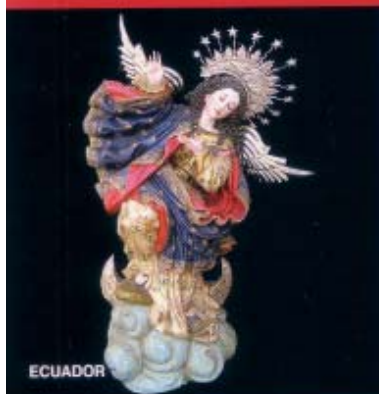
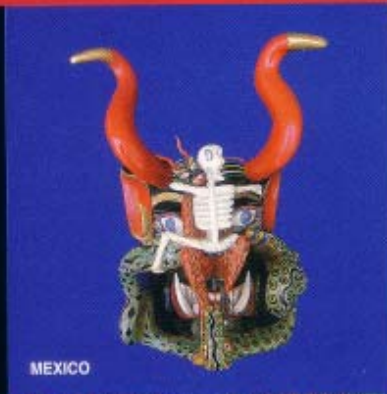


59-60

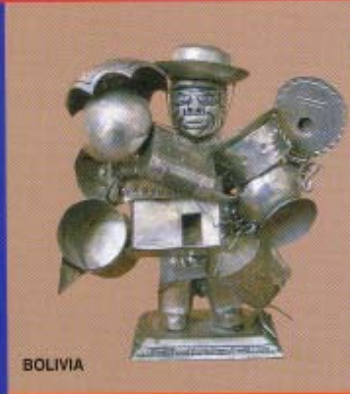
artesanías  
de américa



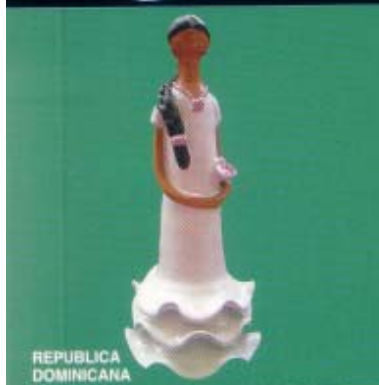
ECUADOR



MEXICO



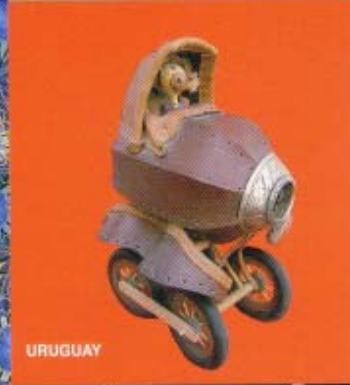
BOLIVIA



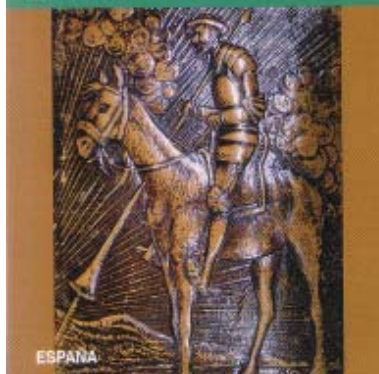
REPUBLICA  
DOMINICANA



PARAGUAY



URUGUAY



ESPAÑA



CHILE



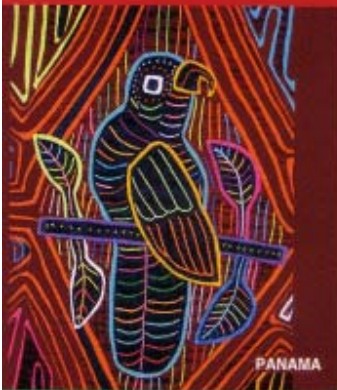
PERU

ISSN 0257-1625

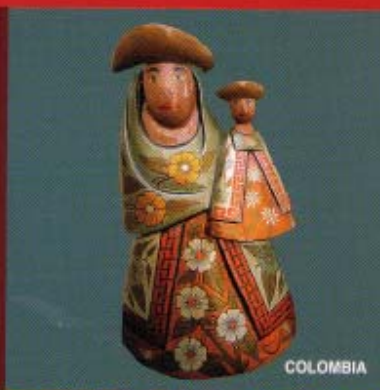
Departamento de Publicaciones  
CENTRO INTERAMERICANO DE ARTESANIAS  
Y ARTES POPULARES  
DICIEMBRE 2005 / Cuenca - Ecuador



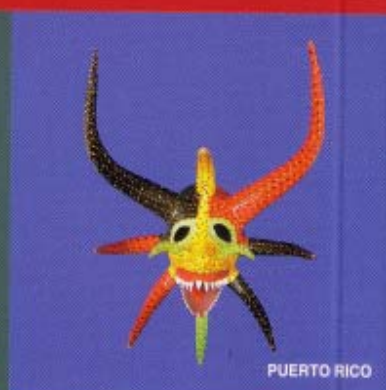
CIDAP  
Ecuador - OEA



PANAMA



COLOMBIA



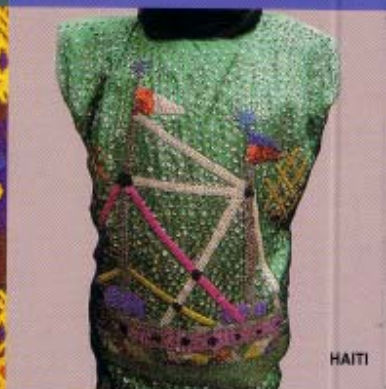
PUERTO RICO



ARGENTINA



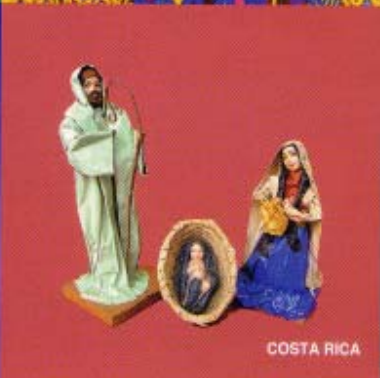
GUATEMALA



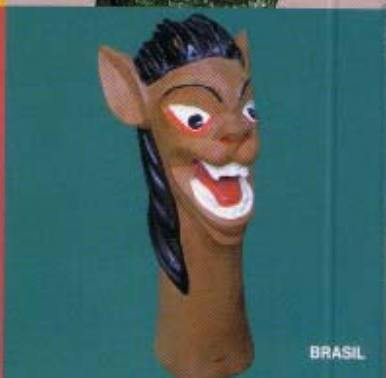
HAITI



VENEZUELA



COSTA RICA



BRASIL

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

# artesanías de américa

No. 59-60

Centro Interamericano de Artesanías y  
Artes Populares, CIDAP. diciembre de 2005

---

## contenido

---

<b>Nota editorial</b>	<b>4</b>
Seminarios Iberoamericanos de Cooperación Técnica en Artesanía	<b>5</b>
RAFAEL RIVAS DE BENITO	
Certificación del Encaje de Bolillos en Galicia	<b>13</b>
MANUEL ARANDA	
El Rebozo Luto de Aroma	<b>45</b>
VICTOR JOAQUIN ROSALES C.	
El papel de CIART como dinamizador del proceso productivo de la artesanía en Iberoamérica y su relación con la erradicación de la pobreza	<b>53</b>
KAREN OLSEN	
Certificación de Calidad “Hecho a Mano para la Artesanía” Experiencia de Artesanías de Colombia	<b>69</b>
ERNESTO ORLANDO BENAVIDES	
La Batalla por la Calidad	<b>89</b>
CLUDIO MALO GONZÁLEZ	
Virgenes, Santos y Santeros: La Imaginería Religiosa en el Ecuador	<b>113</b>
GABRIELA EJURI J.	
III Feria Nacional "Excelencia Artesanal"	<b>129</b>
MARIA LEONOR AGUILAR	
La Ruta de los Pañones: Cajamarca y Cuenca	<b>143</b>
MARCELA OLIVAS W.	
El arte del tejido en fibra vegetal: La cestería de Santa Rosa de Chontay	<b>151</b>
SIRLEY RIOS A.	
La Artesanía de Chile en la Actualidad	<b>173</b>
CELINA RODRÍGUEZ	
Rescate y devolución de valores a la comunidad textil de Valle Hermoso, La Liguua, Chile	<b>189</b>
LAURA GÜNTHER	
Entre la economía y el símbolo	<b>209</b>
CARLOS MORDÓ	
Artesanías: Memoria e Historia local en la conformación de una producción cultural contemporánea.	<b>229</b>
MONICA ROTMAN	
Imaginario Pernambucano	<b>249</b>
O IMAGINARIO PERNAMBUCANO	
<b>Exposiciones en el CIDAP:</b>	<b>291</b>

---

## nota del editor

---

*Los procesos históricos, irreversibles y terminados, han hecho que surja en el mundo un espacio físico y muy poblado que se llama Iberoamérica, conformado por dos países de Europa, España y Portugal, que cruzaron el Atlántico hace quinientos años incorporando su cultura en esta parte del mundo, que se mezcló con la de los habitantes de estas tierras que, por un error geográfico mayúsculo, fueron llamados indios. El concepto iberoamérica, desde el punto de vista cultural, se refiere a los patrones que conforman esta compleja colectividad que implica comunidad de rasgos, intereses y aspiraciones ya que las sociedades o civilizaciones se estructuran a lo largo de los siglos partiendo de elementos y situaciones originales, en este caso, el encuentro de las culturas europeas y las americanas precolombinas.*

*La identidad se configura partiendo de elementos comunes como el idioma, la religión, cosmovisión, pero, sin que sea contradictorio, con la diversidad que se da en las múltiples regiones de este amplio conglomerado humano. España como estado es uno, pero sus regiones se caracterizan por variaciones que, lejos de atentar contra su unidad, la enriquecen, El caso de América Latina es diferente pues, luego de la independencia, surgieron veintiún estados con fuertes diversidades en población, extensión territorial y áreas ecológicas. La población indígena no estuvo repartida con igualdad en esta parte del mundo, por lo que sus componentes humanos y culturales no tienen igual peso en todos los países; igual se puede decir de la población africana que fue establecida de manera desigual según las condiciones climáticas.*

*Estas diversidades y similitudes se manifiestan con mayor fuerza en la cultura popular, uno de cuyos componentes son las artesanías. Al margen de las decisiones de las élites gobernantes controladoras del poder económico, político y religioso, los pueblos manifiestan su manera de ser y visión de la vida en forma espontánea manteniendo la tradición que la respetan como herencia de los mayores. Además de objetos satisfactorios de necesidades y expresiones estéticas, las artesanías son portadoras de mensajes culturales que afianzan la identidad de las regiones. Su persistencia en el tiempo, pese a los enormes avances de la industria, se debe a que encarnan el espíritu de los pueblos ajenos a la uniformidad de lo hecho en máquina. Esta entrega de Artesanías de América, rinde homenaje a los artesanos iberoamericanos mediante artículos provenientes de varios de los países que componen esta parte del mundo. n*

RAFAEL RIVAS DE BENITO  
España

## SEMINARIOS IBEROAMERICANOS DE COOPERACIÓN TÉCNICA EN ARTESANÍA<sup>1</sup>

### Resumen:

En el informe presentado en el Noveno Seminario Iberoamericano de Cooperación Técnica en Artesanía, Rafael Rivas de Benito hace un análisis retrospectivo de lo que han sido veinte años de Cooperación Técnica en Artesanía.

Veinte años en los que se han realizado nueve seminarios , conferencias preparatorias, cursos en los distintos países de América, actuaciones de cooperación y asistencia técnica, se han creado organismos especializados en el ámbito artesanal, el Centro de Documentación e Investigación de la Artesanía de España y América, el Observatorio Iberoamericano de la Artesanía y de la Pequeña Industria Manufacturera, se constituyó legalmente la Comunidad Iberoamericana de la Artesanía (CIART) y muchas otras actividades en las que se han involucrado artesanos, técnicos y profesionales de las más diversas ramas.

El autor señala los logros y compromisos alcanzados, pero también expresa las frustraciones y los anhelos. Hace un recorrido por lo aprendido en veinte años de hacer camino y al mismo tiempo reflexiona sobre los retos que plantea el sector artesano contemporáneo.

