicionales, pero de otro lado, la excesiva sustentación de los proyectos de desarrollo local en el sector turístico nos parece cuanto menos discutible. Por muchas razones, entre las que destacan el hecho de la fragilidad

del sector terciario, sujeto a la cambiante coyuntura de demandas que no son básicas y que pueden retrotraerse ante crisis económicas globales, o sencillamente, por un cambio en las modas de los objetos de consumo.

Definitivamente pensamos que la excesiva sustentación de los proyectos de desarrollo en el sector turístico inciden en la dependencia económica de un modelo global que se asienta sobre la diferenciación espacial de Europa en zonas productivas y áreas de ocio, repartidas en esencia entre el norte y el sur, tendente a convertir el turismo en un monocultivo sobre el que se concentra el futuro económico de amplias zonas del contexto rural español, y en el que se están especializando numerosas ciudades.

Finalmente, y como no podría ser menos, mantenemos una actitud crítica hacia la mercantilización de la cultura. Apostamos por la creciente dinámica de su valoración, y por las consecuencias positivas que tal efecto supone para sus protagonistas. Consideramos fundamentales las sinergias produc-

tivas que, como valor económico añadido, está propiciando en muchas zonas desfavorables. Pero cuando además, la función de tales

acciones incide en su conversión en mercancía, es difícil establecer el límite y las consecuencias de tal supuesto.

## **Bibliografía**

1995. “Los procesos productivos artesanales. Una aproximación teórica”. *Sociología del Trabajo* 24: 39-74.

1998. *Las bordadoras de Mantones de Manila. Trabajo y género en la producción doméstica*. Sevilla: Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

1999 a. “Entre la tradición y la modernidad: las artesanías, una propuesta de análisis”, en E. Aguilar Criado (Coord.) *Patrimonio Etnológico. Nuevas Perspectivas de Estudio*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico: 130-155.

1999 b “Art for Tourists: The Case of Handicrafts”. En *Europaea Journal of The Europeanist*. Siena: 1, 1-13.

2002. “La economía de la Fiesta” en J. Hurtado Sánchez (Ed). *Nuevos aspectos de la religiosidad sevillana. Fiesta, imagen, Sociedad*. Sevilla: Ed. Area de Cultura y Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla:199-231.

2003 a. “Introducción. La globalización en las expresiones locales”. (C. Bueno y E. Aguilar). *Las expresiones locales de la globalización: México y España*. C. Bueno y E. Aguilar (Coordras.). México: Ed. Porrúa, Ciesas y Universidad Iberoamericana: 5-46.

2003 b. “La cultura como recurso en el ámbito de la globalización: la nueva dinámica de las industrias artesanas”. *Las expresiones locales de la globali-*

zación: *México y España*. C. Bueno y E. Aguilar (Coordras) México: Ed. Porrúa, Ciesas y Universidad Iberoamericana: 405-423.

APPADURAI, A.

1986. “Introducción: las mercancías y la política del valor”, en A. Appadurai, (Ed.). *La vida social de las cosas. Perspectivas culturales de las mercancías.*: México: Grijalbo: 17-87.

ÁREA DE ECONOMÍA Y EMPLEO. AYUNTAMIENTO DE SEVILLA.

2001. Estudio de Diagnóstico de la Artesanía de Sevilla.

CONSEJERÍA DE AGRICULTURA Y PESCA.

1996. *Guía de Desarrollo Rural*. Sevilla: Junta de Andalucía.

ETXEZARRETA M. y L. VILADOMIÚ.

2000. “El avance hacia la internacionalización. Crónica de una década de la agricultura española”, en C. Gómez Benito y J.J. González (Edres.). *Agricultura y Sociedad en la España Contemporánea*: Madrid: M.A.P.A.y C.I.S: 317-354.

FERNÁNDEZ DE PAZ, E.

1998. *Los artífices de la Semana Santa Andaluza. El ornato Tradicional*. Sevilla: Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla.

FRÖBEL, F.

1980. *The New International Division of Labor*. Cambridge University Press.

GARCÍA CANCLINI, N.

1982. *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas.

1989. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.

GRABURN, N.

1976. *Ethnic and Tourist Arts*. Berkeley : University of California Press.

GREENWOD, D. J.

1972. “La cultura al peso: perspectiva antropológica del turismo en tanto proceso de mercantilización cultural”, en Smith, V.L. (Ed.). *Anfitriones e invitados*:



Madrid: Endymion: 257-279.

KEARNYE, M.

1995. "The Local and the Global: The Anthropology of Globalization and Transnationalism". *Annual Review of Anthropology* 24 :547-565.

MARTÍNEZ MORENO, R.

1999. "El traje de flamenca: una aproximación etnológica". *Narria* 85- 88: 37-46

NOVELO, V.

1976. *Artesanías y capitalismo en México*. México: Instituto Nacional de Antropología. La Casa Chata.

1999. "Las artesanías mexicanas, hoy", en E. Aguilar Criado (Coord.) *Patrimonio Etnológico. Nuevas Perspectivas de Estudio*: 156-169, Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

NOVELO, V. (Coord.)

2003. La capacitación de artesanos en México, una revisión. Plaza y Valdés Ed. México.

ONG, A.

1991. "The Gender and Labor Politics of Modernity". *Annual Review of Anthropology* 20: 279-309.

ORTÍZ, C.

1999. "Consumiendo tradición. Elementos patrimoniales y locales en la publicidad alimentaria", en E. Fernández de Paz y J. Agudo (Coords.) *Patrimonio Cultural y Museología. Significados y contenidos*: Santiago de Compostela. Asociación Galega de Antropoloxía y Museo do Pobo Galego: 127-138.

PITT-RIVERS, J.

1971. *Un pueblo de la Sierra. Grazalema*. Madrid: Alianza Editorial.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, G.

2003. La denominación de origen y la globalización neoliberal: el caso de dos quesos artesanales en España y México. *Las expresiones locales de la globa-*

lización: México y España. C. Bueno y E. Aguilar (Coordras) México: Ed. Porrúa, Ciesas y Universidad Iberoamericana:319-351.

SANTANA, A.

1997. *Antropología y turismo. ¿Nuevas hordas, viejas culturas?*. Barcelona: Ed. Ariel.

SCHMITT, B. H.

1999. *Experiential Marketing*. N. York: The Free Press.

SPOONER, B.

1986“Tejedores y comerciantes: la autenticidad de una alfombra oriental”, en Appadurai, A. (Ed.): *La vida Social de las Cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*: México: Grijalbo: 432-293.

WATERBURY, R.

1989. “Embroidery for Tourist in Mexico”, en Weiner, A. B. y J. Schneider. *Cloth and Human Experience*: 243-271. Washington y Londres: Smithsonian Institution Press.

WATTS, M.J. 1992 “Capitalism, Crisis, and Culture: Note toward a Totality of Fragments”, en Pred, A., M.J. Watt (Eds). *Reworking Modernity: Capitalisms and Symbolic Discontent*: 1-21. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. ■

---

# ponencia 51 congreso de americanistas

---

FERNANDO MARTÍN JUEZ

## DISEÑO LOCAL CON TECNOLOGÍA GLOBAL

... es el título para estas notas. Esta plática no es inédita ni es nueva; es como la artesanía tradicional: repetible por ser útil, diferente cada vez: el producto de un proceso que apunta a un modo de vida y las aspiraciones entrañables de una comunidad.

Permítanme llamar *diseño local* a la metamorfosis de lo que hemos venido llamando la artesanía tradicional, la producción de herramientas y la arquitectura vernáculas, las formas diferentes con que se materializan costumbres culinarias y otros rituales regionales, y a los tangibles, en fin,

que nacen de los intangibles en los que una comunidad cree.

Hace pocos siglos en Occidente se iniciaron la globalización, el auge del capitalismo y luego la revolución industrial; en el siglo recién pasado se completaron. Hoy, sin tierras ignotas y mestizos todos, nos preguntamos qué será de nuestras formas de producción y qué modelos sustituirán las fórmulas económicas y políticas en decadencia. Los diseñadores, y lo que a nuestro oficio concierne, también evolucionamos: el mestizaje transdisciplinario y el acceso a todas

las tecnologías se antojan posibles, el “cómo hacer” (*know how*) es cada vez más universal y el “para quién hacer” (*know to whom*), nos queda claro, es cada vez más local. Por ello, formas distintas de practicar nuestros oficios son deseables, y también lo es la necesidad de reglas internacionales para ejercer el acceso pleno a lo universal y el derecho cabal a ser diverso.

A las artesanías, hoy, no las definen ni una forma de comercialización ni un tipo de mercado. Tampoco les son ya propias un modo ni unas relaciones de producción, una tecnología peculiar, ciertas herramientas o un tiempo del calendario para ser posibles. Algo similar ocurre con los productos de la industria, las edificaciones, el diseño gráfico, el textil y las ciudades mismas: lo que era propio de una región se imita en otras, aquello que caracterizaba una fecha se desborda en el almanaque, lo que fuera propio de una comunidad se remeda en otra. Tal como diría Mafalda (la de Quino): “En la escuela me enseñan una serie de respuestas que no entiendo a preguntas que no hago”, así la oferta principal en los mercados locales, que han sido globalizados, consiste

de productos terminados que nunca se nos ocurrió que necesitábamos y aún menos comprendemos cómo aprovechar; objetos, en gran parte, de mala calidad y mal gusto para el mal gusto y conformismo de una nacionalidad resignada y una globalidad compulsiva (en la que solamente es universal la ignorancia compartida).

¿Qué hace diferente a lo que hemos llamado una artesanía tradicional, y a lo que aquí llamo diseño local, del resto de las cosas? Un sesgo peculiar en las dos componentes que tienen todos los objetos: su utilidad y su sentido (ellos son *buenos para usar y buenos para pensar*). Cualquier diseño, independientemente de su complejidad, dimensión y número de partes, puede ser comprendido sencillamente como un conjunto de *áreas de pautas* —unidades de función o agrupaciones de éstas—, que nos indican un propósito y prescriben una relación. Estas áreas de pautas incluyen siempre arquetipos (que son los modelos naturales y culturales de donde provienen los atributos útiles del objeto) y metáforas (que son la expresión de creencias a las que sujetamos nuestras relaciones con el mundo). Los objetos son prótesis adecuadas a ciertas habilidades y

destrezas específicas, y son un modo de vinculación peculiar entre los miembros de una comunidad, sus deseos, pasado y proyectos comunes. En el diseño local, el énfasis peculiar de las dos componentes está en que los objetos suelen ser prótesis adecuadas a un modo de manipulación y una forma de pensamiento locales. (Lo local, por cierto, es más que un territorio definido, un claustro, una parcela de causas y efectos contiguos; lo local es un conjunto de imaginarios compartidos en el tiempo y el espacio; de gustos y saberes comunes más allá de una geografía limitada.)

Con los objetos se elaboran y preservan creencias e instituciones; el diseño nos marca, designa pautas y establece patrones que responden y se traducen en habilidades y destrezas peculiares de cada comunidad a la que pertenecemos, y para cada situación contextual. Los objetos nos unen y nos separan de la realidad: son parte fundamental de la argamasa con la que se edifica una cultura, la referencia directa para situar nuestra identidad; son, en muchas ocasiones, la forma más entrañable de recordar quiénes somos y saber quién soy yo entre nosotros. Al desaparecer un objeto, siendo éste parte de un

sistema de objetos (por ejemplo, los utensilios adecuados para una manera de cocinar, los materiales propios para una forma de construir, los objetos apropiados para un cierto ritual u otras expresiones culturales), se desencadena una serie de pérdidas generalmente irreparables. Si perdemos la representación objetual de nuestras creencias corremos el riesgo de perder las creencias mismas... Y viceversa: no hay objeto que represente lo que se oculta, ni lo que se olvida.