1 Artículo basado en el Informe del 9º Seminario Iberoamericano de Cooperación en Artesanía, presentado por el Doctor Rafael Rivas de Benito, Secretario General al Pleno. Santiago de Compostela, 2004.

El 9no. Seminario Iberoamericano de Cooperación Técnica en Artesanía, se llevó a cabo en la Ciudad de Santiago de Compostela, coincidiendo con el Año Santo Xacobeo. Después de veinte años de ininterrumpida actuación en el recorrido del camino de la cooperación iberoamericana para la artesanía, de nuevo volvimos a Compostela.

Porque, en verdad, esta cosa empezó en Compostela. Todo se inició en esa misma ciudad hace veinte años, cuando con humildad y muchas dudas nos propusimos todo un programa de actuaciones y acordamos, más como un deseo que como una realidad verificable, que el Seminario de 1984 debía institucionalizarse y realizarlo cada dos años, de manera alternativa en España y en país de Iberoamérica. Creemos verdaderamente haber cumplido nuestro compromiso al haber realizado, en estos veinte años, nueve seminarios, además de una gran reunión coordinadora que tuvo lugar, con ocasión del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, en 1992.

## **I. LO QUE RESPECTA A LOS SEMINARIOS:**

- Al primero, el de Santiago de Compostela en el año 1984, llegamos llenos de aliento, de inexperiencia, de ilusiones y sin ser conscientes del inmenso camino que nos quedaba por recorrer.

- El segundo lo celebramos en la hermosa y entrañable ciudad de Quito, en Ecuador, de la que tenemos tan imborrables recuerdos y donde creímos haber cubierto el sueño de la continuidad.
- El tercero fue en la isla de Tenerife, donde se constituyó, aunque fuese de manera informal, la Comunidad Iberoamericana de la Artesanía, CIART.
- El cuarto lo hicimos en la siempre acogedora ciudad de San José de Costa Rica, lugar en el que tantas cosas han sido gestadas, programadas y ejecutadas a lo largo de todo este tiempo.
- En el quinto de nuevo regresamos a Tenerife, para hacer repaso de los compromisos adquiridos e inaugurar el Centro de Documentación e Investigación de la Artesanía de España y América, creado como consecuencia de los acuerdos del tercero.
- El sexto fue en Toluca de Lerdo, México, donde nos reencontramos con toda la historia artesanal de la América profunda, creadora y espiritual y nos volvimos a comprometer con las poblaciones artesanas indígenas.
- El séptimo en la maravillosa Cádiz, vínculo indiscutible de las conexiones de España con las Américas. Aquí decidimos formalmente la institucionalización de la CIART y dar el salto adelante para garantizar la continuidad.
- El octavo en Panamá, donde tuvimos ocasión de participar en las conmemoraciones del Primer Centenario de su Independencia y dedicar un seminario específico al papel de la mujer en la artesanía del siglo XXI. Fue un Seminario que hizo justicia y descubrió el mundo incomparable de la mujer artesana iberoamericana, sus problemas y donde se hizo compromiso con su causa.



- Y el noveno, justo a los veinte años del primero, de nuevo nos citamos en Santiago de Compostela, con la idea de hacer balance de estos años, de los logros y de las frustraciones, dar una mirada retrospectiva del recorrido realizado, al tiempo que proyectemos nuestras actuaciones de cara al siglo que acaba de comenzar.

Para llegar hasta aquí hemos tenido que recorrer un largo camino, que si bien ha tenido esos finales de etapa memorables de los ocho seminarios precedentes, ha significado, como para todo peregrino de Santiago, un arduo y duro caminar. A veces hemos transitado por senderos desconocidos y turbulentos, otras por caminos más apacibles y placenteros, pero siempre ha sido dura la tarea del caminante que tenía su objetivo en llegar a su “Compostela”. Solo la esperanza de llegar a nuestras metas nos animaba, nos dirigía y, en muchas ocasiones, nos daba impulso para no desistir cuando el miedo, el abatimiento o el simple cansancio parecían obligarnos a abandonar el empeño.

Por eso, después de esos veinte años de hacer camino, el Apóstol nos ha permitido reunirnos de nuevo en Compostela, y con todas las autocríticas que mas adelante haremos, decirle, *Señor Santiago: el camino que aquí nos inspiraste hace veinte años lo hemos hecho lo mejor que hemos sabido y podido. Creemos haber gestionado nuestros magros recursos como mejor hemos sabido. Creemos haber ayudado durante el trayecto a escoger una mejor senda a muchos con quienes nos hemos encontrado. Seguimos con la misma joven y lozana voluntad de continuar la ruta emprendida y hoy estamos aquí para darte gracias, por la inspiración que nos hiciste, por la ayuda que desde el principio nos has brindado y a pedirte fuerzas para seguir adelante en la tarea, que si bien no está concluida, sí creemos suficientemente consolidada.*

A lo largo de estos años, ha sido fundamental el apoyo del Ministerio de Industria Turismo y Comercio, y sus anteriores antecesores con sus

diversas denominaciones: Ministerio de Ciencia y Tecnología, Ministerio de Industria y Energía, Ministerio de Industria, Comercio y Turismo o Ministerio de Industria. Siempre a lo largo de estos años, cualquiera que haya sido su denominación y sus áreas competenciales, siempre ha confiado en este proyecto y ha encontrado la vía adecuada para dotarlo con los recursos, al menos los imprescindibles, para realizar los proyectos que como fundamentales le eran presentados.

Lo logrado no hubiese sido posible sin el aporte de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) y su antecesor el Instituto de Cooperación Iberoamericana, por su permanente confianza en la línea de la cooperación con la artesanía de América. Gracias a la Agencia, al ICI, se han podido formar miles de técnicos y hacer más de un centenar de cursos de formación en el sector a lo largo de toda la geografía americana.

La Agencia Española de Cooperación Internacional nos ha seguido dando su confianza y, lo que no es menos importante, su ayuda financiera.

El Ministerio de Industria, Turismo y Comercio y en particular su Dirección General de Desarrollo Industrial, en la que estamos incluidos, han mantenido su misma línea de tantos años y nos ha permitido libertad de gestión, recursos financieros y comprensión para nuestros proyectos.

## **II.- EL IRRESISTIBLE CAMINO DE LOS SEMINARIOS**

En el informe que rendimos en el 8º Seminario en Panamá tuvimos ocasión de hacer un repaso de los siete Seminarios precedentes y a cada uno de ellos les pusimos una cualificación que los identificase. Así al Seminario primero, de Santiago de Compostela, le denominamos el Seminario de la Iniciación; al segundo, de Quito, lo denominamos Seminario del Despegue; al tercero, de Tenerife, Seminario de la Comunidad; al cuarto, de San José de Costa Rica, le denominábamos Seminario

de la Empresa Artesana; al quinto, celebrado también en Tenerife, le llamamos Seminario de la Nuevas Tecnologías; al sexto, de México, Seminario de la Confianza; al séptimo, de Cádiz, le pusimos como denominación Seminario de la Internacionalización. Por supuesto que el octavo Seminario fue el Seminario de la Mujer y sin duda el noveno seminario es el Seminario de la Artesanía como instrumento de lucha contra la Pobreza.

### **III.- UNAS NOTAS SOBRE EL SEMINARIO EN PANAMÁ**

El Seminario de Panamá fue un Seminario del que particularmente estamos orgullosos y lo estamos porque fue un acontecimiento importante y trascendente. Fue un seminario que dedicamos íntegramente a la mujer artesana de Iberoamérica. Quisimos abordar el tema en su auténtica integridad y estoy seguro de que lo conseguimos. De la importancia de los temas y del nivel de los participantes, es muestra el Libro Memoria del Seminario que se entregó en el Noveno Seminario en Santiago.

En los Seminarios precedentes ya habíamos abordado los temas importantes que, de manera general, afectan al sector artesano iberoamericano. Ya habíamos dedicado muchos esfuerzos, estudios e investigaciones a los temas que a todos nos eran comunes: las producciones artesanas; el mejoramiento productivo; la artesanía como mantenedora de la cultura material de los pueblos, la Identidad y el Patrimonio; la afectación del medio ambiente y desarrollo sostenible; la especial consideración de las poblaciones indígenas artesanas; la Gestión Empresarial, la consideración de la artesanía dentro del tejido industrial y productivo; la comercialización y el estudio de los mercados: los interiores, los exteriores y los turísticos. Habíamos estudiado la incorporación de las nuevas tecnologías, la concepción del diseño como instrumento de racionalización para la modernización de los diversos subsectores y su adecuación a las demandas de la sociedad del tiempo en que vivimos; el

asociacionismo y las formas organizadoras de la economía social; la incorporación al sector de las tecnologías de la información; la formación desde sus diversas vertientes, tecnológica, de gestión, comercial y de investigación; etc., etc.. Era la hora de dedicar un seminario monográfico a quien representaba mucho más del 50% del universo humano de artesanía en iberoamericana y base indiscutible de su identidad y de la transferencia de saberes, tradiciones y destrezas: la mujer artesana iberoamericana.

Planteada la decisión, quisimos hacerlo desde un punto de vista integral, en cuanto a contenidos y en cuanto a orígenes y situaciones geográficas. Por ello, para su preparación, convocamos tres conferencias preparatorias previas al Seminario de Panamá, que ampliaran el espectro de técnicos y especialistas que trataran el tema y que pudiesen recoger las vivencias y peculiaridades de los más diversos países. La primera de estas conferencias se celebró en Córdoba (Argentina) para los países del Cono Sur de América, en la que se abordaron los problemas de la Mujer artesana y la innovación; la segunda tuvo lugar en México, donde se procedió al estudio y consideración de la problemática de la Mujer y la competitividad y finalmente la tercera, que tuvo lugar en Quito, se trató de la problemática de la Mujer artesana y la Tradición.

Es importante señalar una pequeña reflexión a algo tan importante, tan trascendente, tan ineludible y tan necesario como es que el octavo seminario, sin ser un seminario de mujeres, fue un seminario de compromiso con la mujer artesana. Fue un compromiso en el campo de la producción, pero también fue un compromiso por la igualdad de género, por el reconocimiento de la condición de ser mujer, con las dificultades añadidas por serlo y por el hecho de ser artesana. Un compromiso en la lucha por la igualdad, por la discriminación positiva, por la justicia de comprender y comprometerse en la lucha por la dignidad de género. En Panamá se hizo un compromiso de la Comunidad Iberoamericana de la Artesanía en la lucha milenaria de la mujer contra quien la oprime, la

violenta, la veja o la ignora. Y por eso, no solamente debemos estar orgullosos, sino que estamos decididos a ser en este aspecto permanentemente militantes.

#### **IV.- VEINTE AÑOS DE ACTUACIONES DE LAS QUE RENDIR CUENTAS**

Es oportuno hacer un balance, aunque sea sintético y a grandes rasgos, de las más importantes realizaciones que, a lo largo de estos veinte años, han sido llevadas a cabo, aun sin detenernos demasiado en pormenores. Los datos e informaciones que señalaremos, pueden dar la falsa impresión de que nos consideramos excesivamente complacidos y satisfechos pues, como tendremos ocasión de expresar más extensamente en otro pasaje de este informe, simplemente creemos que la realización de las actuaciones que vamos a enumerar ha estado en armonía con los recursos encontrados, aunque para encontrar esos recursos muchas veces haya sido necesaria una intensa búsqueda, una desgastadora y angustiosa espera y una casi permanente zozobra ante el desconocimiento de la posibilidad de acceso a los mismos. En cambio, en otras ocasiones, la tarea ha sido más fácil, gracias a personas que nos han comprendido y nos han brindado su ayuda diligente y desinteresada.

A lo largo de estos años hemos realizado, dentro de este Programa Iberoamericano de Cooperación Técnica en Artesanía, las siguientes principales actuaciones:

- Son nueve los Seminarios internacionales que hemos realizado, contando, a lo largo de todos ellos, con la presencia de más de 800 participantes.
- Se han celebrado 7 conferencias preparatorias, con 223 asistentes.

- Hemos realizado 115 cursos en los distintos países de América, con 2.875 técnicos alumnos formados, de los cuales más de 1.600 eran mujeres y el resto hombres.
- Hemos impartido 28 cursos Iberoamericanos en España, en las sedes de Madrid, La Oro-tava y Cádiz, con un total de 840 técnicos superiores que han pasado por dichos cursos, de los cuales, aproximadamente, el 60% han sido mujeres y el 40% hombres.
- Hemos realizado actuaciones de cooperación técnica en 14 países, con un total de 25 intervenciones.
- Hemos proporcionado asistencias técnicas especializadas, entre las que cabe destacar nuestra colaboración con motivo de la catástrofe de la Josefina en Ecuador y la redacción del proyecto para el desarrollo de la cuenca del Río Paute y Gualaceo; la redacción del Proyecto «Cañari» para la zona de Cuenca (Ecuador), el programa de Desarrollo para mujeres y colectivos jóvenes en riesgo de la Patagonia Argentina y la reciente redacción del Libro Blanco de la Artesanía en Nicaragua.
- Se han atendido más de 20 peticiones de asistencia técnica en América, con participación directa.
- Se han utilizado más de 60 profesionales docentes, de las distintas materias, que han impartido sus enseñanzas en los cursos, de los cuales 37 correspondían a profesionales americanos, 16 españoles y el resto de otras nacionalidades.
- Se han evacuado más de 10.000 consultas con informaciones técnicas para las artesanías.
- Se han publicado 7 Libros Memoria de los Seminarios y se han editado diversas y puntuales publicaciones.

- Se han creado las AIDECA, como organismos especializados en artesanías, en los que se han tratado de asociar personas que han pasado por los cursos o los Seminarios.
- Se ha creado el Centro de Documentación e Investigación de la Artesanía de España y América, con sede en la Oro-tava, Tenerife, así como el Museo de la Artesanía Iberoamericana en el Convento de Santo Domingo en la Orotava.
- Se ha creado y mantenido el Observatorio Iberoamericano de la Artesanía y de la Pequeña Industria Manufacturera, con sede en Cádiz, residenciado en el Centro Tecnológico de Cádiz y que en estos días estamos en vías de renovación del Convenio con el Ayuntamiento de Cádiz que ampara y cofinancia su funcionamiento y de su traslado a sede propia e independiente.
- Se ha creado, constituido y registrado legalmente la Comunidad Iberoamericana de la Artesanía (CIART).
- Se han hecho conferencias específicas en diferentes países sobre las siguientes materias: Diseño, Medio Ambiente, Turismo, Patrimonio y Artesanías en Peligro de Extinción
- Se han realizado programas específicos con determinadas Comunidades indígenas y se han propuesto programas puntuales para la promoción de sus producciones y su comercialización.
- Se creó el Museo Iberoamericano en Córdoba Argentina a iniciativa de Fundart.
- Se han firmado 11 convenios con países o instituciones iberoamericanas para el desarrollo conjunto de actuaciones en América.

- Se han realizado exposiciones itinerantes en las que llevábamos y presentábamos los criterios más avanzados en la línea de modernización de tecnología y diseño.
- Hemos colaborado en la creación de Ferias iberoamericanas como la de Tenerife, que lleva ya más de 16 ediciones interrumpidas y continúa realizándolas.
- Hemos participado en ferias de la más diversa índole y naturaleza, en Córdoba (Argentina), en Cuba, en España, donde destacamos las FIBART, de grato recuerdo para quienes tuvieron la suerte y oportunidad de aprovecharlas.
- Se han recibido a técnicos de todos los países de habla española y portuguesa, con inclusión de Belice y Haití.
- Para atender a estas actuaciones, el personal técnico propio o el especialmente contratado, ha tenido que realizar en este tiempo más de 1.000 desplazamientos internacionales a distintos países de América y hemos desplazado a más de 3.000 técnicos de todos los países, bien a otros países de América o a España.

Pero lo más importante de toda esta serie de actividades que, aun siendo bastantes, son, a nuestro juicio, insuficientes, ha sido, sin duda alguna, el clima y el contexto en que han sido realizadas. Podemos asegurar que, sin perjuicio de las diferencias puntuales que en las relaciones personales siempre pueden aparecer, a lo largo de todas estas acciones, en el curso de las interrelaciones oficiales o institucionales, nunca, jamás, ha habido una discrepancia de fondo, nunca ha habido una sola reclamación, nunca ha habido una factura sin pagar aunque los pagos hayan llegado tarde, nunca ha habido una reclamación judicial, ni administrativa, ni tan siquiera un escrito de algún organismo o país que haya formulado una queja de fondo. Creemos que esto dice mucho de la



importancia y de la aceptación de un programa y de la implicación de los muchos profesionales a los que ha sido necesario recurrir e implicar con la tarea que se les encomienda.

Porque en verdad estas actuaciones no han sido realizadas en solitario por una sola institución, ni ello hubiese sido deseable. Posiblemente tampoco hubiese sido posible sin la presencia permanente y la coordinación de la Fundación Española para la Artesanía, que ha tenido ocasión de coordinar los esfuerzos y los recursos.

Pero para que todo, cuanto hemos enumerado, haya sido posible se han concitado muchas voluntades a lo largo de todo este tiempo. Bástese recordar las instituciones que en España han contribuido, a lo largo de todo estos años, para la realización del Programa con Iberoamérica. Aparte de el Ministerio de Industria, en sus distintas acepciones, a lo largo del tiempo y de la Agencia Española de Cooperación Internacional, han intervenido en uno u otro momento: La Xunta de Galicia y el Ayuntamiento de Santiago de Compostela, desde su iniciación en el Primer Seminario, la extinta Empresa Nacional de Artesanía (ARTEPAÑA), La Universidad Autónoma de Madrid, El Museo de América, el Cabildo Insular de Tenerife, El Gobierno de Canarias, el Ayuntamiento de la Villa de la Orotava, El Organismo Nacional de Loterías y Apuestas del Estado del Ministerio de Hacienda y el Ayuntamiento de Cádiz.

Por parte americana han sido muchos los organismos y muchos los países que han apostado por este programa y le han ayudado, tanto con elementos personales como con sus fondos y recursos, para la realización conjunta de las actividades propuestas. Así hemos de destacar los esfuerzos realizados por los Gobiernos de Argentina, Brasil, Ecuador, Venezuela, Cuba, Paraguay, República Dominicana, Puerto Rico, Panamá, Costa Rica, El Salvador, Honduras y México.

También hemos de destacar los esfuerzos de organismos como AIDECA Argentina y AIDECA Perú, el Fondo Cubano de Bienes Culturales, el CIDAP, donde hemos bebido información y cultura todos los que hemos pretendido saber algo de artesanía y saber algo de América, ERCAC, que sin duda es la matriz de cuanto intentamos hacer por la integración iberoamericana, Fundarte, Fundación Polar, y alguna otra que no pretendemos ignorar.

A lo largo de estas actuaciones hemos tenido que entrevistarnos con Presidentes, con Ministros, con Viceministros, con Gerentes Generales, con representantes de los colectivos artesanos, con los propios artesanos, con líderes indígenas y en todos los lugares, desde los palacios presidenciales hasta las chozas de los pobladores indígenas, hemos ido con la misma humildad y dignidad y hemos sido atendidos con la misma consideración y respeto. Hemos visto a quien teníamos algo que pedir o a quien tenía algo que ofrecer y estamos satisfechos del trato que siempre se nos ha dispensado. A veces hemos sido felices por el simple hecho de que los propios artesanos y artesanas nos recibieran en sus propios talleres, en sus propias comunidades o en sus propios domicilios, donde seguramente otros, con más predicamento que nosotros, no hubiesen sido ni tan siquiera admitidos. Ello nos ha confirmado que nuestro programa de artesanía no solamente tenía la aceptación de esas comunidades, a veces muy cerradas, sino que era sin duda un instrumento que estaban necesitando.

Hemos colaborado intensamente con la OEA, con el PENUD, con ONUDI, con SEBRAE. También lo hemos hecho con Gobiernos estatales de Brasil (y lo enumeramos por ser Brasil casi como un continente) como Minas Geraes, Ceará, Bahía, Pará, Río Grande do Sul, Pernambuco, Río de Janeiro, Brasilia. Con provincias como Azuay, en Ecuador; Arequipa, en Perú; el Estado de Lara, en Venezuela, o con ciudades como Trevelin en la Patagonia argentina, Tintorero en Venezuela y Ouro Preto en Brasil, Colón y San Salvador de Jujuy en Argentina,

Salto y Punta del Este en Uruguay, en Querétaro, Morelos y Cuernavaca en México y casi un sin número de poblaciones a donde nunca hubiésemos pensado que podríamos llegar y a donde hemos llevado los cursos, los encuentros o las asistencias técnicas.

Mención aparte merecen los trabajos realizados en los Centros Iberoamericanos de Formación (CIF) de Santa Cruz de la Sierra, Cartagena de Indias y Antigua Guatemala. A lo largo de muchos años venimos utilizando sus magníficas instalaciones para impartir, con carácter anual, unos cursos muy especiales para la formación de los técnicos de las respectivas áreas geográficas, donde cada uno de ellos se localiza. La experiencia recibida y la ayuda prestada por los centros han sido de inestimable valor para difundir y realizar nuestras actuaciones.

Finalmente también debemos decir que para todas estas actuaciones hemos puesto en funcionamiento toda la infraestructura que nos ha brindado la AECI, a través de las Oficinas Técnicas de Cooperación, a las que hemos recurrido en todas las ocasiones y a las que hemos querido tener en todo momento informadas para solicitar su asesoramiento, distribuir convocatorias, recabar prioridades, situar pasajes, localizar recursos o simplemente para trabajar más seguros y confiados.

Esto es, en líneas generales, cuanto podemos decir, en una breve síntesis, de lo realizado. Pero como el año natural sigue vivo, solo me queda decirles, para que se hagan cuenta de la complejidad y apremio de las actuaciones, que antes de finales de este mismo año tendremos que realizar las siguientes actuaciones:

- Un Curso en Brasilia para los Estados del Nordeste de Brasil, que será iniciado dentro de muy pocos días, en el próximo mes de octubre.
- Encuentro sobre Artesanía y Diseño, que fue acordado en el curso del Seminario de Panamá, que tendrá lugar en Metepec (México) el próximo mes de noviembre, en colaboración con FONART.

- Realización del curso para los países de América Central, México y el Caribe en el Centro de Formación (CIF) de Antigua Guatemala, en el mismo mes de noviembre.
- Reunión de los miembros del Consejo de Dirección de la CIART, que tendrá lugar en el mes de Diciembre en Bogotá, coincidiendo con la Feria EXPOARTESANÍAS, para cuya realización contamos con la colaboración y apoyo de Artesanías de Colombia.

Estas son nuestras líneas y cadencias de actuaciones, intentando, en cada una de ellas, una superación y una línea de colaboración importante, de manera que cada una de las actuaciones viene a representar un reto, pues no se trata de una actuación aislada en un lugar aislado. Se trata, cada día más, de toda una serie de acciones que responden a un plan debidamente estructurado, para el que es necesario buscar financiamiento, encontrar las infraestructuras, concitar voluntades, encontrar organismos que participen y cofinancien, realizar convocatorias, hacer selección de candidatos, contratar viajes, buscar profesores adecuados, realizar las actuaciones, realizar informes y, finalmente y no lo menos importante, presentar las adecuadas justificaciones económicas para los financiadores, para los auditores y, sobre todo, quedar satisfechos del trabajo realizado, siempre con recursos limitados y con personal insuficiente. Hacer esto durante veinte años ininterrumpidos, lo digo con toda humildad, pero con toda sinceridad, ha sido poco menos que milagroso.