Los diseñadores somos una familia de linaje antiguo. Una familia extensa que incluye, entre primos, tíos y abuelos, a los ingenieros, los arquitectos, los artesanos en un sinnúmero de artes y oficios diversos, los diseñadores industriales, gráficos y textiles, los urbanistas y arquitectos del paisaje, a escenógrafos y decoradores, a los creadores de mundos virtuales y mundos posibles; formados en escuelas, empresas o en talleres familiares, como autodidactos o bajo la tutela de algún maestro; dedicados a proyectar y construir edificaciones y maquinarias, utensilios y ciudades, imágenes y ropa, ambientes e ilusiones. Como en todas las familias, hay miembros distinguidos, los hay

menos brillantes, tontos y también sinvergüenzas. A los tontos intentamos enseñarles cómo serlo menos; con los sinvergüenzas (ni modo, son de la familia), tratamos de evitar que se aprovechen advirtiéndole a los incautos.

Los diseñadores, en general, somos buenos sirvientes; no servidumbre en sentido despectivo, sino eficientes servidores que sabemos, antes que los usuarios sepan, cuál será su necesidad, cuál su deseo. Esto es así porque los conocemos, porque sabemos de sus aspiraciones, porque vivimos entre ellos —porque como usuarios, también, de las cosas, apreciamos cuando éstas han sido diseñadas pensando en nosotros. Y esto es precisamente lo que caracteriza al buen diseño (incluidas las artesanías tradicionales y el diseño local): se trata de productos terminados para una comunidad específica, creados por alguien que la conoce bien o es miembro de ella y la respeta, lo que dista mucho de los productos creados desde otras percepciones y sentidos comunes, e impuestos a través de una visión chata de las bondades de la planetarización. La metrópoli no suele preguntar: quién eres o qué quieres, solamente globaliza

su imagen y administra los bienes en provecho de las semejanzas. Lo pequeño, lo diferente, lo marginado, es ornamento o curiosidad, no tiene importancia.

Lo global, en voz de los colonialismos, ha sido siempre como una gran burbuja de jabón sosteniendo múltiples burbujas más pequeñas. La burbuja mayor, por grande, es más allá de un tamaño crítico extremadamente sensible, mientras que las más pequeñas resisten presiones y manipulación. Podemos imaginar una multitud de burbujas pequeñas y medianas agrupadas, reunidas y apoyadas entre ellas mismas, o podemos aspirar a una sólo gran burbuja; la Historia rinde cuentas de los intentos y el resultado.

La evolución del proceso de humanización se aproxima a una nueva etapa: la mundialización y la creciente extraterritorialidad de



las diversas comunidades a las que pertenecemos. Los límites físicos y conceptuales arraigados de ciudad, cultura, sociedad o Estado, se desdibujan de nuevo. Carecemos de una visión transdisciplinaria que comprenda íntegramente los vínculos entre las comunidades, el individuo, la naturaleza y los objetos; carecemos de una antropología del diseño y de un código de conducta internacional —una ética— que sea un guión para cada comunidad (y su moral) respecto a la producción, el mercado y los usuarios de los diseños. Una visión que, más allá del perfil de una o unas cuantas disciplinas y oficios, aborde el diseño y nuestras relaciones a través de él, como un problema complejo e inteligible, peculiar y organizado.

Diseñar consiste en construir una visión de lo *posible*, de lo virtual, y materializarla con lo que se cuenta, con lo *probable*. Diseñar pasa por dos tareas (complementarias) que se alternan: el *proyecto* y el *diseño* propiamente. El *proyecto* es una interpretación que nace de la comunidad de referencia y los paradigmas que la caracterizan. Es percepción que modela y carga de sentido las formas, el espacio y el contexto más

allá de sus connotaciones y significados corrientes, aunque surja de ellos. El *diseño*, por su parte, es un catálogo de programas y recursos para hacer real un proyecto: un índice de opciones que se derivan de los materiales, la tecnología, los medios de producción, los estilos formales, las características antropométricas, los hábitos y las pautas de organización (temporal y espacial) propias de una comunidad concreta. Cuando se carece de los recursos técnicos y económicos, el *diseño* es pobre o imposible. Cuando se carece de referentes claros e imaginación el *proyecto* es banal. En cualquiera de los casos, las dos actividades: *proyectar* y *diseñar* son subsidiarias de alguna moral comunitaria a la que se subscriben los autores, mismos que, inconsciente o deliberadamente, serán parte de un proyecto político.

Las diseñadoras y los diseñadores tenemos diferentes niveles de profesionalización, que no quiere decir haber egresado de mejores o peores escuelas y talleres, poseer o no títulos y reconocimientos académicos, sino saber para quién se proyecta y diseña, y qué implican nuestras propuestas. Porque eso caracteriza al diseño: hay un usuario

para el que se hacen las cosas y hay un modo conocido para hacerlas. El profesional, es de suponerse, se preocupa del crecimiento en su saber especializado y la comprensión de la forma de vida y proyectos de la gente para la que diseña; reconoce la diversidad y, en ella, la identidad de las personas (comenzando por la propia); comprende límites y potencialidades, lo que es y no es capaz de hacer, lo que sabe y lo que aún no sabe. El profesional debe ser capaz de entender, de advertir, los diversos caminos que puede tomar una solución cuando se le marca un rumbo, y prever las consecuencias de la combinación de elementos tecnológicos con seres humanos heterogéneos, en un ambiente natural susceptible y un sistema social peculiar. Para la mayoría de la gente la prospección del futuro y de los cambios es limitada. Cuando el número de términos de un problema es amplio, cuando las variables se hacen complejas en su interacción, la representación (imaginarse las cosas) se torna confusa. El profesional, en cambio, es capaz (en su imaginación) de conectar y combinar ideas que no han sido previamente relacionadas y lograr con ellas representarse el porvenir.

Quisiéramos ser artesanas y

artesanos profesionales, pero no nos permiten ni imaginar ni aprender. La mayoría de mis colegas crecen en la marginación y la miseria. Nos hacen tontos y apáticos; desconocemos o no tenemos acceso a otras maneras de hacer, a otros materiales, a la información de quiénes y cómo son los otros, de quiénes y cómo somos hoy. Y a los más cercanos, los más parecidos a nosotros, las artesanías tradicionales ya no les dicen nada o les dicen cosas que quisieran dejar atrás; ellos son parte de una inmensa mayoría que no ve en esos objetos, usos y costumbres, signos gratos de su biografía o representación alguna de sus aspiraciones. La idea occidental del progreso (con sus paradojas), la universalidad compulsiva y el autismo de lo privado, han logrado sus propósitos: anhelamos cada día ser distintos imitando el mismo modelo.

La cultura occidental dominante ha construido teorías y prácticas basadas en fragmentaciones y parcelas, en desmembramientos. Gran parte de sus certidumbres y medidas “correctas” del mundo y de los hombres, se han estructurado con base en las historias y la herencia del colonialismo y la esclavitud, y conforme a ejes tales como el homocentrismo, las clases



sociales, la preponderancia de un género, la productividad y una idea obsesiva del progreso. Así hemos aprendido a diseñar y manufacturar, a comercializar y divulgar, a pensar y utilizar las cosas.

Sin embargo, los objetos pueden ser otra cosa:

Pueden ser, por ejemplo, ciudades donde podamos ir al trabajo y regresar a casa, en un viaje corto y con vista hacia edificios útiles, jardines y ventanas al cielo, en lugar de anuncios monumentales; un ir y venir del hogar a la escuela, de la oficina al laboratorio, del centro comercial al taller, entre miradas sin miedo y pupilas brillantes como estrellas; esas mismas que por las noches la contaminación ya no esconda. Ciudades donde mercados y hospitales, ferias y tiendas, restaurantes y bailaderos, servicios e infraestructura, sean lugares dignos y bien planeados; lugares para que los más pequeños y los más mayores, los enfermos y los sanos, jueguen, caminen, entren y salgan sin obstáculos; donde los servicios y las obligaciones no sean un mal rato. Lugares donde el agua limpia, la electricidad y otras fuentes de energía se obtengan de la lluvia, el

viento y el sol; donde la basura y los desagües no corrompan la naturaleza sino la fertilicen. Ciudades vivideras donde las casas y los muebles estén a la altura y dimensión de la gente, de sus gustos, de sus costumbres, de sus aspiraciones; y no a la escala del hacinamiento, la mediocridad y la miseria. Una ciudad que sea nuestra casa común para andarla en pantuflas (y si llueve, con pantuflas impermeables y paraguas); un lugar donde por hogar tengamos (diría el EZLN) *un techo para abrigar la esperanza*.

Para el mundo próximo por venir, la humanidad quiere de nosotros y nosotras, herramientas útiles y objetos bien hechos para transformar y convivir sin abusos; para garantizar un desarrollo sustentable, es decir, suficiente para el presente y suficiente para el futuro. Un mundo con objetos para cultivar el asombro ante la gracia, la belleza y el ingenio, a los que no les falte siempre algo y tengamos constantemente que actualizar o cambiar por el modelo más reciente. Diseños que tomen en cuenta los proyectos de vida que tiene la gente, para que la gente tenga en cuenta los proyectos de vida que otros tienen. Un mundo con lo mejor de

cada quien, nunca más con lo peor de cada cual.

Los diseñadores industriales, gráficos, textiles, los arquitectos, los urbanistas, los ingenieros, los técnicos y artesanos que hacemos los objetos, los instrumentos, las imágenes, la ropa de la humanidad, somos los herederos y herederas de las manos, la mirada atenta y el pensamiento de los pueblos que forjaron los metales para labrar la tierra donde sembrar semillas de vida; no el acero que ofende y lastima. Somos los que han endurecido la tierra y el agua en el vientre del horno para crear los cacharros donde servir el alimento y el comal donde calentarlo, o para construir la coraza de las naves espaciales cuando regresan a nuestro planeta. Ellas y ellos hemos dado el aliento que da forma al vidrio para dar forma al vaso, al matraz y al muro de luz; el vidrio de los aparadores que reflejan el rostro optimista de quien puede adquirir la mercancía, no la imagen derrotada de quien a través de ellos ve sólo una rica y diversificada oferta de artículos que nunca podrá obtener.

Somos los diseñadores el ingenio que reproduce en el molde,

por miles, el plástico de artefactos, de bienes útiles y duraderos, no la basura abandonada que se acumula en montes y playas. Somos quienes hacen que el cemento encuentre su vocación de techo, camino y puente; que la cantera y la piedra sean metate, molcajete, sillar y cimiento de edificios, o una pequeña joya reposando sobre el pecho de la amada; que la fibra vegetal, la piel y el pelambre sean vestidos, y no harapos; que tipografías y logotipos, grafismos e imágenes engalanen nuestros libros y se conviertan en símbolo orgulloso de nuestros proyectos. Somos los que hacemos que piel y entraña de los árboles sean papel y cartón transfigurados en un barquito o en un avión de juguete, en papel picado de fiesta,



en convenio de trabajo justo, carta de amor, cajita y envoltura de regalos.

En el futuro serán producidos masivamente los dispositivos mecánicos y electrónicos de los objetos, la materia prima y accesorios de sus componentes; pero el utensilio final, según la comunidad, será construido en series reducidas que adaptarán aspecto y función a las habilidades y destrezas de los usuarios específicos de esa comunidad. Es decir, las partes y accesorios necesarios serán “industriales” y el objeto final será “artesanal”. Ese ordenador como aquel otro, el automóvil o el edificio, aquel mueble o esta ropa, aquella máquina como esta otra, tendrán cada uno la materia y componentes comunes que los harán herramientas útiles, que les permiten cumplir su propósito como prótesis; pero sus rasgos, sus *áreas de pautas secundarias*, su especificidad, los elementos que permiten manipularlos, su uso y belleza, serán determinados por lo que cada una de las comunidades gusta y sabe. Componentes en grandes series y manufactura en producciones limitadas. Diseño local con tecnología global para una comunidad de comunidades, para una cultura planetaria caracterizada por

causas lejanas anunciadas y efectos locales controlados. Para la gente que aspiramos a tecnologías cada vez más eficientes y sensatas al lado de ideas cada vez más singulares y entrañables.

El diseñador será entonces lo que nunca ha dejado de ser: un servidor que conoce el deseo de las comunidades a las que pertenece, sus usos y costumbres, sus maneras de manejar y pensar las cosas; pero ahora tendrá a mano los recursos técnicos y la materia para satisfacer lo diverso, lo local. Los objetos, su apariencia, la manipulación y el uso, serán tan singulares como usuarios singulares haya dispuestos a requerirlos. Y aquellas cosas que parecen funcionar para toda la humanidad, los ornamentos y diseños que por su utilidad o belleza, aun siendo singulares se convierten en plurales, serán ofrecidos en redes de comercio e intercambio sin privilegios, sin jactancia de lo universal como el único modelo y tendencia posibles.