Debo señalar que lo que se ha conseguido en las realizaciones de este proyecto con Iberoamérica, ha sido un modelo que sin duda se ha considerado extrapolable para otras latitudes, hasta el punto de que la Agencia Española de Cooperación internacional ha confiado en la Fundación, no sólo a la hora de dar continuidad al proyecto que se realiza en el seno de la Comunidad Iberoamericana de la Artesanía, sino que nos ha encomendado un importante proyecto a desarrollar en los países del norte

de África, donde si bien las condiciones y circunstancias son muy distintas y distantes, se ha denotado la conveniencia del desarrollo de las actividades artesanas. También, en esta misma dimensión, se realizará el Segundo Curso Avanzado de Gestión Empresarial y Comercial para el Sector Artesano del Magreb, que tendrá lugar en, en la Euro-Arab Management School (EAMS) en Granada, con participación de técnicos de los sectores artesanos de Argelia, Marruecos, Túnez y Mauritania, al tiempo que desarrollaremos un proyecto concreto y de muy elevado presupuesto, bajo la denominación de Alkantara, para el establecimiento de un gran centro de producción de Cerámica en Marruecos, con muchas perspectivas de ampliación de este tipo de actuaciones para otros países del Magreb. Esta confianza en la Gestión de la Fundación nos da grandes ánimos para proseguir en nuestra tarea y nos impulsa a intensificar nuestro ya consolidado proyecto iberoamericano.

Debo manifestar que, a lo largo de este gran periplo, hemos encontrado ayudas magníficas y organismos de extraordinario interés: Manos del Uruguay, los distintos SEBRAE y el Programa do Artesano Brasileiro (PAB) de Brasil con los que tanto hemos podido colaborar, el IMBOPIA de Bolivia, el IADAP, la Fundación Sendas y Tejemujeres, las asociaciones de mujeres de la Costa de Colombia, las mujeres artesanas de Veracruz en México, las Cooperativas artesanas de Guatemala, los centros artesanales de Nicaragua, Casar de El Salvador, tantas y tantas que sería casi imposible hacer una enumeración. Con todos ello hemos tenido la suerte de colaborar, de trabajar con ellos, de conocer sus organizaciones, sus estructuras y sus componentes y de todos hemos podido extraer grandes enseñanzas, que hemos tratado de atesorar para futuras actuaciones, para entender a las artesanías y a los artesanos de Iberoamérica y poder poner todo lo aprendido a su servicio, como creemos que es nuestra obligación.

De las cosas de las que nos consideramos más orgullosos es del equipo de personal colaborador que, a lo largo de todo este periodo, hemos conseguido reunir. Ellos son los profesores en los cursos, los diseñadores,

los técnicos que se mueven cuando se les llama. Ellos son los que hacen posible que puedan llevarse a cabo los cursos, los asesoramientos, las jornadas técnicas, las reuniones de trabajo. Ellos proceden de casi todas las disciplinas que son imprescindibles para hacer un tratamiento integral de la problemática artesanal: doctores, licenciados, economistas, ingenieros, diseñadores, técnicos de taller, técnicos de cooperativas, maestros artesanos de las diversas procedencias de todos los países de América y de España. Entre todos ellos han hecho posible que las actividades fueran útiles y provechosas. Han realizado centenares de viajes, en ocasiones en vuelos imposibles, en horarios intempestivos y con escalas alucinantes. Han trabajado mucho. Se les ha pagado poco. Han dado todo cuanto tenían y podían y, paradójicamente, siguen dispuestos a seguir trabajando cuando se les llame.

Pero no todo han sido éxitos, ni situaciones idílicas. En verdad que también hemos ido acumulando toda una serie de frustraciones y algún que otro fracaso que, en muchas ocasiones ha sido más o menos difícil de disimular. Otras veces nos ha hecho pensar que las dificultades parecían imposibles de superar y era imposible seguir adelante. Hemos tenido que dejar desatendidas muchas peticiones por falta de recursos, tanto económicos como humanos; nos hemos desesperado cuando, después de que se han formado varios millares de técnicos, muchos de ellos no revierten los conocimientos recibidos a las sociedades que debían ser sus destinatarias; hemos visto muchas veces que no se trata solo de saber hacer las cosas, sino de cómo se pueden decir las cosas al artesano. Hemos aprendido que en América los tiempos no son los europeos, ni las esperas, ni tan siquiera las miradas y los silencios. A veces no lo son ni las palabras, aunque parezca que en esas comunidades se habla el mismo idioma. Quienes conocen bien la artesanía de Iberoamérica coincidirán conmigo en que hay un idioma especial de los artesanos, sean o no indígenas, que es un idioma hecho de palabras, medias palabras, ritos, gestos y silencios.

Y lo más destacado de todo ello: hemos aprendido que lo más importante de todo este mundo en que nos hemos desenvuelto han sido y son, sin duda alguna, los artesanos y las artesanas que, en ingente número, realizan con sus manos la realidad de América. Y en este punto está también una de nuestras más preocupantes frustraciones, lo inabarcable de su número, lo inabarcable de su distribución, lo inabarcable de su dispersión. Por ello hemos querido hacer realizaciones, a veces intangibles, pero que pudiesen servir de ayuda permanente a una gran mayoría. Pero cuando se conocen sus carencias; cuando se les ha visto hacer ponchos maravillosos en condiciones infrahumanas, cómo los hacen los mapuches en la Patagonia; o cuando hemos admirado cómo tejen los sombreros las mujeres cañaris; cómo hacen sus cerámicas los quechuas, con su enorme respeto por la Pacha Mama; o cómo trabajan la cabuya las mujeres mayas de la península de Yucatán, no hemos tenido otra opción que mostrar un enorme respeto por el ser humano, que es capaz de hacer esas maravillas en tan precarias condiciones. Muchas veces no hemos podido hacer mucho más que lo que hemos hecho, pero aunque ellos nunca lo sepan, es seguro que lo que hemos hecho lo hemos hecho porque sabíamos que ellos estaban allí.

Como resumen diremos que hemos trabajado duro, hemos tratado de hablar lo justo, hemos actuado con respeto, hemos escuchado a todos, a veces hemos dormido poco, lo hemos intentado todo y hemos hecho algo más de lo que hemos podido. De los resultados, esperamos que se puedan seguir confiando en la fuerza y la garantía de nuestras mejores intenciones.

## **V.- EL AÑO IBEROAMERICANO DE LA ARTESANÍA 2005**

Entre los acuerdos cumplidos, se ha coordinado las actuaciones del Año 2005 como Año Iberoamericano de la Artesanía.

Se trata de que cada país, cada institución, cada organismo artesano, cada asociación, planifique, organice y ejecute sus actividades para conmemorar esas celebraciones, ya sea una conferencia, ya sea un congreso, ya sea una feria, ya sea un concurso, ya sea la publicación de un libro, etc. Estas actividades, sin lugar a dudas, son de enorme beneficio para el sector artesano, porque permiten toda una conciencia de la importancia que la artesanía supone para quien la realiza, para quien la adquiere, para los países que la sustentan y para la propia economía de esos países y los colectivos implicados.

La importancia de la celebración del Año Iberoamericano de la Artesanía es grande. Cuando se celebra el día de tal cosa o la semana de tal otra, o cualquiera de las muchas celebraciones que recientemente han proliferado, normalmente patrocinadas y fomentadas por organismos comerciales que lo que pretenden es maniobrar en el sentimiento de las personas para que activen sus compras, siempre esas conmemoraciones se intenta que sean convertidas en regalos. Pero el resultado es que millones de personas, con millones de afectos, hacen millones de compras que engordan las arcas de los comercios que hacen la propaganda.

Para nosotros el Año Iberoamericano de la Artesanía 2005 es una buena oportunidad para intentar plasmar, ante la sociedad y ante los poderes públicos, que nuestro sector artesano es un sector vivo y que debe ser cuidado y protegido: es un sector económico que contribuye de manera decisiva al producto interior bruto de nuestros países; es una industria cultural que participa del elemento productivo y del componente cultural, representando en muchas ocasiones la memoria colectiva de la sociedad de la que proviene.

Como caso anecdótico, es importante comentar que la celebración del Año Iberoamericano de la Artesanías 2005, coincide con el Año Iberoamericano de la Lengua y qué hermosa es esa coincidencia, cuando se concitan en un mismo año dos conmemoraciones como la lengua y la



artesanía, que son dos elementos fundamentales y consustanciales de la identidad de los pueblos.

## **VI.- EL 9º SEMINARIO CO-MO INICIO DE UNA NUEVA ETAPA**

Partiendo de toda la línea de conocimientos y todo el bagaje que, a lo largo de estos veinte años, hemos ido acumulando, nos presentamos en Santiago con la novedad de una renovación del proyecto inicialmente previsto. Y no es que el modelo que hemos seguido no sea válido, sino que hemos encontrado nuevas necesidades y nuevos valores y a unos y a otros es preciso someternos.

Queremos recordar, no sin cierta nostalgia, cuando, tanto desde España como en la propia América, llegábamos con el discurso, para entonces novedoso, del tratamiento del sector artesano como sector industrial, como sector productivo, con necesidades industriales, comerciales, innovadoras, exportadoras y empresariales. Éramos poco menos que unos locos que queríamos subvertir determinados valores, éticos, estéticos y de identidad. Poco tiempo más tarde pudimos dialogar sobre estos temas con menos acaloramiento, aunque no con menos pasión, e ir acercando criterios y voluntades, nos entendíamos y acercábamos caminos. Hoy día, afortunadamente y sin que llegara la sangre al río, creo que todos entendemos lo que queremos decir y lo que deseamos hacer y lo que es más importante: coincidimos en lo que es preciso hacer.

El modelo, como era lógico, ha terminado por imponerse. Ya a nadie escandaliza que el sector artesano deba ser tratado como un sector industrial, dentro del tejido industrial y productivo de los países. Ya a nadie repugna que las producciones artesanas tengan y deban ser tratadas como mercancías que contribuyen al producto industrial. Ya nadie, o casi nadie, pone en duda que para hacer una mejor conservación de las

realizaciones artesanas, como productos de la cultura material de los pueblos, no hay otro mejor camino que el facilitar sus producciones, mejorar los resultados económicos de quienes los realizan y tratar de conservar sus calidades, sus materias primas, sus identidades y, por supuesto, hacer que todo ello permita a los artesanos y a las artesanas mejorar su calidad de vida y conservar su identidad humana y cultural.

Todo ello es ya algo asumido por todos y poco más es lo que a este respecto puede ponerse en tela de juicio.

Pero desde que la Comunidad Iberoamericana de la Artesanía fue institucionalizada en el año 2002 en Panamá, en un acto constituyente, para cuya celebración también colaboraron tanto España como el Gobierno Panameño, las cosas, bajo la presidencia de Doña Karen Olsen, cambiaron significativamente.

Entre los criterios fundamentales que venían a constituir la carta institucional de la creación de la CIART y los propios estatutos fundamentales, hay dos ideas de carácter fundamental: de un lado el impulso para el desarrollo de las actividades artesanas, su modernización, puesta en valor, incorporación de diseños y nuevas tecnologías, respeto por el medio ambiente y, en definitiva, la aportación de cualquier elemento que venga a favorecer el desarrollo de las industrias artesanas de todos los países, la formación empresarial, y en especial, la valorización y reconocimiento de la función cultural, social y económica de las artesanas y los artesanos de los países iberoamericanos.

Pero junto a ello se ha hecho un especial pronunciamiento acerca de que, cuanto todo lo anterior, ha de ir en una muy especial dirección: contribuir de manera eficaz y decidida a la erradicación de la pobreza en Iberoamérica y al mejoramiento de los colectivos artesanos humanos más desfavorecidos del continente.

Y en verdad es que todos los que estamos de alguna manera identificados con la idea de esta Comunidad, creemos con todo fundamen-

to, que cualquier modo de salir de la pobreza en los países iberoamericanos de esos colectivos desfavorecidos, pasa ineludiblemente por el sector artesano, si es que se quiere encontrar una solución legítima, racional y permanente.

Estamos convencidos de que la pobreza no es incompatible, ni con la cultura, ni con la felicidad, pero sí es absolutamente incompatible con la falta de acción con cuanto de injusto significa la pobreza de amplios sectores de la sociedad. De ahí nuestra firme determinación de que la artesanía y el Programa Iberoamericano de Cooperación en Artesanía, sea un instrumento cada día más efectivo de apoyo a la lucha de los países para erradicar la pobreza de amplios sectores sociales desfavorecidos. Y para ello no hay mejor manera que hacer un desarrollo productivo de las industrias artesanas, para cuya implantación no se requiere disponer de grandes inversiones, ni de tecnologías foráneas. Por el contrario, tiene todas las características para el aprovechamiento de una importante cantidad de mano de obra a la que no es demasiado difícil especializar, pueden aprovecharse los recursos endógenos de todos los países y tiene la posibilidad de que los beneficios puedan llegar directamente, sin tener que recurrir a redes de intermediarios, a los propios artesanos y artesanas productores.

Por ello, cuando para preparar el Noveno Seminario nos reunimos un grupo de personas este mismo año, junto a las impresionantes ruinas de Copan, en Honduras, todos coincidimos en que el motivo fundamental del mismo fuese el compromiso formal de los representantes de la Artesanía, de todos los países iberoamericanos, en la lucha contra la pobreza, a través de la artesanía y su desarrollo productivo. Y esa decisión es la que llevamos al último seminario para tratar de encontrar los métodos y las vías que lo hagan posible.

Nuestro convencimiento es que cualquier tipo de solución para los colectivos necesitados, sin que sea absolutamente preciso que estos sean

marginales, pasa por un proceso productivo y de acercamiento a la producción formal. Pues bien a partir de los ineludibles elementos formativos obligatorios, no alcanzamos a vislumbrar otros medios de inserción en el tejido productivo para grandes masas de jóvenes provenientes de esos colectivos, que el aprendizaje, dominio y desarrollo productivo artesanal, que les permita llegar a unos niveles de sustentabilidad y su inserción definitiva y permanente en el mercado laboral, ya sea por cuenta ajena o bien sea mediante fórmulas de auto empleo, que les asegure su provenir y les dignifique mediante un trabajo efectivo y razonablemente bien remunerado.

Y es que la función que hemos asumido y con la que nos encontramos comprometidos, no es otra que la de la cooperación solidaria. Pero no podemos entender otra cooperación y otra solidaridad en el sector artesano que la que pasa necesariamente por el desarrollo productivo de la artesanía, la mejora de sus producciones, la calidad, la autenticidad, el mantenimiento de los saberes y la incorporación de diseños y nuevas tecnologías, haciendo del sector artesano un sector moderno y competitivo, en el que puedan seguir insertándose cada día mayores colectivos, de jóvenes, de mujeres, que pongan en el mercado nuevos elementos de riqueza y desarrollo y que las ventajas y los beneficios alcancen cada día a mayores colectivos y familias.

Por eso participamos en el Noveno Seminario, como colofón de todos los anteriores, con muchos representantes de órganos que pudieran ayudarnos a culminar la tarea emprendida, siempre con la mirada puesta en el factor humano que configura el sector, un sector que en Iberoamérica aglutina a más de 25 Millones de personas, que son, sin duda, elementos de desarrollo y de riqueza para sus países, pero que participan de muy desigual manera en el reparto de la riqueza y que, desde luego, ocupan el más bajo de los niveles a la hora del disfrute de los bienes y servicios.

Como elemento de reflexión para los trabajos del Noveno Seminario, se les entregó a los participantes un texto elaborado por Carlos

Mordo, bajo el Título “Aproximación a un Programa Marco de Investigación, Cooperación y Desarrollo de la Comunidad Iberoamericana de la Artesanía” y que constituye un importante instrumento de reflexión.

Para concluir solo quisiera añadir que el futuro de la Cooperación Iberoamericana en Artesanía está en nuestras manos y ello nos debe impulsar a tratar de acertar en el camino adecuado y en los métodos precisos. Veinte años de trayectoria son muchos y ya no podemos esperar porque, entre otros motivos, los hombres y las mujeres que en América, la mayoría de las veces solo sobreviven gracias a la artesanía, no pueden esperar. Y nosotros, después de veinte años, menos jóvenes pero no menos apasionados, no queremos, ni podemos, esperar. No podemos perder ni el tren de la historia, ni el hecho de que esos colectivos nos necesiten aún sin saberlo, aun sin conocernos y aún sin saber que este programa existe.

Seguiremos en el camino emprendido porque son muchos los esfuerzos, las esperanzas y las frustraciones que a lo largo del tiempo se han visto aparecer y los compromisos y las renunciaciones y los sacrificios personales de centenares de personas, quizás miles. Nuestros principios han sido siempre los de respeto y de dignidad. En Cádiz dijimos que una de nuestras virtudes, si es que teníamos alguna, había sido la constancia. Hoy quiero, con un poco de inmodestia, añadir otra pequeña virtud que ha sido la prudencia. Gracias a esa prudencia hemos sabido respetar todo cuanto de respetable tiene la artesanía, sus símbolos, sus saberes, sus tradiciones, sus rasgos culturales, sus tecnologías, el medio ambiente y sobre todos el factor humano. Prudentemente los hemos respetado y prudentemente hemos hecho cuanto ha sido posible para ponerlos en valor.

Estamos convencidos que el programa que tenemos en nuestras manos es un instrumento indispensable para seguir promoviendo, sin pretensiones, pero con toda convicción, la igualdad, la democracia, la libertad y la tolerancia que tanta falta hacen en el conmo-cionado mundo

de hoy. Como siempre hemos mantenido, este Programa también puede ser un simple y humilde instrumento más para la paz. De nosotros depende no desaprovechar la oportunidad. n

## CERTIFICACIÓN DEL ENCAJE DE BOLILLOS EN GALICIA

### Resumen:

El encaje de bolillos es una práctica artesanal que ha perdurado desde hace siglos en Galicia, al tiempo que está acompañada de un rico patrimonio artístico, histórico, cultural y etnográfico.

Este artículo nos presenta una descripción del Proceso de Certificación del Encaje de Bolillo en Galicia. La Certificación de Origen del Encaje de Bolillo constituye una estrategia de identificación y diferenciación en el mercado, que servirá de soporte a operaciones de promoción, difusión y posicionamiento de marca.

Como señala el autor, certificar un producto es verificar que sus propiedades y características están de acuerdo con las normas y especificaciones técnicas que les son de aplicación. Constituye, por sí mismo, un elemento diferenciador en el mercado, ya que ofrece al consumidor una mayor confianza en lo que desea adquirir, protege al productor contra la competencia desleal, permite comparar ofertas y facilita la venta de productos y su introducción en nuevos mercados. El producto o servicio certificado adquiere así un alto valor añadido, al demostrar su calidad a través de procedimientos aceptados y reconocidos.

## **1. Breve Panorama del Encaje Gallego**

El encaje de bolillos perdura desde hace siglos en Galicia. Esta práctica de trabajo permite, a las mujeres, obtener ingresos con los que complementan la economía familiar. Aunque en la mayoría de los casos no fuese rentable como ocupación en sí misma, se continuó trabajando en el palillo por fundadas necesidades económicas. De todas formas, por una u otra razón, ha perdurado hasta nuestros días la labor del bolillo junto a un impresionante patrimonio artístico, histórico, cultural y etnográfico que lo acompaña.

A principios del siglo XX, la Real Sociedad Económica de Amigos del País, tenía censadas en A Coruña más de 20.000 personas dedicadas a la confección de encaje. Actualmente en Camariñas, Muxía y Vimianzo, municipios que constituyen la llamada Costa da Morte, es donde se concentra en mayor medida la producción de encaje de bolillos, estimándose que la cifra de productoras de encaje (palilleiras) en toda la Comunidad Gallega supera las 2.500, con una cifra aproximada de 700 palilleras inscritas en el Registro General de Artesanía de Galicia.

A excepción de esto, poco ha cambiado la estructura productiva del encaje desde los albores del siglo XX. El sector permanece todavía en una economía de supervivencia, como complemento a la pesca o a la agricultura, como una actividad doméstica, y casi siempre no declarada.

La mayor parte de las ventas se viene realizando a través de comercializadoras, un sistema que genera estabilidad para ambas partes.



Somete la producción y el precio de venta de la palilleira a las variaciones de la oferta y la demanda, y condiciona a las intermediarias según la disponibilidad de género de cada momento.

El encaje está siendo, en estos momentos, un recurso complementario de la economía de las comarcas; se desenvuelve mayoritariamente a tiempo parcial y sin un objetivo estratégico y comercial claro, de tal manera que, a pesar de que esta actividad artesanal es uno de los principales reclamos turísticos, quien se beneficia principalmente de esta promoción es el sector hostelero y de servicios, las empresas comercializadoras de encaje y los suministradores de materias primas; hilos, telas, palillos, etc.

A pesar de la precaria infraestructura actual, el sector del encaje es uno de los pilares de la economía de zonas como la Costa da Morte, donde el colectivo de artesanas que elabora el encaje presenta una media de edad que no supera los 40 años, destacando el porcentaje de palilleiras con edades inferiores a los 20 años, y que se estima que mueven al año en Galicia más de 17M\$

Así pues, la situación del mercado en la actualidad viene determinada por la atomización de la comercialización en unidades individuales que coincide con las unidades productivas. Además, la labor del colectivo del encaje gallego tiene como principal elemento de cohesión a las diferentes Asociaciones vinculadas con el encaje, en número que se aproxima a la decena y distribuidas a lo largo del ámbito geográfico de esta Comunidad Autónoma.

Por su propia debilidad financiera y empresarial, la comercialización de esta producción está fragmentada entre pequeñas empresas comercializadoras, colectivos escasamente profesionalizados, iniciativas de los ayuntamientos o de otras administraciones y, en general, con unas limitaciones técnicas y administrativas que impiden, a este recurso econó-

mico fundamental en áreas geográficas como la Costa Morte, dar el salto cualitativo de entrar en la economía de mercado.

## **2. La Actualidad del Encaje en Galicia**

En Galicia la actividad arte-sanal ha tenido y sigue teniendo una gran importancia en el equilibrio económico, demográfico y social, gracias a su localización y a la variedad de sus actividades. Actualmente constituye un sector con un amplio abanico de actividades, en todos los terrenos que le son propios y para todos los usos, lo que le otorga un papel fundamental en las zonas en las que se asienta. La Xunta de Galicia, desde hace varios años, viene adoptando una serie de medidas de estímulo y apoyo encaminadas a conservar, proteger y promocionar el sector artesanal gallego. Entre estas medidas cabe destacar las relacionadas con la comercialización de los productos artesanales y, en concreto, con las que permiten ofrecer al mercado resultados de calidad acreditada o garantizada. En esta línea, y en la sociedad actual, los consumidores demandan, cada vez más, productos de calidad y que transmitan confianza sobre sus procedimientos de elaboración, constituyendo los artículos que se verifican, de acuerdo a normas específicas, un elemento diferenciador que el consumidor está demandando.

Ciñéndonos al encaje gallego en particular, su variedad viene determinada por una serie de parámetros que inciden en su posicionamiento actual y redefinen las estrategias a seguir en un sector como el del encaje, de gran importancia en el equilibrio social, económico y demográfico de Galicia. Como una primera valoración, a nivel general, se puede afirmar que nos situamos, a día de hoy, en un mercado caracterizado por el desconocimiento de las marcas y, en concreto, el de las marcas asociadas al encaje. En el contexto actual, y al hilo de conclusiones avanzadas por estudios de estrategia de comunicación para el encaje gallego, éste se posiciona como segunda marca en notoriedad y valoración, detrás del Encaje de Almagro, marca que ha logrado mayor prestigio y líder en cuanto a preferencias. La fortaleza del Encaje Gallego viene determinada

por la belleza de sus diseños y el valor asociado a la conservación del producto; no obstante ambos factores no representan un valor diferencial para el Encaje Gallego, compartiendo posicionamiento en cuanto a dimensión con el resto de otras zonas productoras. Como puntos débiles del Encaje Gallego, se sitúan el precio del producto y su distribución, siendo este último donde obtiene el posicionamiento relativo más débil.