Hoy, las *Comunidades Transnacionales de Intereses Globales* (así las llama Edward W. Said), como el movimiento de derechos humanos, el de las mujeres, el antibélico, etc.,

resuenan a través de la red electrónica y se construyen en la red tangible de encuentros entre millones antes localizados, compartimentados en comunidades apartadas. A la utopía, a lo deseable, a ese aún “sin lugar” fantástico, llegan hoy muchos emigrantes; la utopía comienza ya a poblarse de conciencias: de un saber que sabe qué quiere. Hoy, contamos con las rutas y los medios de transporte, la infraestructura para el comercio, los financiamientos posibles, el saber en la gestión de las empresas y las negociaciones, para construir una red de conciencias enlazadas sobre el uso, la producción y el comercio del diseño; para hacer un llamado a incluir en la Carta de los Derechos Humanos y la Carta de la Tierra, un

capítulo dedicado al tema de los objetos, el acceso pleno a la tecnología como acervo que es de la humanidad, y el derecho cabal de ponerla, con conciencia, al servicio del diseño de lo diverso, de lo local.

Dista mucho el mundo de ser una sola escenografía y una mentalidad únicas: paisaje y recursos modelan nuestro cuerpo y percepciones; construcciones y creencias reflejan nuestras ideas e inspiran innovaciones. Lo local es distinto porque el mundo es diverso; aunque el empeño sea homologarlo con un paradigma común, cuerpos con destrezas distintas y mentes con creencias de índole diversa, resistimos. ■

---

# ponencia 51 congreso de americanistas

---

ELI BARTRA <sup>2</sup>

## MUJERES QUE BORDAN MILAGROS <sup>1</sup>

Cuando se estudia el arte popular es importante no olvidar su multidimensionalidad. Evidentemente que casi todo en este mundo puede ser visto desde diversos ángulos si se quiere comprender su riqueza; el arte popular, al igual que todas las artes visuales, tiende a ser contem-

plado como una colección de objetos muertos sin nada que ver con la clase, la etnia, el género y la edad de las personas que lo realizan. Además, con mayor frecuencia aun, se soslayan los aspectos meramente estéticos presentes en toda creación de arte popular y que son justamente los que

---

1 Este trabajo fue presentado en el 51 Congreso de Americanistas, Mesa “La problemática artesanal latinoamericana en tiempos de globalización: La persistencia del artesanado y sus nuevas realidades”, Santiago de Chile, 14-18 julio 2003 y forma parte de una investigación más amplia.

2 Profesora-investigadora, Departamento de Política y Cultura, Área de investigación “Mujer, identidad y poder”, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México.

hacen que un objeto sea artístico. Es lo que distingue a un exvoto bordado de una sandalia. A quienes se consideran los mejores creadores se los ha denominado “grandes maestros del arte popular” (nótese que se usa en masculino) que son los que muestran mayor creatividad, dominio de la técnica, imaginación y originalidad en la realización de sus obras. Las obras maestras son las creaciones de las clases más des-protegidas de la sociedad emparejadas con las de las elites. Y no entran dentro del llamado gran arte o arte de las elites por la sencilla razón de que sus creadores no pertenecen a las elites de la sociedad sino a las clases pobres. Las artesanías son otra cosa, distintas del arte popular y lejos de las obras de “los grandes maestros”. Todo arte popular es artesanal, pero no toda artesanía es arte popular. Los exvotos bordados de los que voy a hablar no han entrado aún dentro de las obras maestras del arte popular, son demasiado jóvenes quizá, pero tampoco son artesanía sino pura y simplemente arte popular.

Allá en los ranchos de San

Miguel de Allende, México, no hay milagro que valga. Ellas, las que hacen el milagro del día, no pueden conseguir el de una vida digna y sin penurias. Tierras áridas, semidesérticas aquellas, donde crece el cardón y el huizache<sup>3</sup> y el zacate está bien amarillo en tiempo de secas, salpicado por grandes propiedades cultivadas, verdes, muy verdes todo el tiempo.

Hará unos siete años algunas de las decenas de bordadoras que viven en el Municipio de Allende, en el estado de Guanajuato, empezaron a bordar exvotos. Se les llama también milagros, retablos, cuadros o simplemente bordados. Y los nombran asimismo “El milagro del día” ya que en las experiencias diarias de ellas, si alguien estaba enfermo y sanaba y relataban su historia en un bordado era un milagro, el milagro del día. Desde luego no son ellas las primeras en hacer exvotos bordados. En el libro que compiló Victoria Novelo, *Artesanos, artesanías y arte popular de México*<sup>4</sup> se reproduce un exvoto bordado de su colección. Lo hizo doña Carmen Díaz de León,

---

3 Especies de nopales y mezquites.

4 En la p. 231.

coyoacanense, y se lo regaló a Victoria cuando se casó la primera vez (1965); ella hizo también el marco, “era una artesana consumada -dice Novelo- bordaba y hacía cerámica decorada”.<sup>5</sup>

Hoy en día en el estado de Guanajuato son varias las comunidades aledañas a San Miguel de Allende camino a Dolores en donde los hacen, todas pertenecientes al ejido de San Martín de La Petaca. Los Barrones, La Cuadrilla, La Petaca misma, El Bordo, Capilla Blanca, El Lindero y Montecillo de la Milpa. Para llegar a Los Barrones se pasa por Atotonilco y de ahí por un camino sin asfaltar como a 5 kilómetros se encuentra este rancho. Son unas 50 familias que viven en su mayoría en casas de adobe y techo de lámina de asbesto. Ni una sola calle está asfaltada y no cuenta ni siquiera con escuela, hay que ir a la comunidad vecina de La Cuadrilla. Entrevisté a las mujeres de este lugar sobre todo entorno a sus exvotos bordados. Todas se reían mucho de las historias que cuentan en sus “cuadros” que a veces son exvotos y otras veces únicamente historias de la comunidad. Todas

ellas bordan en los “ratos libres” que les dejan sus tareas domésticas infinitas. Francisca Bárcenas, Doña Pancha, funge como la dirigente de un grupo sin nombre integrado por once bordadoras. En todo el ejido se han ido formando diversos grupos sobre todo para obtener créditos del gobierno y apoyos diversos de ONG’s. Este grupo obtuvo hace poco un crédito del INI para comprar material. Varias de ellas dicen que fue un error porque algunas ya liquidaron la parte que les correspondía, pero hay otras que no lo han pagado y eso afecta a todas. Antonia Hernández es otra de las bordadoras más dinámicas del grupo, ella vive con su marido que tiene un taller de carpintería ahí al lado de su vivienda. Antonia llevaba puesta una camiseta de fabricación industrial bordada a máquina. Pensé que hubiera podido usar una camiseta bordada por ella o, por lo menos, por las mujeres de la comunidad cercana que se dedican precisamente a bordar camisetas. Es curioso constatar cómo se repite en casi todas las localidades el hecho de que no utilicen los objetos artísticos que elaboran o sea que el consumo interno es prácticamente nulo y sólo

---

5 Comunicación personal con Victoria Novelo, agosto 2002.

es para distribución y venta fuera de la comunidad. Una gran excepción la constituyen, por ejemplo, los lugares en donde se elaboran los huipiles ya que en cierta medida sí son utilizados aun por las mujeres que los hacen.

Karen Gadbois es una norteamericana que tiene una tienda de artesanías en San Miguel y fue una de las impulsoras del proyecto de los milagros bordados y de todos los demás trabajos que bordan las mujeres de los ranchos. Ella se vinculó con otra norteamericana, Susan White, a quien se le ocurrió la cuestión de los exvotos en 1996 y junto con Ángeles Agreda crearon el grupo “Mujeres en cambio” en los ranchos del ejido

La Petaca principalmente en Los Barrones, El Bordo, Capilla Blanca, La Cuadrilla y en La Petaca misma.

Karen explica que enseñó a las mujeres a teñir las telas y a hacer los exvotos. Sin embargo, enfatiza que las ideas plasmadas en los bordados son de las bordadoras. Ella las motiva, por ejemplo les dice “digan algo sobre el rancho” o “cuenten algo sobre la vida diaria en la comunidad”.

En este grupo empezaron como diez y llegaron a ser unas ochenta, ahora son muy pocas otra vez, por los problemas que han enfrentado para comercializar lo que hacen y también por rivalidades internas. Karen les proporciona la materia





prima, ellas ponen las ideas y la mano de obra. Al parecer el costo de un exvoto para Karen es de 200 pesos (materia prima, mano de obra, comisión para Ángeles como gerente del grupo e intermediaria, gastos de infraestructura) y ella lo vende en su tienda en 300. Generalmente, las bordadoras venden sus exvotos en 60 u 80 pesos; la persona intermediaria usualmente se gana -por lo menos- un 30%. De ahí que los exvotos en la tienda F.A.I. en San Miguel cuesten unos 100 pesos. En cambio, cuando se venden en alguna tienda más exclusiva de San Miguel, por ejemplo en la panadería “La buena tierra”, los precios se elevan astronómicamente. Tenían en ese lugar en el 2002 un panel colgado -maravilloso eso sí- de 16 cuadros-exvotos que lo vendían en 9000 pesos y otro de 12 cuadrillos de exvotos marcado en 7000 pesos. Los mejores años para la comercialización fueron 1998 y 1999, hoy en día en el 2003 es prácticamente imposible comercializar los exvotos. El dinero que ganan las bordadoras no es ni para la subsistencia. Hay un sitio en Internet llamado Kalarte que los vende en 30 dólares. De repente se descuelgan por ahí algunas mujeres de los Estados Unidos, probablemente de organizaciones por la paz, y les

encargan otros trabajos. En 2002 llegaron unas y les encargaron a través de Ángeles Agreda 70 banderitas de tela azul con una paloma bordada en blanco, y una flor también blanca en el pico, con las palabras “peace” arriba y “paz” abajo.

Durante los últimos tiempos cada año han hecho exposiciones en el extranjero en Houston, en San Antonio, Texas, y en Sudáfrica; y también en Guanajuato y en el Distrito Federal. Ninguna de las bordadoras de los ranchos habla otomí; alguna recuerda que los abuelos lo hablaban, esta lengua se ha perdido en la región. Algunas saben leer y escribir, pero muchas no. Ángeles Agreda es una mujer joven y extremadamente dinámica, emprendedora y parlanchina. Vive en San Miguel de Allende, en una calle empedrada, y en su casa puso una minúscula miscelánea que, según nos dice, no va muy bien. Se escuchaban pasar con frecuencia ruidosos autobuses que incluso apagaban nuestras voces y se unían a los incesantes ladridos de perros, también se escuchaba a los pájaros piar y a los gallos cantar sin tregua. Hoy se dedica más que nada a organizar y a orientar a las bordadoras. Cuando ella hace un

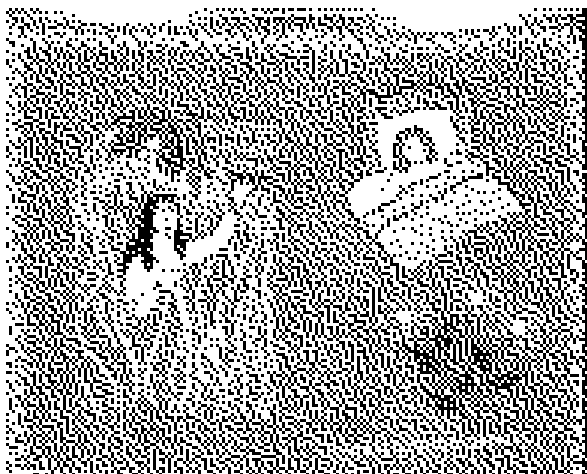
bordado completo le parece sumamente satisfactorio, pero no tiene ya tiempo de hacerlos por sus labores de organización y comercialización de los bordadores sobre todo de las mujeres de La Petaca, para lo cual está vinculada con Karen Gadbois.

En abril del 2002 entrevisté a Ángeles por primera vez y me contó que ella antes hacía bordados y sabe hacerlos bien para poder enseñar a las mujeres, ahora solamente se dedica a coordinar, supervisar y organizar el trabajo de las bordadoras, a terminar los bordados y a armarlos cuando van formando un conjunto. En general, las bordadoras hacen exvotos sueltos, el cuadrito, y Ángeles los arma juntando cuatro, seis, ocho o

más para hacer un panel grande. Los terminados son en parte a máquina, pero sobre todo a mano.

Las mujeres de los ranchos han hecho bordados desde hace mucho tiempo. Antes sólo hacían servilletas y cosas más simples, para vender si encontraban quien las comprara, pero era muy difícil porque eran muchas personas haciendo servilletas y poca la gente para adquirirlas.

Hoy en día (2003) Ángeles está trabajando básicamente con unas seis mujeres de La Petaca porque es la comunidad más cercana a la carretera y, por lo tanto, de más fácil acceso. Son las mujeres de dos familias las bordadoras, cada quien trabaja en su



casa, pero a veces se juntan en las noches o cuando están cuidando a los niños y bordando al mismo tiempo.

Lo que pasa ahora es que no hay mercado, no hay turismo, bajó mucho desde el 11 de septiembre del 2001. En este momento hay una extranjera que las está apoyando, les encarga trabajo, pero ella dice qué es lo que quiere que hagan; por ejemplo, encarga una fuente, quiere que le hagan bordados específicos. Antes las bordadoras hacían lo que querían, lo que se les ocurría a ellas y en esta otra forma de trabajar lo hacen exclusivamente por encargo. Esta persona hizo un muestrario y se lo llevó a los Estados Unidos a ver si podía comercializar allá los bordados.

De acuerdo con lo que dice Ángeles ya no quieren tampoco seguir haciendo exvotos más que por encargo. Lo cual me parece una verdadera lástima ya que son los trabajos más interesantes que ellas hacen. “El problema siempre es lo económico porque hay veces que una sabe producir, pero no sabe vender. Necesitan a alguien que las apoye para poder mover el trabajo”, comenta Ángeles.” Esto de los bordados manuales fue

algo muy sobresaliente, pero parece ser que la gente de México no alcanza a valorar este tipo de trabajo, siempre han sido personas extranjeras las que valoran el trabajo manual, de aguja y dedal. No las personas mexicanas” concluye.

Lo que se vende un poco más ahora son las fundas para cojines con exvotos, aunque en realidad casi no se vende nada. Tanto las bordadoras, como las intermediarias como Ángeles, buscan mercado.

La mayoría de las bordadoras son jóvenes de 18 a 30 años, casi todas están casadas, hay pocas solteras. Algunas reciben apoyo de “Progresas”, tienen hortalizas y se dedican a sus hijos, otras se emplean como trabajadoras domésticas en la ciudad; algunas tienen al marido, otros están en los Estados Unidos, unas son viudas, y varias son madres solteras. Hay pocos hombres en las comunidades; predominan los niños, niñas y mujeres. Ellos migran o estén en el campo. No hay ningún hombre que haga bordados. “La finalidad es que trabajen en la casa para que puedan cuidar a sus hijos y que no tengan que salir a trabajar”, comenta Ángeles.

El proceso de trabajo es básicamente el siguiente: Ángeles les explica lo que se va a hacer, y lo escribe en una hoja; luego se hace un dibujo de lo que quieren bordar sobre manta previamente teñida de diferentes colores y cosido un pedazo grande a uno más pequeño debajo en donde va la anécdota con letras bordadas. Para el diseño, Ángeles lleva una fotografía, por ejemplo, y les dice “quiero esto”.

Hay una mujer que es muy buena para bordar, pero se tuvo que emplear de recamarera en un hotel porque no le dan trabajo para bordar. Pero algunos días de descanso va a ver a Ángeles y le dice ¿no hay trabajo? Porque los pedidos le llegan a Ángeles. También Inés, Liliana y Alejandra tres hermanas de La Petaca, son muy buenas bordadoras, y pertenecen al grupo “Mujeres en cambio”. Este grupo ha recibido apoyos del gobierno estatal en particular de San Luis de la Paz. Inés “es la artista que puede sacar los diseños”, dice Ángeles.

Las que trabajan mejor tienen

pedidos y entonces se producen las envidias. Ángeles las tiene separadas a propósito, para que no haya problemas porque cuando las tenía a todas reunidas, a las 70 u 80 mujeres, había mucha crítica destructiva. Por ejemplo, la señora Cuca hace bordados y también se lleva a vender los de otras, pero luego no los paga.

La FAI (Fundación de Apoyo Infantil-Guanajuato A.C.)<sup>6</sup> tiene una tienda en San Miguel de Allende que es uno de los escasos lugares en donde se comercializan los bordados que elaboran en la región. En general se les lleva el material, pero en el caso de los exvotos las mismas bordadoras lo compran, usan una manta muy delgada de mala calidad y más barata que otras y estos exvotos no están tan bien terminados como otros. A las bordadoras de Montecillo de la Milpa les encargan camisetas bordadas que tienen un paisaje, les escriben “FAI save the children Mexico” y ponen el logo, luego abajo dice “San Miguel de Allende, Gto.”, y la firma “Josefina”, por ejemplo, o de quien la haya hecho. También hacen bolsitas para

---

6 La Asociación Civil FAI es miembro de la Alianza Internacional Save the Children desde 1973. Existen cinco oficinas de FAI en México: FAI Mexicana, Centro, Chiapas, Sonora y Guanajuato.

maquillaje con pajaritos, borreguitos, casitas, flores, mariposas, nubes, el sol y nopales con unas cuentitas de chaquira y canutillos.

Las diferencias más importantes entre los exvotos radican en la hechura del diseño, en la calidad de la manta que usan, en los terminados y en el bordado que puede ser más o menos fino. Por eso los precios varían bastante.

Al contar historias de la familia y de la comunidad se ve, en primer lugar, que abundan las mujeres y los niños. Es lógico, hay más mujeres y niños en sus ranchos. Además, como ellas los bordan cuentan en primer lugar sus propias historias y



sus milagros. Sin embargo, también aparecen hombres enfermos o que han sufrido algún percance. Muchos de los accidentes son “menores”: cortadas en la mano, en el pie o un golpe en la cabeza. Pero a menudo son puras historias ficticias, algunas veces no le dan gracias a ningún santo ni virgen por haber intercedido ante una adversidad, en realidad a menudo cuentan cuentos nada más. Imitan a los “verdaderos” exvotos pintados que sí tienen la función religiosa de dar gracias. Se trata de telas con un bordado, pero que dice por ejemplo” Gracias a Don Jose Luis que nos regalo plantas · este año mis hijos comieron manzanas... limones... y uvas. O.L. E” Y hay varios que podríamos llamar ecológicos y con conciencia social. Por ejemplo: “Con la lluvia los campos se enverdecen y los animales no sufren de hambre. Oliva” O bien: “Le pido a Dios que los papas combiban y jueguen mas con sus hijos...” sin firma. O “No tirar basura”. Ahora bien, los exvotos bordados “clásicos” tienen una composición también llamémosle “clásica”: una imagen objeto de la devoción y una anécdota catastrófica, pero no fatal gracias a la intervención divina en imagen y el texto bordado en el pedazo de tela más pequeño de

otro color cosido al pie, en donde se explica la anécdota. Con frecuencia dan gracias a un ser superior, pero no ponen su imagen bordada, por ejemplo, al Señor de la Misericordia, pero éste no está o bien simplemente dicen: “Gracias a Dios a mi esposo le ha ido bien en su trabajo y así mis hijos no les faltará que comer. Oliva” Resulta interesante ver cómo aparece la idea del padre proveedor, cuando en realidad, a menudo, son ellas las principales proveedoras. Además, no se representa a Dios, sólo a un hombre rodeado de pollitos una flor y una planta. ¿Es el papá de los pollitos?

Por otro lado, es fascinante comprobar también de nuevo (ya que es una cuestión recurrente dentro del arte popular mexicano) que la Vir-

gen de Guadalupe es representada blanca, con los ojos azules y el pelo castaño. También el ángel, pero esto es más común aún. Al ser interrogada Josefina al respecto, únicamente se rió como toda respuesta. He señalado en otras ocasiones que me parece que ellas subliman y respetan más a una virgen blanca que a una morena. Si la representan con la piel morena es igual que ellas, igual que los comunes mortales que las rodean, luego entonces, para divinizarla, para volverla más sagrada, es preciso cambiarle el color de la piel, de los ojos y del pelo y así es un mejor objeto de veneración. Sin embargo, en el caso del exvoto se rompe esta hipótesis inmediatamente por el hecho de que las personas junto a la virgen también están representadas



con la piel rosada y los ojos azules. Con la cuestión de la piel quizá se podría pensar que simplemente le ponen lo que se llama color carne, que es rosadito, pero, ¿y los ojos?

Las mayoría de las fechas de todos los exvotos (cuando las hay) parecen completamente inventadas, lo mismo que la anécdota, sin embargo ellas aseguran que los hechos que refieren son reales que les pasaron a ellas o bien que los escucharon relatar a otras personas cercanas.

Ángeles Agreda se ha embarcado en una nueva empresa para intentar comercializar los exvotos de las bordadoras. Se asoció con una boutique de lujo de San Miguel, “La Victoriana”, e hicieron un catálogo que llamaron “Folk-Heart” con muestras para que la gente pueda encargarse un exvoto como los que ahí aparecen o bien pueden mandar a hacer uno completamente personalizado, por ejemplo, para celebrar un aniversario de boda, para inmortalizar al perrito que murió o al canario que voló. El costo de un exvoto como éstos es de 500 dólares. Aún no se sabe si esta nueva empresa funcionará o no. Evidentemente está orientada totalmente hacia el

turismo extranjero, principalmente norteamericano.

Dentro del arte popular, aquello de que el anonimato es una característica fundamental es cada vez menos cierto. Por distintas razones, el arte popular visual y en este caso los exvotos bordados van firmados. Las bordadoras de Los Barrones me comentaron que las norteamericanas que se los encargaban les pedían que los firmaran para que “no se perdieran” y supieran después de quién era cada uno y así era más fácil hacer cuentas. Me parece que la razón no era esa sino que una obra firmada se valora más, por lo tanto, es preciso emular dentro del arte popular al arte de las elites, que hoy va siempre firmado. Hasta épocas recientes, pues, los y las artistas populares eran prácticamente anónimos para quien consumía sus obras fuera de la comunidad productora, si bien dentro generalmente eran bien conocidos. Prácticamente todos estos exvotos están firmados. A veces ponen el nombre de pila nada más, otras escriben el nombre y un apellido y otras más usan los dos apellidos. Algunas ponen solamente sus iniciales.

Tal parece que no es suficiente

tener imaginación, creatividad y dominar una técnica para existir en el campo del arte. Además, es preciso haber nacido en una clase social que

permita entrar en los circuitos de comercialización de la obra. Aunque esto no es garantía absoluta, pero desde luego, ayuda.



## Bibliografía

Arias, Patricia y Jorge Durand. *La enferma eterna. Mujer y exvoto en México, siglos XIX y XX*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/El Colegio de San Luis, 2002.

Bartra, Eli. *En busca de las diablas. Sobre arte popular y género*, México, Tava/UAM-X, 1994.

Exvotos, *Artes de México*, N° 53, México, 2000.

Retablos y exvotos, México, Museo Franz Mayer/*Artes de México*, Colección *Uso y estilo*, 2000

Jáuregui Nieto, Rosario. "Con el hilo entreverado, las mujeres tejen toda una historia de identidad", *La jornada*, México, 19 junio 2002, pp.12a, 13a. ■



---

# cultura popular del ecuador

---

MARCELO F. NARANJO V.

## LA MIGRACIÓN COMO AGENTE DE DESESTRUCTURACIÓN CULTURAL<sup>1</sup>

A lo largo de la historia, los procesos migratorios que cíclicamente se han venido dando en el mundo, y que responden a una serie de necesidades de muy diversa índole, de una u otra forma han contribuido para acrecentar y complejizar el contenido de las expresiones culturales<sup>2</sup>, o también han jugado un papel protagónico

al convertirse en verdaderos agentes desestructurantes de tradiciones culturales otrora existentes.