Por otra parte, y con carácter previo a plantear la estrategia de generar una Certificación de Origen para el Encaje Gallego, se tanteó la importancia de la certificación a la hora de comprar encaje. Una vez avanzado este planteamiento se concluyó, tras una primera evaluación, que la Certificación de Origen no resulta, en principio, un elemento que en la actualidad representa un marcado valor diferencial a la hora de la compra. No obstante, las actitudes generadas, tras plantear la propuesta de crear una certificación de origen para el Encaje Gallego, arrojan resultados positivos; a nivel general, un alto porcentaje se decanta en pro de la iniciativa, destacando como ventajas asociadas la notoriedad, la garantía de calidad, la capacidad de conocer la procedencia del encaje y, por último, la posibilidad de evitar falsificaciones. Entre los inconvenientes manifestados, las referencias a la subida de precios son los de mayor incidencia; sin embargo, argumentos como la calidad y la garantía, asociada al concepto de seguridad/confianza, volcarán la preferencia por el Encaje Gallego con Certificación de Origen.

A partir de esta premisas, y a través del diálogo entre la Administración y el propio sector del encaje, necesitado de refuerzo con nuevas y decididas acciones estratégicas que atiendan a las también nuevas necesidades que ya se están presentando y con vistas a garantizar su carácter artesanal y a asegurar su autenticidad, se avanzó en la posibilidad de considerar el establecimiento de una marca para el Encaje Gallego. Esta herramienta estratégica de identificación y diferenciación en el mercado servirá de soporte a operaciones de promoción, difusión y posicionamiento de marca, constituyendo una vía privilegiada para alcanzar los objetivos

que se pretenden para el sector del encaje gallego, y estableciendo el marco idóneo en la adopción de las medidas necesarias para garantizar, simultáneamente, la protección de los consumidores y la lealtad de las transacciones económicas.

### **3. Fases del Proyecto**

Como paso previo al establecimiento de la marca, desde la propia Administración y con la participación de los diferentes representantes del sector del encaje de Galicia, se iniciaron contactos con la Asociación Española de Normalización y Certificación, AENOR, para impulsar el proceso de normalización del encaje de bolillos. Actividad encaminada a definir las características que deben reunir el producto, estableciendo un proceso en el que se unifican los criterios respecto a determinadas materias; fase ésta fundamental de cara a lograr procesos óptimos y rentables en la elaboración de un producto. Para los productores de encaje de bolillos, la normalización contribuirá a una mejor comercialización de los productos y redundará en la mejora de la gestión y del diseño. También ofrece ventajas a los consumidores, estableciendo niveles de calidad del producto y simplificando la compra al informar de las características del mismo y facilitar con comparación entre diferentes ofertas. La normalización de esta actividad supondrá, entre otros factores, el acceso de la producción a nuevos mercados y el reconocimiento por los consumidores de la calidad de los productos que cumplan las normas.

#### **3.1 Desarrollo de la Norma**

Como hipótesis fundamental en el desarrollo de este proceso, y a modo de introducción, se parte de la premisa de que certificar un producto es verificar que sus propiedades y características están de acuerdo con las normas y especificaciones técnicas que les son de aplicación. Constituye,

por sí mismo, un elemento diferenciador en el mercado, ya que ofrece al consumidor una mayor confianza en lo que desea adquirir, protege contra la competencia desleal, permite comparar ofertas y facilita la venta de productos y su introducción en nuevos mercados. El producto o servicio certificado adquiere así un alto valor añadido, al demostrar su calidad a través de procedimientos aceptados y reconocidos por todas las partes interesadas.

El 19 de junio de 1998, a través de escrito dirigido a la Cansellería de Industria y Comercio, la Delegación de AENOR en Galicia, informa que la actividad de normalización se desarrolla dentro de los Comités Técnicos de Normalización de AENOR (AEN/CTN) de los que forman parte todas las entidades y agentes implicados e interesados. Concretamente, el AEN/CTN 40 “Industrias Textiles” es el encargado de la elaboración de normas UNE en dicho campo y sus actividades están gestionadas, por delegación de AENOR, por el Consejo Intertextil Español. En el escrito de referencia se comunicó, además, el establecimiento del acuerdo de la AEN/CTN 40 de constituir un grupo de trabajo (GT) para la Normalización del encaje de bolillos.

El 10 de julio de 1998 se celebró la reunión de constitución del GT-4, en Santiago de Compostela.

En las primeras sesiones del GT-4 quedó configurado el Grupo de Trabajo, englobado en el Comité Técnico 40 de Industrias Textiles de AENOR. Se fija su sede en Santiago de Compostela, y se concreta la composición del grupo, actuando como partícipes el Consejo Intertextil Español, y en su personificación el Secretario de la AEN/CTN 40, que ostentará la Secretaría Técnica, portavoces de diferentes Asociaciones en Encajes radicadas en las provincias de A Coruña y Pontevedra, en calidad de entidades representativas de la actividad del encaje de bolillos, profesionales del sector, técnicos de formación, responsables del área de cultura de los Ayuntamientos de Muxía y Camariñas, técnicos de AENOR-Galicia

y Madrid, facultativos de la Xunta de Galicia y un responsable del Centro de Artesanía de la Diputación de Lugo, actuando en calidad de Coordinador. Se comunicó su constitución, a la vez que se iniciaron contactos con las 17 Comunidades Autónomas de España para la difusión de esta iniciativa en el ámbito de su Comunidad, cursando además invitación a los posibles interesados, instituciones o personas vinculadas con el encaje de bolillos para su posible incorporación en el GT.

Tras cinco reuniones de trabajo del GT, que median entre los meses de septiembre de 1998 y septiembre de 1999, se adopta, entre otras, la decisión de preparar un borrador de anteproyecto de norma UNE de Generalidades que permita desarrollar Normas Específicas para distintos tipos de encaje, al mismo tiempo, que se acuerda promover diferentes actuaciones encaminadas a la difusión y divulgación del proyecto.

El Boletín Oficial del Estado (BOE), del 24 de diciembre de 1999, publicó la Resolución de la Dirección General de Industria y Tecnología, por la que se someten a información pública los proyectos de norma UNE que AENOR tiene en tramitación, correspondientes al mes de octubre de 1999: “Encaje de bolillos. “Características generales y métodos de ensayo”. Se establece un plazo de 40 días como período de información pública después del cual, y una vez analizadas las observaciones recibidas, deberá ser aprobado por el AEN/CTN 40 para su posterior ratificación a fase de propuesta y publicación.

EL 10 de enero de 2000, des-de la Xunta de Galicia, se dirige comunicación a las Comunidades Autónomas, para que sea divulgada entre los colectivos artesanales de esas Comunidades, que puedan estar interesados en realizar algún tipo de observación al proyecto de norma UNE.

El 19 de junio de 2000 se aprobó en el seno de AENOR la norma UNE 40605:2000 EXP “Encaje de Bolillos. Características generales y méto-

dos de ensayo”. (Erratum Septiembre de 2001). En la norma de referencia se especifican los requisitos generales que debe reunir el encaje y los métodos de ensayo aplicables, acomodándose a todo tipo de encaje de bolillos, con independencia de la zona geográfica en la que se elabore.

En concreto, la estructura de la norma recoge, entre otros, los siguientes apartados: objeto y campo de aplicación; normas para consulta; definiciones; materiales y utensilios; características del encaje: aspecto y tipos de puntos, partes del encaje y resistencia al amarillamiento. En anexo aparte se describe el procedimiento de elaboración de diversos puntos del encaje de bolillos y los tipos de puntos: técnicas básicas (volteado, cruce de medio par, cruce de par entero, zurcido, cordón), tipos de puntos (punto de medio par, punto de par entero, zurcido, cordón, fondo de torchón, arna, punto de la Virgen, antena, nido de abeja, filigrana).

El BOE de 23 de agosto de 2000, recoge la Resolución de 26 de julio del mismo año, de la Dirección General de Política Tecnológica, por la que se publica la relación normas UNE aprobadas por AENOR durante el mes de junio de 2000, figurando en el Anexo el código y título correspondiente a la Norma UNE 40605:2000. “Encaje de bolillos. Características generales y métodos de ensayo”.

### **3.2 Desarrollo del Proceso de Certificación**

El 30 de mayo de 2001, AENOR presento en Santiago de Compostela la Marca AENOR de Certificación del Encaje de Bolillos, el Reglamento Particular de Concesión de dicha Marca, además del Régimen Financiero que regula todo proceso. En este documento se describe el sistema particular de certificación para el encaje de bolillos, y reglamente, entre otras, las siguientes cuestiones:

- Proceso de concesión del certificado AENOR, donde se regula, entre otras particularidades, el procedimiento de solicitud, visitas, toma de muestras, ensayos y, por último, la concesión del certificado.
- Mantenimiento del certificado AENOR y establecimiento de un período de 5 años de validez máximo del Certificado AENOR de Producto.
- Mercado de los productos certificados y determinación de la información que llevará la etiqueta de cada unidad de producto certificado, suministradas bajo pedido por AENOR.

El 13 de diciembre de 2001, AENOR celebró en Santiago de Compostela, una reunión con objeto de presentar y comentar de una forma detallada y rigurosa los puntos de todo el Proceso de Certificación y Concesión de la Marca.

### **3.3 Apoyo al Proceso de Certificación**

Si bien la Norma UNE 40605:2000 EX “Encaje de bolillos. Características generales y métodos de ensayo” es de aplicación para todo el territorio nacional español, independientemente de la zona geográfica donde se elabore el encaje, las líneas de apoyo que se pasan a comentar se circunscriben a la Comunidad Autónoma de Galicia.

Los potenciales destinatarios del apoyo al proceso de certificación son todos aquellos talleres artesanales que elaboran encaje de bolillos en Galicia, inscritos en el Registro General de Artesanía de la Comunidad. No obstante, determinados factores, entre los que cabe destacar una mayor facilidad para acometer las actuaciones vinculadas a la certificación y un mayor valor añadido de la certificación a sus productos, entre otras variables, determinan que este proceso se destine a micro-empresas artesanales que, en función de sus dimensiones, volumen y características, mejor se adecúen a las expectativas del proceso de certificación.



El Producto a certificar se ciñe al encaje de bolillos elaborado en Galicia. En esta línea, las particularidades organizativas y funcionales, de las Asociaciones vinculadas al encaje en esta Comunidad, motivan la conveniencia de abordar la normalización de las producciones en el ámbito de estas entidades, cometiendo la producción a un necesario control a través, entre otros mecanismos, de la elaboración de los registros de patrones, productoras y productos.

El 18 de junio de 2002 se firma el *Convenio abierto de colaboración entre la Cansellería de Industria y Comercio de la Xunta de Galicia y las Entidades de Certificación de Producto de acuerdo con la Norma UNE 40605:2002 EXP “Encaje de Bolillos. Características generales y métodos de ensayo”*, para el fomento del proceso de certificación del encaje de bolillos en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Galicia durante el año 2002. (Diario Oficial de Galicia DOGA 12 de julio de 2002)

**-Objetivo del Convenio:** El Convenio regula el marco de actuación y las relaciones entre la Cansellería competente en materia de artesanía de la Xunta de Galicia y las entidades de certificación de producto que suscriben el mismo, para el fomento del proceso de certificación del encaje de bolillos en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Galicia.

**-Período de vigencia del Convenio:** Desde el día siguiente de su publicación en el Diario Oficial de Galicia (DOGA) hasta el 29 de noviembre de 2002.

**-Cuantía de las ayudas:** Suponen la financiación total del proceso de certificación, mediante una subvención del 60% por parte de la Xunta de Galicia y una reducción del 40% sobre las tarifas que fijen las entidades de certificación de producto.

**-Colectivos que solicitaron la subvención para la certificación del Encaje de Bolillos en el año 2002:**

Asociación de Palilleiras Nosa Señora da Barca (Muxia)

Asociación de Palilleiras As Nemanquiñas de Vimianzo

El 7 de abril de 2003 se firma el *Convenio abierto entre la Consellería de Innovación, Industria y Comercio de la Xunta de Galicia y las entidades de Certificación del Producto, para el fomento del proceso de certificación del encaje de bolillos en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Galicia durante el año 2003*. (Diario Oficial de Galicia DOGA 29 de mayo de 2003).