La migración, con su efecto de convertirse en un agente expulsor o receptor de una gran cantidad de seres humanos, precisamente se formaliza con la presencia o ausencia

- 
- 1 Para la realización de este artículo se ha utilizado información del Proyecto La Cultura Popular en la Provincia de Chimborazo, en dicha publicación, a más del autor de este ensayo intervienen las antropólogas Nancy Burneo, Victoria Novillo y Jeanneth Yépez.
  - 2 En este artículo fundamentalmente nos referimos a las expresiones de la Cultura Popular, donde los colectivos sociales pertenecientes a ella fundamentalmente, aunque no con exclusividad, corresponden a grupos sociales que pasaron por el proceso del mestizaje

de actores sociales quienes, en su actividad migratoria, no solamente que se trasladan de forma física a un destino determinado, sino que, por el contrario, dentro de sus “valijas” van llevando consigo una serie de elementos culturales, los mismos que, en las primeras fases de la migración, de forma más pronunciada, les servirán de verdaderos soportes para el proceso de adaptación/supervivencia, en los nuevos escenarios que les ha tocado vivir. Esos contenidos culturales se convierten, de ese modo, en verdaderos patrimonios intangibles, los mismos que, paradójicamente, muchas veces son las únicas “posesiones” reales que los migrantes aún conservan.

Como hemos dicho en líneas anteriores, el fenómeno migratorio se puede dar en una doble versión: ya sea recibiendo a considerables grupos sociales en un lugar determinado, o expulsando a un contingente social, el cual, por una serie de razones, generalmente de índole económica, se ve forzado a abandonar su lugar habitual de residencia, en pos de nuevos horizontes en donde supuesta o realmente, alcanzará los objetivos que influyeron en su decisión de migrar, con todo lo que

ello significa tanto a nivel personal como social.

La mayoría de veces, especialmente a nivel del discurso periodístico, se simplifica la trascendencia del fenómeno migratorio, al cual se lo analiza casi exclusivamente dentro del contexto demográfico, ciudades que “pierden” población, o ciudades que “ganan” población, o en el ámbito de la fenomenología, inclusive con tintes de pseudo esteticismo (migrantes que “afean” a la ciudad con su condición económica y su conducta distinta). Esta forma esquemática de observar el fenómeno



estudiado deja de lado una serie de matices que forman parte del proceso, y que como es obvio suponer, trascienden del mero recuento estadístico, o estético. Lo que deja atrás el migrante, o lo que encuentra en su nueva residencia quien optó por la migración es un verdadero mundo lleno de elementos importantes, de todo tipo, que no solamente incidirán en su vida personal, sino que traerán secuelas, muchas veces traumáticas, para el mismo migrante y los terceros involucrados en el hecho, las mismas que no pueden ni deben considerarse únicamente en su perspectiva cuantitativa, sino fundamentalmente en sus proyecciones cualitativas.

En las líneas que vienen a continuación se analizará como el fenómeno de la migración (migración internacional), en la provincia de Chimborazo, ubicada en la región interandina central de la república del Ecuador, se ha constituido en un agente desestructurante de varias manifestaciones culturales (entre ellas las que corresponden a la cultura popular), en el sentido que este fenómeno ha sido tratado (Naranjo, 1986), las mismas que hasta hace no muchos años atrás, tenían absoluta vigencia, pero que en la actualidad

están en un franco retroceso, simplemente han desaparecido, o han sido reducidas a una pálida memoria histórica con una tendencia a su desaparición definitiva.

### **Chimborazo, cultura y sociedad.**

La provincia de Chimborazo está ubicada en el callejón interandino en la zona central de la república del Ecuador. Históricamente constituyó un paso obligado en el trayecto que unía a las poblaciones de la región costa con la ciudad de Quito, capital del estado ecuatoriano. Esta vinculación se facilitó por cuanto en los albores del siglo XX, el servicio del ferrocarril era la única posibilidad vial para enlazar a la sierra con la costa, (anónimo, n.d.) y, precisamente, la ciudad de Riobamba fue la estación de paso necesaria, en donde los viajeros que venían de la sierra en su trayecto hacia la costa, así como los de la costa en su viaje hacia la sierra, tenían que obligatoriamente pernoctar en dicha ciudad antes de iniciar la segunda etapa de su viaje. Esta coyuntura geográfica permitió a la provincia y sus pobladores el estar en permanente contacto con una serie de manifestaciones

culturales tanto de la región andina así como del litoral, las mismas que fueron incorporando a sus patrimonios tradicionales mantenidos desde tiempo atrás.

Como es conocido por todos, las manifestaciones culturales se sustentan en un base material, y, tratándose de la provincia de Chimborazo, esta realidad inexorablemente nos lleva a hablar, aunque sea en forma resumida, de la estructura agraria provincial. En relación con ella podemos afirmar que como herencia del régimen colonial, se caracterizó por favorecer a la gran propiedad, el latifundio, frente al cual coexistían muy pequeñas unidades de producción que giraban en torno a la actividad familiar y en ocasiones comunal. Las primeras estructuras tenían como propietarios a familias tradicionales de la región, autocata-logados “blancos” y cuya membresía cultural les vinculaba al poder político y económico, así como también al religioso, muy importante durante esa época. Por oposición, la población cuya actividad económica giraba en torno a ínfimas parcelas de

tierra, conocidas como huasipungos, correspondían a una gran masa de campesinos indígenas, despojadas de los más elementales derechos, e inclusive de su condición de seres humanos (Quintero y Silva, 1995). Su vinculación cultural se daba con una cultura vernácula que en varias de sus manifestaciones recordaba la época prehispánica. Entre estas dos realidades polares se ubicaba un segmento poblacional mestizo que compartía contenidos culturales tanto del sector indígena campesino, así como del “blanco”, el cual estaba en un constante proceso de construcción identitaria, (Almeida, 1995), y dentro del cual existían un sinnúmero de matices, los cuales dependían de su mayor cercanía o lejanía a la población indígena, o, diciéndolo de otro modo, de su mayor o menor vinculación con el grupo autodenominado blanco. Originalmente a este colectivo social le correspondía una membresía directa con los contenido de la cultura popular<sup>3</sup>.

Como se podrá entender, y siguiendo a Barth (1976), ratificamos

---

3 Manifestamos que originalmente a estos colectivos sociales les correspondía la categoría de cultura popular, ya que, y como se verá más adelante en este artículo, en el caso de Chimborazo esta realidad inicial se va a complejizar de una forma superlativa.

el hecho que las fronteras étnico-culturales no son estáticas, y los límites del accionar cotidiano de los grupos sociales está en constante movimiento. Precisamente, esta realidad también se dio en la provincia de Chimborazo, en donde el “entrecruzamiento” étnico y cultural fue un hecho, lo cual dio lugar a una serie de mixturas las mismas que fueron complejizando el panorama cultural y étnico de la provincia. Préstamos culturales, replanteamientos de contenidos simbólicos y sígnicos, refuncionalizaciones culturales, múltiples desencuentros, etc. etc. fueron la tónica usual a nivel provincial en el amplio campo de las manifestaciones culturales.

En este complejo panorama se dieron una serie de procesos, con la particularidad que ellos no siempre mantuvieron la misma dirección. En un momento de la historia cultural provincial se advirtió un verdadero

afán de los grupos indígenas de “abandonar” a cualquier precio su identidad, para pasar a engrosar las filas de un mestizaje menos discriminatorio, en donde el “estigma” de su condición de indios podía morigerarse<sup>4</sup>.

Este estado de cosas comenzó a cambiar, a partir del proceso de evangelización emprendido por el Obispo Leonidas Proaño y su equipo misional, cuyos contenidos estaban dentro de los postulados de la Teología de la Liberación. Tomando como punto de partida tal hecho se advierte un verdadero vuelco en una gran masa de indígenas, en el sentido de revalorar su cultura y su condición de indios, con lo cual ese afán desesperado por dar el paso hacia ser “mestizo” se ve disminuido de forma notoria, aunque algunos contenidos culturales del mundo de lo no indígena, ya fueron incorporados de forma definitiva a su acervo

---

4 Ha sido muy bien conocido el rigor de la discriminación de la que fueron objeto los indios en la provincia de Chimborazo. Pese a que las situaciones han cambiado en gran medida, aún hoy día no es raro ver en lugares públicos, como los transportes, por ejemplo, el trato absolutamente inhumano del que son objeto. Para una buena parte de la población no india del Chimborazo, las nuevas realidades que se viven actualmente a nivel provincial, no han sido asimiladas. Es obvio que ante la ferocidad del discrimen histórico del que fueron objeto, una de sus máximas aspiraciones fue la de abandonar su condición de indios que tanto sufrimiento les causaba.

cultural, con las obvias variaciones y reacomodos que las ocasiones ameritaban. Quizás el ejemplo más emblemático de este proceso que estamos analizando sea la fiesta del Carnaval, “el taita carnaval” en la versión indígena, que es una de las celebraciones de más convocatoria entre los indios a nivel provincial, y cuya génesis, no les pertenece, pero que ha sido asumida por este colectivo social de forma total, a tal punto que es difícil imaginarse que dicha fiesta en su génesis no les perteneciera (Volkral,1996). Sin temor a equivocarnos podemos manifestar que el carnaval en el mundo indígena de Chimborazo es la fiesta más emblemática de su calendario festivo.

Paralelamente a este proceso se advierte que ciertos grupos de mestizos absolutamente depauperados, van adoptando lineamientos culturales de los indígenas, a los cuales, en cierta forma los refuncionalizan, pero aquel afán tiene un carácter estrictamente cosmético, ya que en su estructura interna los cambios, en el caso que los haya habido, son verdaderamente poco significativos. Quizás el caso más indicativo del proceso que venimos dando cuenta, sean las fiestas religiosas populares

en donde se hace patente el sinnúmero de “prestaciones” culturales que vienen del mundo indígena y que han sido asimiladas por esos grupos de mestizos.

Otro proceso digno de tomarse en cuenta es el que se vivió en la década de los años sesenta e inicios de los setenta. En dicho período histórico tanto por acción de los procesos de Reforma Agraria, así como también por el voluntario abandono de la actividad agrícola en las grandes



haciendas, sus propietarios que en una gran mayoría reivindicaban una “prosapia hispánica” con todos los contenidos ideológicos y culturales que dicha posición implicaba, abandonaron, casi en su totalidad, sus lugares de residencia y emigraron fuera de los límites provinciales, con lo que se perdieron manifestaciones culturales propias e identificatorias que los distinguía de los otros grupos. Quienes se quedaron viviendo en la provincia, se vieron forzados a abandonar su posición hegemónica, ya que las circunstancias económicas y estructura del poder habían cambiado por razones de naturaleza histórica y socio-productiva, teniendo también que modificar sus lineamientos culturales de antaño, para vincularse de modo más estrecho con grupos de mestizos que ya se habían consolidado dentro de los límites provinciales.

Todos estos cambios dentro de la escala de jerarquización social al interior de la provincia, promovieron una serie de mixturas culturales entre los distintos conglomerados sociales existente en Chimborazo. Se hacía evidente que el “antiguo régimen” ya no estaba vigente, y que los tradicionales contenidos culturales, estructurados en compartimentos

estancos, había sido revisados por fuerza de las circunstancias.

Como es obvio suponerse, el proceso señalado creó una serie de encuentros, pero también grandes desencuentros de naturaleza cultural, hechos que repercutieron en la dificultad de comprensión del fenómeno. Como ya señalamos anteriormente, la estructura rígida de la época colonial y republicana que consolidó propuestas culturales muy estrictas y diferenciadas unas de otra, había sido abandonada, dando paso a una nueva estructuración cultural que se sigue consolidando, dentro de la cual la inmensa variedad de matices y préstamos culturales recíprocos, es una de sus notas distintivas.

### **La pérdida de la centralidad y sus consecuencias.**

Como habíamos manifestado en las notas introductorias de este artículo, la provincia de Chimborazo desde los inicios del siglo XX hasta la mitad de la década de los años cincuenta, por su ubicación tanto geográfica como espacial, se constituyó en eje de una serie de actividades no solo de carácter comercial—motivadas por la

actividad ferrocarrilera que hasta ese entonces era muy importante-, sino también de naturaleza étnica y cultural. El incesante tráfico sierra costa y viceversa, así como el movimiento de considerables masas de campesinos tanto hacia la cabecera provincial, así como fuera de los límites provinciales, especialmente a las zonas del litoral para el trabajo temporario del corte de caña en los ingenios azucareros, permitieron la presencia de un inagotable entrecruzamiento de contenidos culturales. En este proceso era innegable la centralidad de la ciudad de Riobamba desde donde se recibían esos nuevos contenidos culturales, así como también se irradiaban otros. El flujo incesante de personas y de ideas era parte de la cotidianidad de esta región.