**-Objeto del convenio:** En términos similares al convenio firmado en el año 2002.

**-Período de vigencia del Convenio:** Desde el día siguiente de su publicación en el Diario Oficial de Galicia (DOGA) hasta el 28 de noviembre de 2003.

**-Cuantía de las ayudas:** En términos similares al convenio firmado en el año 2002.

**-Entidades que solicitaron la subvención para la certificación del Encaje de Bolillos en el año 2003:**

Asociación de Palilleiras de Ozón

Asociación de Palilleiras de A Coruña

Cofio, Taller de encaixe, S.L.L. (Asociación de Palilleiras de Neda)

En ambos Convenios de Colaboración, se da entrada a las entidades de certificación de producto que deseen adherirse al acuerdo en calidad de empresas colaboradoras, una vez acreditados los requisitos que establece el convenio en su cláusula segunda y con sujeción al procedimiento de adhesión que en su cláusula tercera prevé el propio convenio. En el ámbito de este marco de actuación, AENOR resultó ser la única entidad certificadora acogida a estos protocolos.

Para el mantenimiento de los certificados, las asociaciones certificadas dispondrán obligatoriamente de un sistema de autocontrol interno, garantizando en todo momento que los encajes certificados cumplan con las especificaciones de la norma UNE 40605 EX. Con el objetivo de adecuar y armonizar las diferentes anotaciones, cada una de las asociaciones certificadas, contando con el apoyo institucional, procedieron a la elaboración de un documento propio que recoge los siguientes registros:

- Hoja de reclamaciones
- Listado de fabricante de hilo
- Listado de patrones
- Listado de artesanas productoras
- Listado de producción

El DOGA del 2 de abril de 2004, publica la Resolución de 23 de marzo de 2004, de la Dirección General de Tecnología y Desarrollo Sectorial, por la que se da publicidad al convenio abierto de colaboración entre la Xunta de Galicia y las empresas evaluadoras de la conformidad para el fomento de la certificación de los sistemas de gestión en Galicia. A partir del año 2004, las actuaciones desarrolladas por los talleres artesanales, en el campo de la certificación, se encuentran amparadas por el marco general de convenio.

En este proceso de certificación del encaje, en términos de costes e inversión, y al margen de la fase de desarrollo del proyecto de certificación que apenas supuso coste significativo alguno, la Xunta de Galicia destinó para la financiación de los dos primeros ejercicios, 2002-2003, un importe de 71.680\$, ejecutándose un total de 14.680\$.

La entidad de certificación de producto AENOR, única adherida al convenio, presentó dos expedientes a la solicitud de admisión, previa a la

certificación para el proceso de certificación del encaje de bolillos, con un coste total de 5.780\$ para la anualidad 2002.

En el año 2003, AENOR presentó la solicitud de admisión de expediente previo a la certificación, por parte de tres talleres artesanales, con un importe total que asciende a 8.900\$

Las cinco asociaciones que han optado por la certificación, en lo que respecta al número de beneficiarias amparados por las utilidades o ventajas asociadas al proyecto, aglutinan a más de 300 palilleiras acogidas al proceso de certificación de su producto. n

## **EL REBOZO LUTO DE AROMA**

**Resumen:**

El rebozo es una prenda de vestir ampliamente conocida en México, sin embargo, existe una variedad de rebozo bastante peculiar: El Luto de Aroma, que se lo utiliza tradicionalmente para asistir a velorios o sepelios y que deja, a su paso, un especial aroma.

En este artículo se presenta una breve descripción de la elaboración de esta particular prenda femenina, elaborada en Tenancingo, México.

## **INTRODUCCIÓN**

### **REBOCERIA MEXICANA EN TENANCINGO, ESTADO DE MÉXICO**

A pesar de que no se cuenta con información precisa sobre la fabricación y uso de textiles similares al rebozo, existe un hecho plasmado en la lámina número uno del Códice Mendocino, donde se habla de la producción de mantillas de henequén y algodón, lo cual nos permite establecer como hipótesis, que el rebozo es consecuencia de la conquista, ya que al fusionarse textiles prehispánicos con textiles provenientes del viejo mundo, surge una prenda híbrida: el rebozo. Para otros, los paños prehispánicos se convierten en un producto de resignificación, es decir, se le da un nombre a la prenda que habrá de distinguir a las mujeres mestizas.

Es hasta mediados del siglo XIX cuando crece la producción rebo-cera y con ello se impulsa la economía Municipal, generándose nuevos empleos, ya que la elaboración del rebozo requiere de: dibujantes de labores, amarradores, tejedores y empuntadoras principalmente. A partir de esas épocas, el auge del rebozo permitió complementar la vestimenta de mujeres de diversas clases sociales, expandiendo por diversas latitudes la fama del rebozo, hasta que, derivado de los múltiples fenómenos sociales, se comenzó a visualizar a la prenda en comento, como propia de las mal llamadas: indias o en general de la gente más pobre, de esta manera se comenzó a evitar el uso de rebozos en cualquiera de sus diseños, trayendo como consecuencia una sustancial disminución en las ventas, por lo que muchos artesanos dejaron de producir este textil.

Derivado de múltiples esfuerzos y de mucho tiempo, hoy día se ha vuelto a recuperar la valía, producción, comercialización y uso de esta prenda mágica, aunque no se ha eliminado por completo el riesgo latente de que se extinga ante el vertiginoso ritmo de vida y sus consecuencias.

## DESARROLLO

Además de los múltiples tipos de rebozos que se producen en Tenancingo, Estado de México, como los típicos “ de labor doble”, “venado”, “media azteca”, “coyote” etc. ( todos ellos hechos bajo la técnica de reservado o ikat) También existe un rebozo llamado *Reservista*, que tiene como particularidad un brocado con el nombre de la dueña o cualquier otra leyenda, pero esta labor se realiza en el mismo lienzo y no en la punta o rapacejo, como es típico en otro tipo de rebozo.

Pero existe otro tipo de rebozo bastante peculiar, que al parecer no se elabora en ninguna otra parte del mundo (s.e.u.o), me refiero al rebozo de aroma o luto de aroma, que se distingue por ser completamente negro y gozar, a su vez, de un peculiar aroma que no se pierde nunca y que al paso de la mujer que lo usa, deja una estela de místico aroma.

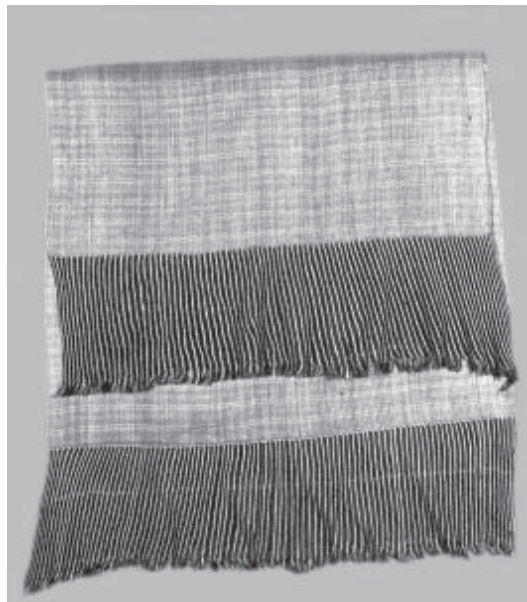
Debido a que muchos artesanos guardan celosamente la receta de la elaboración de este tipo de rebozo, aunque ya prácticamente nadie lo hace, por lo costoso de su producción y la mala paga; me he permitido complementar la investigación con datos de un ensayo que realizó una nieta del único artesano que elabora esta prenda, sin que sea el tipo de rebozo que le permite obtener ganancias. Muchos datos que aquí mencionaré, han sido obtenidos gracias a que el conocimiento se transmitió como herencia familiar del Sr. Fidencio Segura García a su nieta Osiris Segura Flores.

La complejidad para la manufactura del rebozo de aroma, inicia desde lo complicado que es obtener el hilo de algodón mercerizado, haciendo que no se tengan controles sobre el precio y calidad.

Habiendo salvado el problema de la obtención de la materia prima, se procede a remojar el hilo en agua con detergente, la cual funciona como lubricante para acomodar los hilos de la madeja, que posteriormente se ata por pares, amarradas por los dos extremos y enseguida azotadas en una laja de río varias veces, seguido de esto se exprimen las madejas torciéndolas y se tienden a secar al sol.

Pasados unos dos o tres días, se vuelve a remojar el hilo en agua con detergente, a la par de esto se comienza la preparación de la tinta poniendo un cazo con agua hirviendo donde se añadirá la tinta y azufre que servirá como fijador. Es muy importante lograr la perfección en este paso porque caso contrario se obtiene madejas con diferentes tonalidades de negro y que nos son útiles para la elaboración del rebozo.

Posteriormente se sumergen las madejas en botes que contienen la solución de tinta, agua y azufre para que vuelvan rápidamente al cazo y sigan hirviendo. Seguido de esto se inicia una serie de enjuagues, girando los pares de madejas y utilizando guantes y botas -o cualquier implemento



*Fotografía: Archivo Centro  
de Documentación del  
CIDAP*



que impida las manchas en la piel-, hasta que el agua que escurre sea lo más transparente posible, al tiempo que se mide el tiempo de cocción de las madejas que continúan en agua hirviente. Terminado este proceso, se exprime el hilo torciéndolo y se tienden al sol hasta su secado en una garrocha.

Pasados dos días, se pone a hervir el “cascalote” (fruto de un árbol que se asemeja al tamarindo pero de mayores dimensiones). Una vez que se desprende la pulpa se la hace pasar por un cernidor para así obtener el agua del cascalote, la misma que es fundamental para que se imprima el aroma peculiar en el rebozo.

Seguido de esto se prepara, en el mismo caso de tinción, agua para hervir a la cual se añade el agua de cascalote, en la cual se cuecen por segunda vez las madejas, cuidando que no se vayan a requemar. Para finalizar esta etapa, se procede a exprimir el hilo por torsión y se pone a secar al sol.

Con anterioridad se debe preparar la “tinta de fierro”, la cual permanece en reposo dentro de una olla de barro que se entierra por un periodo de treinta días o más. La tinta de fierro es el resultado de la preparación de una porción de agua con vinagre casero, cáscaras de plátano y pedazos de hierro para su oxidación.

Ya elaborada la tinta, se hace una mezcla de agua con la “tinta de fierro” y se sumerge el hilo. Así se dejan reposar las madejas por dos días para nuevamente ser exprimidas y secadas al sol.

Durante esta parte del proceso, el hilo aún mantiene su aroma fétido, propio de la “tinta de fierro”, aunque ya se insinúa levemente el olor a cascalote.

Continuando con el proceso, se procede a hervir y posteriormente a moler el “pazcle” (líquenes del árbol de acote). La labor de molienda se realiza tantas veces sea necesario, hasta tener una pasta lodosa que se diluirá en agua, en el cazo de tinción, y que tiene como función eliminar el olor fétido, este proceso de remojo debe ser al menos de un día, se exprime y se seca al sol.

En seguida, se prepara el “refino”, poniendo a hervir plantas aromáticas para reforzar y darle una variedad al olor que dejara previamente el “cascalote”. Esto se logra poniendo el cazo de agua al fuego, luego se añaden plantas aromáticas como romero, pericón, rosas de castilla, salvia, hojas y cáscaras de naranja, semillas de alhucema, canela, clavo, pimienta y anís; en esta mezcla en ebullición se hierve el hilo, cuidando que no se requeme y finalmente se procede a exprimirlo y secarlo al sol nuevamente.

Es importante citar que para la elaboración del hilo para el luto de aroma, se debe tomar en cuenta que no sean tiempos de lluvias, para así evitar cualquier posibilidad de olores a humedad.



*Fotografía: Archivo Centro de Documentación del CIDAP*

Una vez listo el hilo con aroma y color negro, se prepara una solución a base de almidón para darle cuerpo y al mismo tiempo reforzarlo, ya que hasta esta parte del proceso ha pasado por 3 hervidas y 5 exprimidas que lo debilitan.