Este proceso va a tener una ruptura drástica. Con el advenimiento de nuevas carreteras hacia la costa, lo que verdaderamente va a “disparar” el crecimiento masivo del transporte público y de carga, por un lado, y con el decrecimiento e inclusive desaparición de la actividad del ferrocarril por otra, la otrora pujante región central decrece su importancia en forma notoria. De haber sido el centro del país, pasan a ser el “centro

de la pasividad” en todos los órdenes de la actividad humana, con toda la secuela de consecuencias que este proceso va dejando atrás.

Las nuevas condiciones de naturaleza socio productivo que se viven en la provincia de Chimborazo van a motivar un proceso migratorio campo ciudad muy significativo. Las migraciones temporales de contingentes campesinos indígenas hacia la costa, lentamente se convierten en migraciones definitivas, ya sea a la ciudad de Guayaquil o a la ciudad de Quito.





En estas grandes movilizaciones también se incluyen segmentos muy significativos de una clase media de origen urbano, la misma que, al no encontrar una posibilidad laboral en sus lugares de asentamiento, opta por aventurar en otras regiones del país en donde, al menos, la posibilidad de una inserción laboral si se presenta.

Sea cual fuere la modalidad del proceso migratorio (temporal o definitivo), una de las características de éste es que los contingentes de migrantes desplazados a otros lugares, en la mayoría de los casos, seguían manteniendo una serie de vínculos con sus lugares de origen, lo cual posibilitaba el mantenimiento de una continuidad cultural. El tradicional “regreso” de los migrantes con ocasión de las fiestas patronales o cívicas hacia su lugar de origen era una realidad que se la vivía todos los años. En esas reuniones anuales se recreaban actividades culturales que por fuerza de las circunstancias habían estado represadas durante un largo año.

Precisamente, en esas circunstancias, el proceso de endoculturación dentro de los propios límites culturales con contenidos específicos se tornaba en una realidad. A

través de esas actividades las nuevas generaciones se “educaban” en sus respectivos códigos culturales; siempre se encontraba algún contingente social que tomaba la posta, garantizando de ese modo la permanencia de los contenidos culturales propios y característicos de cada uno de los colectivos sociales involucrados en estos procesos. Hasta ese momento el proceso migratorio que generaba una serie de cambios en varios aspectos, no tenía una connotación radicalizada de ente desestructurante de las manifestaciones culturales.

### **Últimos sucesos históricos y su impacto en la cultura.**

El estado de cosas analizado en la sección anterior de este trabajo, con algunos altibajos, permaneció por algunas décadas como una constante provincial. El ritmo de la vida, las actividades socio productivas y el movimiento cultural, de forma general, no presentaban grandes cambios. Pero, la situación descrita súbitamente fue alterada por una serie de acontecimientos que sin lugar a dudas cambiaron por completo el libreto bajo el cual había venido viviendo la provincia.

En primer lugar el acelerado ritmo de organización y militancia política del sector indígena y campesino de la provincia que tuvo su estallido en los levantamientos indígenas a nivel nacional en 1990 (Federación de Estudiantes, 1990), se convirtió en un hecho trascendental que alteró de forma notoria el “antiguo régimen”<sup>5</sup>. Los indios que históricamente siempre fueron descartados de cualquier consideración en el convivir social y político de la realidad de Chimborazo, por fuerza de las circunstancias, tuvieron que ser tomados en cuenta, no como “comparsas” que acompañaban a los procesos que vinieron, sino como auténticos actores sociales con “voz y voto” a nivel de la toma de decisiones. Esta coyuntura histórica iba a tener una serie de repercusiones en muchos órdenes de la vida provincial, puesto que, desde la posición de indios invisibilizados por los otros segmentos sociales provinciales, pasaron a tener plena presencia en el convivir cotidiano. Como era de esperarse, un verdadero renacimiento

de sus prácticas culturales se puso en marcha, no solo desde una dimensión conceptual, sino en la praxis misma. Un proceso de re-adquisición de contenidos culturales fue y sigue siendo una de las características que se viven dentro de la provincia de Chimborazo. Algunas de las prestaciones culturales que se dieron a partir de esos sucesos históricos, y que fueron asumidas por ellos, correspondían a la cultura popular, cuyos principales protagonistas, como ya señalamos anteriormente, eran los mestizos.

Paralelamente al proceso señalado, también se puso en marcha una “reconquista territorial”, la cual fue ejerciendo una presión considerable en su empeño de reconquista, la cual tuvo como resultado el que un sinnúmero de pueblos donde vivía una población mestiza generalmente pauperizada, sean abandonados físicamente, y cuando este fenómeno no sucedió, dichas poblaciones, en función de las nuevas reglas del juego, tuvieron que subordinar-

---

5 Desde la época de la gestión misionera de Monseñor Leonidas Proaño y su grupo de apoyo, el nivel de organización y activismo de los indígenas se fue acentuando y tomando fuerza. Del mismo modo, aunque con características diferentes, el movimiento indígena evangélico también se constituyó en una fuerza aglutinadora que demandaba reivindicaciones y comenzaba a tener poder político en el contexto provincial y nacional.

se a los indígenas. Como podrá apreciarse, este proceso produjo enormes derivaciones de cara a las manifestaciones culturales, ya que, los préstamos en los contenidos, la refuncionalización de los mismos y el proceso de hibridación cultural, en el sentido utilizado por Canclini (1974), pasaron a ser la tendencia generalizada.

Dadas las circunstancias anotadas, en los momentos actuales, se torna muy difícil demarcar los ámbitos de lo “propio y de lo ajeno”



en términos de expresiones culturales. Uno de los mayores agravantes de este proceso es que se pierde el referente contextual en el cual se dan los fenómenos culturales, con lo cual varias manifestaciones de la cultura se reducen exclusivamente a aspectos performativos, vaciados del referente explícito que los originó. Este fenómeno se opera tanto en los grupos indígenas, así como también en los mestizos, lo cual, en última instancia va minando una identidad cultural, que en algún momento si estaba presente, y que ahora ha sido reducida a formas, vaciadas de contenido.

En segundo lugar, otro de los acontecimientos que tuvo un profundo impacto en todos los órdenes, a nivel provincial, ha sido el proceso migratorio, el cual, en el caso de la provincia de Chimborazo, adquiere una serie de matices de muy variada índole, los mismos que produjeron una serie de resultados diferenciados. Dentro de ellos hay que destacar la migración intraprovincial desde las áreas rurales hacia las cabeceras provinciales, concretamente hacia la ciudad de Riobamba. Contingentes poblaciones tanto mestizos como indígenas, en cantidades significa-

tivas, se trasladaron a dicha ciudad en búsqueda de mejores condiciones de vida. Por otro lado, y como ya lo mencionamos anteriormente, algunos pueblos de “frontera” que marcaban la división física entre lo rural y lo urbano, y que eran habitados por población mestiza, fueron abandonados, dando lugar a que sus antiguos residentes, los indígenas, tomaran posesión de dichos lugares. Otro destino de la migración, el mismo que sigue un viejo patrón, es la movilización que se realiza hacia otros lugares del país, de preferencia a las ciudades de Guayaquil y Quito, así como también a puntos específicos de la amazonía ecuatoriana, y también de la costa. Finalmente, y teniendo como antecedente la grave crisis económica que vive el país, en estos últimos cinco años se ha producido una migración hacia el exterior, pero en magnitudes tan grandes que es público y notorio el des-poblamiento de grandes áreas provinciales.

Por el enorme impacto de este proceso, en las líneas que vienen a continuación nos vamos a referir a este fenómeno, destacando el gran impacto que él ha tenido en referencia a las manifestaciones de naturaleza

cultural, impacto que en esta ocasión ha producido resultados distintos a los que anteriormente se habían dado con la ocurrencia de otros procesos migratorios que también tuvieron como escenario a la provincia de Chimborazo.

Como lo hemos venido mencionando varias veces a lo largo de este artículo, el territorio correspondiente a la provincia de Chimborazo ha sido el escenario de una serie de procesos migratorios, para eso contribuyó de forma significativa la centralidad espacial de la provincia que permitía vincular a las regiones sierra y litoral del país. La novedad del nuevo proceso migratorio que vive Chimborazo, estriba en el hecho de que los migrantes (hombres y mujeres en edades productivas), abandonan el país, por largos períodos, sin la esperanza cierta de retornar, lo que ha dado como consecuencia el que muchas poblaciones, desde parroquias rurales hasta cabeceras parroquiales y cantonales, se hayan quedado casi vacías, o que, en el mejor de los casos, en ellas solo permanezcan personas de edad muy avanzada, quienes se han hecho cargo de niños de corta edad que no han podido migrar con sus padres.

Estos hechos han cortado los referentes culturales, y el natural proceso de transmisión de los contenidos culturales que tradicionalmente eran responsabilidad de la familia, al no existir ésta, o al estar seriamente afectada en su composición interna, los procesos de creación y recreación cultural no se pueden dar, o si se dan, se los dan de forma distorsionada. Habrá que recordarse que los conglomerados de migrantes, generalmente pertenecen, en su mayoría a estratos poblacionales catalogados como mestizos de clase media, quienes, generalmente se adscribían de forma directa a planteamientos culturales correspondientes a una cultura popular, de allí que esta manifestación cultural es la que se ha visto más afectada por los procesos señalados.

Es sintomático, y quizás hasta patético el encontrarse con un sinnúmero de segmentos sociales en donde no solamente en el sentido literal de la palabra, no hay gente más allá que unos pocos niños y ancianos, sino que el proceso de transmisión cultural, por las condiciones enunciadas, se ve suspendido. Más aún, cuando a propósito de las fiestas patronales se produce el retorno de los migrantes a la “patria chica”, los festejos que

se organizan representan un curioso mosaico de elementos culturales de los más distintos orígenes, pero que obviamente no solo que han cambiado su formato tradicional, sino que comienzan a vaciarse de contenido. Para solo citar un ejemplo, en las fiestas patronales de la población de Guasuntos (nos referimos a las del año 2003) en el cantón Alausí, que en el pasado fueron una de las celebraciones más importantes de la región, pudimos constatar que la fiesta había cambiado drásticamente no solo de forma, sino de orientación. Las comparsas que daban inicio a las festividades estaban integradas por disfrazados engalanados en la más tradicional usanza de los “cowboys” norteamericanos, inclusive a uno de los carros alegóricos preparados para el efecto se lo había cobijado con una bandera norteamericana que obviamente nada tenía que ver con el contexto de la fiesta...

Por otro lado, seguían habiendo otras comparsas con disfrazados que recreaban la vida del campo e inclusive la rica variedad étnica de la zona, pero cuando indagamos a los integrantes de dichas comparsas el porqué estaban vestidos así, no obtuvimos respuestas aclaratorias,

a lo más se nos informó que así se había hecho siempre, y nada más. Se hacía muy claro que la mayor preocupación de los participantes, en la mayoría de los casos, solamente tenía que ver con el aspecto performativo y lúdico de la fiesta, pero que los códigos culturales habían cambiado de forma drástica<sup>6</sup>.

Continuando con nuestra referencia a la fiesta de Guasuntos, durante los momentos previos a la realización de las corridas de “toros de pueblo”, algunos de los priostes de la fiesta, irrumpieron en la plaza construida para el efecto, y con sus vehículos “dieron una vuelta al ruedo” al mismo tiempo que desde ellos lanzaban cajas de vino y sangría a los palcos de los asistentes. Esta demostración de poderío económico también constituía una reforma radical en relación con los tiempos pasados, en donde este acto no tenía lugar.

Durante la tarde, y cuando la “fiesta ya se había prendido”, advertimos que en una de las esquinas de la plazoleta frente a la iglesia, espacio central de la fiesta, se había acondicionado un patio de una casa como un bar en donde los migrantes jóvenes que había retornado al pueblo, bailaban a los acordes de ritmos como el rap, reggae, rock, al tiempo consumían bebidas que se podrían encontrar en cualquier bar del mundo. Se hacía manifiesto el hecho de que Guasuntos para ellos representaba exclusivamente un escenario físico, pero que a nivel cultural no les decía absolutamente nada, o viéndolo desde otro punto de vista, estas personas no podían repetir códigos de comportamiento tradicionales por cuanto nunca los habían aprendido. Se hacía explícito el hecho de que existía una profunda brecha en cuanto a contenidos culturales a nivel generacional, fenómeno que había sido motivado por la gran intensidad del proceso migratorio

---

6 No se pretende plantear el tema de que las manifestaciones culturales no pueden cambiar, como todos sabemos la cultura es un ente absolutamente dinámico, lo que tratamos de comunicar es el hecho de que los procesos migratorios han actuado en un doble nivel: como agentes desestructurantes de los contenidos culturales, por un lado, y como “donadores” de contenidos que nada tienen que ver con el contexto en el cual se dan las manifestaciones culturales tradicionales, por otro.

operado en la provincia, así como por sus peculiaridades.

Si este tipo de transformaciones y pérdidas de naturaleza cultural se operan en relación con manifestaciones culturales públicas, que se suponen conocidas por todos, ya nos podemos imaginar qué es lo que está sucediendo con otras expresiones como la tradición oral, las actividades lúdicas, la religiosidad popular, etc. para solo citar a unas cuantas. Todas ellas están en un verdadero proceso de desaparición, ya que no hay con-



tingentes poblacionales con quienes se pueda dar el proceso de continuidad cultural. Los actores sociales o han salido del país, o simplemente no están asumiendo su rol de ser creadores y recreadores de planteamientos culturales tradicionales.

Tenemos la idea que las características de este último proceso migratorio operado en la provincia, a diferencia de los anteriores, no ha permitido la emergencia de nuevas formas culturales, o la continuidad de las anteriores, sino que se ha constituido en un activo agente desestructurante de lo anteriormente existente, con el agravante que no se ha planteado una propuesta cultural nueva. Se replican, sin “beneficio de inventario”, aspectos fenoménicos de culturas foráneas, a las cuales también se las ha descontextualizado, con lo cual han perdido su significado original. Por todo lo acotado en esta región se vive en un verdadero limbo cultural, frente al cual no se tiene certeza en relación con las proyecciones que de él se derivarán a futuro. Finalmente, es menester dejar sentado el hecho que los actores primados del último “boon” migratorio han sido o poblaciones cuya membresía étnico cultural es de naturaleza mestiza, o

poblaciones originalmente indígenas quienes a través del proceso de mestizaje se ubicaron en una clase media baja. Curiosamente uno y otro colectivo social de los nombrados históricamente han sido los partícipes de la cultura popular, la cual, precisamente ha sido la más afectada por el proceso analizado.

## Conclusiones

- El panorama cultural en la provincia de Chimborazo históricamente ha sido muy complejo, debido a los múltiples intercambios y refuncionalizaciones de sus contenidos, proceso que se ha dado entre los distintos conglomerados étnicos y sociales existentes en la provincia.
- La centralidad espacial de la provincia de Chimborazo contribuyó a que diversos matices culturales, de distintas procedencias, enriquecieran y complejizaran el ámbito de las manifestaciones culturales dentro de esta región.
- La tradicionalmente rígida estructura social existente en Chimborazo no se constituyó en un obstáculo para que se hayan dado una serie de intercambios culturales entre dichos segmentos societarios, éstos se han dado a tal punto que no es tarea fácil distinguir la procedencia original de ciertas manifestaciones culturales, que en varios casos han sido apropiadas por colectivos sociales distintos del lugar donde esas manifestaciones se originaron.
- Los flujos migratorios intraprovinciales o hacia otras regiones del país han sido comunes dentro de la historia provincial, dichos procesos pese a constituir elementos de cambio cultural, no se constituyeron en obstáculos para la continuidad de dichas manifestaciones, con ciertas adiciones u otros contenidos.
- El último proceso migratorio que se ha operado en la provincia de Chimborazo, y que ha tenido como destino el exterior, por sus características y proporciones, ha causado un tremendo despoblamiento a nivel cantonal y parroquial, el mismo que, a su vez, ha incidido de forma



directa en la desestructuración de los contenidos culturales, especialmente los relativos a la cultura popular. Por el fenómeno analizado se advierte que el natural proceso de trasmisión de los contenidos culturales a través de la tradición oral, simplemente ya no es posible darse.

- Por el fenómeno anteriormente mencionado, en la realidad cultural provincial se observa que, muchas de las manifestaciones culturales han quedado reduci-

das a aspectos fenoménicos, o a externalidades que se ocupan especialmente de los aspectos performativos, pero que han sido vaciadas de contenidos.

- Por el ritmo acelerado en el cual se han producido los cambios, los colectivos sociales que están inmersos en ellos, no han podido reemplazar sus contenidos culturales, con elementos de otras culturas, concretándose a recrear formas culturales estereotipadas, que no van más allá de las formas.



## **Bibliografía**

Almeida, José (coordinador)

**1995** *Identidades Indias en el Ecuador Contemporáneo*. Cayambe: Abya Yala.

Anónimo

n/d ***Historia del Ferrocarril Trasandino***. N/d.

Barth, Fredrik

**1976** *Ethnic Groups and Boundaries*. Boston: Little Brown Company.

### **Federación de Estudiantes Politécnicos**

**1990** *Levantamiento Indígena: Documentos y Testimonios*. Quito: Fepe.

García Canclini, Néstor

**1974** *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. México: Editorial Grijalbo.

### **Naranjo Villavicencio, Marcelo (coordinador)**

**1989** *La cultura popular en el Ecuador. Tomo V. Imbabura*. Cuenca, CIDAP.

Quintero, Rafael; y Erika Silva

**1995** *Ecuador: una Nación en Ciernes. Tomo III*. Quito: Editorial Universitaria.

Vokral, Edita

**1996** “La instauración del orden: las coplas de carnaval y su ambiente social”, en Peter Baumann, editor. *Cosmología y Música en los Andes*. Madrid: Vervuert / Iberoamericana, pp. 417-429. ■

---

# exposiciones en el CIDAP

---

## LAS EXPOSICIONES VENTA EN EL CIDAP

### **Taracea: Joyas de los Bosques**

Somos parte de la naturaleza, con ella nos hermanamos y de ella tomamos lo que posibilita nuestra subsistencia. Pero a diferencia de las vacas que con persistencia se alimentan de hierba en las praderas de los Alpes o de los Andes, ajenas a la sobrecogedora majestad de los volcanes y al encanto embrujador de lagos y lagunas, los seres humanos encontramos en los entornos naturales enormes muestras de belleza que sacuden nuestros espíritus. Con arrogancia el racionalismo nos separó de estos entornos y nos ubicó a su margen para observarlos desde

fuera, penetrar en sus secretos y, sin respeto alguno, agredirlos para obtener todos los provechos materiales posibles. Este antinatural divorcio ha hecho que hayamos llegado a una situación tal que las condiciones que posibilitaron la aparición de la vida en el único lugar del universo que conocemos: el planeta tierra, estén en peligro de deteriorarse de tal manera que imposibiliten su permanencia.

La creatividad propia de nuestra especie se ha proyectado a los avances tecnológicos que, partiendo de los materiales de nuestro medio,

han introducido modificaciones de diversa índole para satisfacer con más eficacia nuestras necesidades de subsistencia y acoplamiento a los mundos ideados por nosotros. La computadora que en estos momentos la manipulo para trasladar ideas a signos gráficos mediante un continuo golpeteo a las teclas, es algo que se ha incorporado a nuestras vidas hace pocos años, pero irrumpió en nuestra cultura luego de que por siglos y siglos se dieron pasos interrelacionados. Otra manera de ejercer la creatividad es mediante el arte, recurriendo a materiales externos para incorporar a ellos belleza nacida de nuestra observación y de composiciones que con anterioridad han tenido lugar en nuestro interior.

Los caminos del arte son innumerables y para su manifestación nacida del ser humano no hay barreras. Las denominadas plásticas o visuales se circunscriben a materiales y objetos tangibles cuyas realizaciones y mensajes los captamos por el sentido de la vista. Las artesanías se encuentran a horcajadas entre el arte y la industria, entre lo utilitario y lo estético. Transforma los materiales para convertirlos en objetos satisfactores de necesidades, pero a la vez los

## **Taracea: Joyas de los Bosques**



**Mauro Cárdenas**

CIDAP  
Junio / julio de 2003

impregna con contenidos estéticos que apuntan a reacciones emotivas placenteras. Entornos de cercanía que interrumpen los espacios naturales como casas de habitación o centros de trabajo sirven para protegerse de los rigores del ambiente y para realizar actividades que el ordenamiento de la vida requiere, pero además es importante que ofrezcan un ambiente de quietud y apaciguamiento espiritual que la brega con la existencia exige.

Las artesanías cumplen con esta función, en algunos casos los artefactos con los que laboramos llevan improntas de espíritu en las que los cerebros y manos humanos no solo han dejado su frío talento técnico sino también la calidez estética del alma. La idea de que las obras de arte no deben estar “contaminadas” con la practicidad de los productos industriales cada vez pierde terreno y a medida que pasa el tiempo hacen más evidente que la división entre obra de arte y artesanía es arbitraria y artificiosa.

La generosidad de la madera para asistir al ser humano en la satisfacción de necesidades cubre amplias áreas, desde su inmolación para generar fuego y posibilitar la

protección contra el frío y el cocido de alimentos, hasta ser anfitriona de imponentes obras de arte en la imaginaria. Variada y pródiga ofrece un amplio repertorio al talento creador. Una de las funciones que ha cumplido es servir de materia prima para tantos y tantos recipientes destinados a guardar lo necesario e innecesario.

La taracea se ubica en el ámbito del refinamiento. Pretende dignificar lo utilitario con variaciones deleitables para la vista sin abandonar el universo de la madera. Se trata de incrustar pedazos y pedacitos de madera de diferentes calidades y colores naturales en un espacio pequeño o grande casi siempre de algún tipo de recipiente. La taracea llega al preciosismo por la precisión que este trabajo requiere y por encontrar en lo pequeño un límpido venero de embellecimiento. A la vez que gozamos de la decoración de los múltiples pedazos de diversa madera, captamos la paciencia y sabiduría de quienes lograron estas composiciones, a veces cercanas a lo imposible.

Mauro Cárdenas asumió esta actividad, a sus dotes naturales añadió la formación en la escuela Bernardo de Legarda de Quito que pretende

mantener la sólida y sobresaliente tradición de artistas y artesanos de la Escuela Quiteña. Recibió lecciones del maestro Salomón Enríquez, uno de los últimos “Caspicaros” portador del refinamiento en la taracea manteniendo en este oficio una acertada síntesis entre la tradición y las apetencias de la sociedad contemporánea. Consciente de que el Ecuador es uno de los países del mundo con mayor biodiversidad, recurre a la gran variedad de maderas procedentes de diversos nichos ecológicos para lograr espectaculares combinaciones que nacen de las propias cualidades de los materiales.

Sus trabajos van desde piezas de gran tamaño como los bargueños que mantienen la historia colonial, hasta otras muy pequeñas como pastilleros destinadas a un uso práctico pero dignificado con la presencia humana y las expresiones artísticas en las que la mano del hombre y la generosidad de la naturaleza se juntan.

La globalización asusta ante el temor de que acabe con la diversidad de nuestras culturas, pero es preciso unirnos con bríos a la corriente que se esfuerza por mantener nuestra identidad resaltando las diferencias

con orgullo y entereza. En la taracea encontramos un importante filón de lo que somos, avalados por la tradición de maestros extraordinarios que transmitieron sus habilidades y destrezas de padres a hijos. Deleitémonos con las obras que Mauro Cárdenas, cuyos ancestros cuencanos hacen presencia, nos ofrece y sintámonos satisfechos porque los que hicieron nuestra identidad siguen vivos en esta joyas de madera. ■

## Cerámica tradición y cambio

Vivir es convivir con la realidad, escribió José Ortega y Gasset, lo que es válido para los animales y el ser humano, pero sus formas de vida son diferentes. El animal responde a los estímulos de la realidad de acuerdo con la programación interna de su instinto -que llega a niveles sorprendentes como en las abejas y las hormigas- y busca adaptarse a las condiciones que el entorno natural tiene. El ser humano actúa, es decir organiza su conducta para realizarse en el futuro, “construye” su vida partiendo de su espacio de libertad y cambia el entorno físico según sus aspiraciones y apetencias.

Somos los humanos inconformes; nuestro siquismo superior no nos permite adaptarnos sin más a los condicionamientos del entorno físico y buscamos cambiarlo según aspiraciones y necesidades que las hemos creado. Nuestra coexistencia con los demás integrantes de la especie tampoco está determinada en forma total por el instinto sino que, cada conglomerado crea sistemas de normas a las que nos sometemos para poder vivir civilizadamente. Este conjunto de pautas de conducta

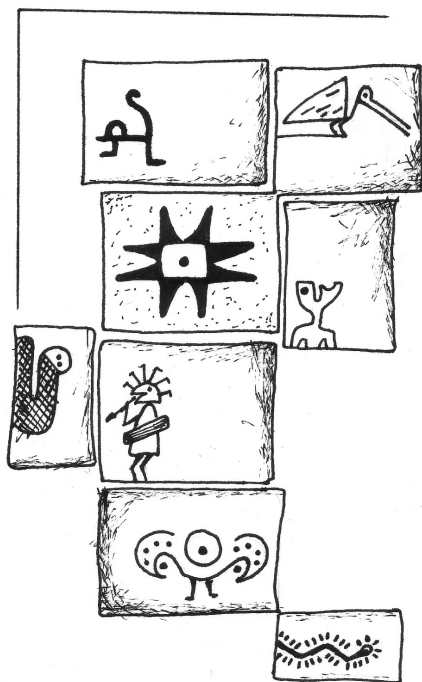
se denomina cultura -en el sentido antropológico de este término- que se caracteriza por su diversidad a lo largo y ancho del planeta tierra. El idioma, indispensable para comunicarnos es un claro ejemplo; se trata de una creación humana. La adecuación de sonidos unificados en palabras y significados que ellas portan varía de cultura a cultura. La inconformidad se enfrenta tanto a los entornos físicos como humanos.

Somos creativos y esa creatividad puede proyectarse hacia diversas dimensiones, una de ellas es la tecnología vinculada a la manera cada vez más eficiente de satisfacer necesidades predominantemente utilitarias. Entre las elementales lascas hechas por quienes hicieron presencia en la tierra por primera vez y los satélites artificiales cargados de muy sofisticados instrumentos, hay una distancia gigantesca. Otra dimensión de la creatividad es el arte. Somos capaces de captar la belleza que se encuentra en la naturaleza que más que al cerebro razonador apunta a la vida afectiva. Al calificativo racional que se ha impuesto para diferenciarnos de los demás integrantes del reino

animal, habría que añadir estético pues, hasta lo que sabemos, somos los únicos seres vivos capaces de captar belleza y expresarla modificando los entornos.

En los avances de la humanidad como respuesta al pertinaz empeño de adecuar la realidad a sus intereses, la aparición de la cerámica es un importante hito. El filósofo Griego, Empédocles de Agrigento, en el empeño por responder a la pregunta con la que se inició la filosofía occidental: el origen o primer principio de la realidad, sostuvo que no era uno sólo sino cuatro: aire, fuego, agua y tierra. La cerámica parte de estos elementos; la arcilla debe ser mezclada con agua para tornarse maleable y dócil a las formas que el alfarero las incorpora. El contacto con el aire elimina el exceso de humedad de las piezas y el fuego las torna duras para cumplir con las funciones que la persona previamente pensó. El pensamiento mítico, que pretende iguales metas que el filosófico pero recurriendo a seres y fuerzas sobrenaturales, con gran frecuencia recurre a la cerámica como cuando, según la versión

## Cerámica Tradición y Cambio



**Guillermo Guerra**

CIDAP

Agosto / septiembre de 2003



judeo-cristiana, Dios creó a Adán partiendo de una pieza de arcilla a la que, mediante un soplo, la dotó de alma. El Popol Vuh y la mitología Shuar vinculan la aparición del ser humano con estos materiales..

La cerámica cumple varias funciones utilitarias, en ollas se realiza la cocción de alimentos, en tinajas se guardaba el agua, en platos se sirve la comida aderezada. Avances tecnológicos han desplazado a las ollas y tinajas pero, pese a haber vajillas de otros materiales más duraderos, seguimos en gran medida prefiriendo las de cerámica. Cumple también funciones estéticas ya que es muy rica para adornar entornos dada su versatilidad para incorporar formas y coloridos. En el pasado, piezas arqueológicas demuestran su relación con lo mágico religioso.

Una de las características de las artesanías radica en que coexisten en ellas con armonía lo útil y lo bello, permitiendo que quienes las usan a la vez que satisfacen necesidades prácticas, disfruten del contacto con elementos bellos. La receptividad

de las piezas cerámicas de formas y colores posibilita superar lo prosaico de lo estrictamente utilitario y engalanarlo con componentes artísticos. Las culturas en sus múltiples expresiones cambian a lo largo del tiempo; lo que ocurre con las innovaciones tecnológicas, en parte, ocurre también con lo artístico surgiendo una aparente contradicción entre la tradición y el cambio. La innovación es inherente a la condición humana, pero es también esencial a la identidad cultural el respeto y valoración a realizaciones de quienes nos antecedieron en el tiempo, que se engloban en el término tradición.

La muestra con la que hoy nos deleita Guillermo Guerra logra un consistente equilibrio entre la tradición y el cambio. Las formas de muchas de sus piezas utilitarias: jarros, aromatizadores, tazones, vajillas, copas se adaptan a las apetencias y gustos del mundo contemporáneo y, en algunos casos se adelantan, pero en los elementos decorativos intervienen motivos y símbolos precolombinos que son parte esencial de nuestra identidad. Cuando insistimos

en la necesidad de conservar nuestros valores y estilos en este campo, no queremos decir que hay que reproducir piezas arqueológicas de cerámica, pero es legítimo partir de ellas para, mediante adecuados procesos de diseño, mantener elementos del pasado en el presente.

Guillermo Guerra, a su formación académica en la Facultad de

Artes Visuales de la Universidad de Cuenca, añade sus dotes naturales que le conducen a la cerámica sin partir de una tradición en este oficio. No es de los que creen que hay que cambiar por cambiar, sus obras nos muestran que no cabe atemorizarse ni rehuir el cambio, pero que en este contexto es posible respetar la tradición para dejar la huella de identidad de los pueblos. ■

## Virgenes Cholas

La presencia de los españoles en buena parte de América, en condición de dominantes, dio un giro copernicano al desarrollo histórico de esta parte del mundo. La conversión a los aborígenes a la religión católica fue la mayor justificación de ese país para llevar adelante la conquista y colonización de estas tierras habiéndose convertido esta religión en el más fuerte puntal de la estructuración de nuestras culturas, tanto en el ámbito elitista como en el popular. La casi coincidencia temporal de la reforma protestante en Europa, afianzó en los países que mantuvieron su fidelidad al Papa la devoción y el culto a la Virgen María que se manifestó en un amplio abanico de ricas manifestaciones.

La cultura popular se gestó lenta y parsimoniosamente como parte del proceso de mestizaje que superó lo estrictamente biológico y racial. El mestizo se convirtió en el eje humano, no solo por la diversidad en los colores de sus pieles y otros rasgos anatómicos, sino por ser el que conformó nuevas formas de vida, pautas de conducta e ideas a cerca de lo sobrenatural. La cultura popular

que respeta y valora la tradición, es la que con mayor fuerza refleja la identidad de nuestros pueblos ya que no está obsesionada por el cambio ni cree que progreso se identifica con irreflexiva incorporación de rasgos de otros pueblos que alardean de modernidad.

Nuestra cultura popular está cercanamente vinculada a la religión católica siendo legítimo hablar de una muy rica religiosidad popular que, al decir de Marco Vinicio Rueda, consiste en *“Aquel modo de ser religioso, 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 selectas religiosas”* Una muestra de ello es la gran diversidad de advocaciones de la Virgen María con reconocimiento continental, nacional, regional y local, cuyas imágenes se caracterizan por la diversidad identificatoria en las facciones pero sobre todo en la vestimenta.

El vestido tiene su lenguaje en cuanto, portador de una gran variedad de símbolos, indica una serie de

reales o supuestas cualidades de las personas que las usan en sociedades estratificadas que dan importancia a la ubicación de cada individuo dentro del conglomerado, que expresa los oficios que desempeñan o hacen referencia a situaciones transitorias como el estado civil, el duelo etc.. Además el vestido es un símbolo definidor de la pertenencia de una persona a tal o cual región o etnia como ocurre con la vestimenta de los grupos indígenas de la sierra ecuatoriana afanosos por mantener su identidad.

Este versátil componente cultural hace presencia clara en las diferentes advocaciones de la Virgen María en nuestro país. En algunos casos se recurre a la vestimenta propia de Judea en la época en que Cristo estuvo en la tierra, en otros casos se recurre a vestidos ideados en España para devociones procedentes de la metrópoli, pero la interpretación popular de la condición de patrona y reina de la Virgen María y la identificación de esta situación con símbolos gestados y desarrollados en nuestro medio enriquecen en formas y sobre todo en colorido a este personaje religioso que tan profundamente ha calado en nuestra cultura popular. Frente a la Inmaculada Concepción europea con

## **Vírgenes Cholas**



**Isabel Calderón Mora**

CIDAP  
Octubre / noviembre de 2003

sus colores blanco y celeste, las vírgenes andinas inundan los entornos con colores vivos y fuertes propios de nuestros campesinos que compensan el entorno melancólico de las alturas y mediante bordados preciosistas, emulan la riqueza cromática de las flores.

Isabel Calderón captó esta problemática y la trasladó a las figuras que hoy se exhiben en el CIDAP, poniendo de manifiesto sus notables dotes artísticas y su sensibilidad para encontrar en los componentes de nuestro medio natural y humano, elementos que sirven de base para ordenar y organizar valiéndose de su creatividad natural que comenzó a desbordar su imaginación y acción cuando, colegiala aún, salían de sus manos los amigables y atractivos payasos para alegrar entornos hogareños.

La técnica a la que recurre Isabel en esta muestra es la de tela engomada. Al mezclar debidamente telas comunes con resinas y gomas, el material adquiere consistencia pero con suficiente flexibilidad para obedecer a las manos que buscan posar en ellos ideas provenientes del cerebro y la imaginación; la flexibilidad tiene

un espacio limitado de tiempo que debe ser aprovechado por el artista para que, cuando adquiera la firmeza definitiva, el movimiento buscado se peremnice. El proceso creativo en esta técnica debe estar acompañado de la armonía cromática que se logra partiendo de colores de fondo de la tela que va a ser engomada o pintando la figura que ha alcanzado firmeza.

Su talento y aptitudes le llevaron, luego de culminado el colegio, a la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de Cuenca y a la Universidad San Francisco de Quito, centros en los que enriqueció y disciplinó sus aptitudes enmarcándolas dentro del rigor y la disciplina necesarios para proyectarse hacia la pintura. Su espíritu inquieto, ansioso siempre de aprender más, le atrajeron a un curso sobre esta técnica organizado por el CIDAP bajo la dirección de Patricia Salgado siendo una de las manifestaciones de su aprovechamiento las imágenes que hoy apreciamos.

Se trata de su primera incursión en esta modalidad de expresión estética, lo que ha hecho que descubra que se maneja mejor en tres dimensiones para que su inspiración y las técnicas se trasladen a objetos. Le atrae pro-

fundamente los acervos de cultura popular que se han acumulado a lo largo de siglos y en ellos encuentra fuentes ricas de motivación para su trabajo. Personajes portadores de nuestra manera de vivir y vestir ya han salido de sus manos y las

imágenes que hoy pone a consideración del público cuencano llevan componentes propios de nuestras cholos y campesinas pues el culto se manifiesta con más espontaneidad y frescura en estos grupos sociales. ■