De aquí en adelante los procedimientos para la elaboración del paño o del rebozo, son: devanado, urdido, enrollado, vetillado, tejido y empuntado, al igual que otros tipos de rebozo, pero teniendo en cuenta que se debe trabajar con mayor cuidado debido a la delicadeza del hilo.

Al final, se contará con una prenda de suma elegancia y exclusividad, aunque debo advertir que, derivado de lo complejo de la elaboración de un luto, existen muchas replicas mal hechas que se caracterizan por la ausencia de un negro uniforme e intenso.

## **COMERCIALIZACIÓN**

Es necesaria y urgente la revalorización del textil mexicano, ya que un rebozo -de los más comerciales y sencillos- sin empuntar, puede obtenerse en aproximadamente 20 o 30 dólares y uno ya empuntado puede variar entre los 40 y 70 dólares, lo cual lo hace incosteable y por lo tanto muchos artesanos dejan de producir. Esta situación se agudiza con la participación de intermediarios que gana mucho más que el productor, llegando a vender los rebozos entre 200 y 280 dólares.

## **USO**

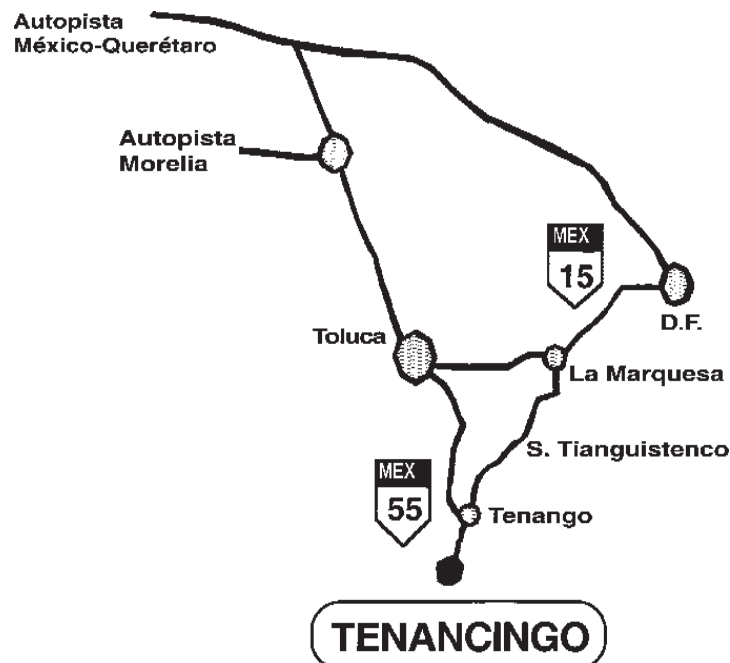
En cuanto al uso tradicional del rebozo luto de aroma, he de decir que es una prenda ritual, utilizada para la asistencia a velorios o sepelios. Aunque en la actualidad se ha convertido también en complemento de las vestimentas de mayor elegancia y en algunos casos para vestimenta casual.

Existe como tradición entre algunas mujeres de Tenancingo, el tener reservado un rebozo luto de aroma, destinado especialmente para amortajarle, por lo tanto no es utilizado hasta llegado el momento en que muere la dueña.

Tenancingo, México, comparte con otras ciudades la fabricación de rebozos en sus diferentes modalidades: ikat, reservista, luto de aroma, rebozos de algodón y de articele, pero es sin duda el mayor centro de producción de rebozos de algodón, compartiendo con otros países la aplicación de la técnica de reservado o ikat.

#### **DE VIAJE**

Si usted visita México, no olvide conocer la Ciudad de Tenancingo, rica en tradiciones, amplia gastronomía, rica en producción florícola, hospitalaria y muy cercana a la Capital de la República. n



KAREN OLSEN DE FIGUERES  
Costa Rica

## **EL PAPEL DE CIART COMO DINAMIZADORA DEL PROCESO PRODUCTIVO DE LA ARTESANÍA EN IBEROAMÉRICA Y SU RELACIÓN CON LA ERRADICACIÓN DE LA POBREZA<sup>1</sup>**

### **Resumen:**

La artesanía ha sido, por largo tiempo, un eje fundamental en la lucha contra la pobreza. Según la autora, el aporte cualitativo y cuantitativo de la producción artesanal, ha sido significativo en los países pobres. La artesanía además, desempeña una función social en tanto integradora de contenidos, normas y pautas de cómo se deben hacer las cosas.

En el mundo contemporáneo el ámbito de las artesanías se ve enfrentado a una nueva realidad, en la cual la producción artesanal –en su mayoría- ya no está destinada a la satisfacción de las necesidades básicas, sino ligada más bien a otro tipo de necesidad de carácter estético-espiritual.

Según la autora, es necesario replantear la función social, laboral, cultural, económica y cívica del artesano del siglo XXI, sus posibilidades y su rol. En tal sentido la CIART –Comunidad Iberoamericana para la Artesanía-, tiene un papel decisivo en dinamizar los procesos productivos de la artesanía en Ibero América, para lo cual se debería adoptar una economía social artesanal, que se base fundamentalmente en una Alianza para los Artesanos y que sirva como marco de referente político, cultural, social y económico para combatir los múltiples frenos que actualmente amarran al sector artesanal y no lo dejan crecer.

Hablar de cómo la artesanía ha sido eje fundamental en la lucha contra la pobreza desde los tiempos inmemoriales, generando empleo, o supliendo a los que menos tienen y más necesitan de los utensilios básicos para comer, cazar, vestirse, recolectar sus cosechas, descansar o protegerse de las inclemencias del tiempo, sería tan fácil como recordar la historia misma de la humanidad.

Trataré de establecer un marco explicativo que, a modo de un hilo conductor, nos vaya poniendo en sintonía de cual ha sido, y será, el papel de la CIART (Comunidad Iberoamericana para la Artesanía), como dinamizadora del proceso productivo de la artesanía en Ibero América, relacionando el panorama presente de nuestra artesanía con aquél que existió en el pasado.

El concepto de “artesanía”, al igual que cualquier otro concepto que trate de explicar una actividad humana o definir un fenómeno social, no puede tener una definición estática. Las sociedades cambian. Y con el pasar del tiempo algunos conceptos varían. Y con ellos, también, el contenido de las palabras que definen para nosotros los múltiples y variados aspectos del oficio artesanal. El concepto “artesanía” es tan antiguo como la propia humanidad, aunque no es hasta 1956 que aparece por primera vez, en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, como derivación de la palabra: “artesano”.

Pero no es el uso académico el que ahora nos importa, sino la gran variedad de usos sociales del término artesano-artesanía, con su etiquetería

---

<sup>1</sup> Ponencia presentada en el 9º Seminario Iberoamericano de Cooperación en Artesanía. 27 de septiembre, 2004. Santiago de Compostela, Galicia, España

de “hecho a mano” o “producto bien hecho” o “hecho como antes” o al sinónimo de “Arte Popular”. Hemos aplicado este bello término artesano –artesanía a una infinidad de actividades y productos desde la época medieval.

Para nuestro análisis nos interesa el concepto operativo, porque, hasta el siglo XVIII, la humanidad satisfizo sus necesidades materiales mediante procesos de trabajo realizados por el mismo hombre, ayudándose, en muchos de los casos, con herramientas artesanales de su propia confección. Y esto fue así durante todas las épocas y para todo tipo de sociedad. No será aventurado, ni ninguna osadía, el afirmar que antes de la revolución industrial la historia del mundo fue construida, o más bien dicho reconstruida a través de analizar y comprender la historia de la artesanía.

En la sociedad industrial la artesanía va a significar mucho más que el cambio en la “simple” elaboración manual de productos utilitarios, indispensables muchos de éstos para vivir. Eran el reflejo fiel de una forma de vida, de un modo específico de ver y concebir el mundo, a las personas y su entorno, una especial manera de concebir la función del trabajo.

Hablar ahora de la función social de la artesanía, como integradora de una mejor calidad de vida en aquella época preindustrial, es hablar de un mundo que lamentablemente hemos perdido. Los conceptos de cultura y sociedad estaban ligados a una actividad común, la artesanía, aunque hoy desafortunadamente los conceptos cultura y sociedad están ligados a la actividad económica. En las sociedades postindustriales, el panorama cambia. Los conceptos también cambian. Y de igual manera, la valoración social del artesano y su producción.

A finales del siglo XVIII y hasta la actualidad, algunos sectores productivos artesanales, que no siempre sobreviven a esta etapa tan dura, entran a la etapa de la mecanización y empiezan a sentir los efectos y

consecuencias de la competencia industrial. Esto inicia además, una conmoción social para los artesanos de esa época. Se genera un clima de incertidumbre y vacío, ya que se carece de estudios folkloristas o etnográficos. Y los que existían eran escasos y poco conocidos.

Para conocer el proceso de desarrollo de la artesanía, es primordial conocer la forma de vida de las gentes que realizaban cualquier actividad humana, así como, conocer sus necesidades y las de sus sociedades y, fundamentalmente, la forma que tenían para satisfacerlas y cómo colaboraba -o no- la producción artesanal en ello. Se llega a un modo productivo que algunos han llamado “industrias tradicionales” para definir la forma de producción, o mejor dicho, las actividades que transforman y elaboran las materias primas, para satisfacer sus necesidades materiales como productos alimenticios, vestidos, medios de transporte, herramientas de trabajo, utensilios de uso doméstico, objetos de decorado y ornamentales. Pero la verdad es que se pasa de la economía familiar laboral a la economía industrial, fomentada por empresarios o fabricantes que ocupaban mano de obra asalariada.

Empiezan también a desaparecer las asociaciones artesanales, como corporaciones y gremios de ámbitos locales o nacionales, reservándose la mayor parte de la producción artesanal para el autoconsumo. Estas similitudes en dos épocas muy marcadas para el sector artesanal; sus inicios y la época de la revolución industrial, debemos unirlos con la época actual que hemos llamado la era cibernética.

El panorama presente es totalmente distinto a los anteriores. La coyuntura social, las materias primas ya existentes, los grupos artesanales, su ubicación geográfica y las relaciones de intercambio comercial, hacen que la artesanía se ubique como una actividad humana más dedicada a lo ornamental y suntuario que a lo tradicional. También es verdad que la población artesanal en América Latina ha crecido. Se ha multiplicado por ocho, porque ahora se ha convertido en el “refugio” que les permite



“medio” vivir a los sin tierra, los sin trabajo y los pobladores urbanos marginales.

Desconocer esta realidad es como desconocer el aporte, cualitativo y cuantitativo, que el oficio artesanal ha significado en nuestros países pobres, donde ocho de cada diez empleos los está generando la artesanía.

Esto nos hace de inmediato replantearnos la función social, laboral, cultural, económica y cívica del artesano del siglo XXI, sus posibilidades y su rol.

Debemos adoptar una economía social artesanal, que se base fundamentalmente en una Alianza para los Artesanos, (APA), que sirva como marco de referencia política, cultural, social y económica y que represente un nuevo enfoque que erradique, en una forma sostenible, los múltiples frenos que actualmente amarran a este sector y no lo dejan crecer. Estamos superando estos obstáculos que nos impiden avanzar. Por eso, vamos a gestar acciones provechosas y significativas. Una alianza para los Artesanos representa una visión de futuro. Se fundamenta en tres ejes principales:

1. Un carácter de sostenibilidad y sustentabilidad para el artesano y el equilibrio básico que el artesano tenga de la democracias representativas y participativas que se aplique en su vida empresarial:
  - Lograr más solidaridad social del sector empresarial;
  - Lograr estabilidad democrática dentro del sector formal;
  - Lograr un equilibrio ambiental para un uso racional de la naturaleza;
  - Lograr conocimientos de administración y gremialidad.
  
2. El pleno ejercicio de sus libertades y el respeto a su condición de generador de sistemas y riquezas culturales, sociales y económicas:
  - Luchar por el derecho de ocupar un espacio en la sociedad productiva;

- Cooperar en la consolidación de las instituciones democráticas;
  - Dejar de lado la desidia y sentirse digno y respetado por lo que se hace;
  - Reclamar sus derechos y cumplir sus deberes en la participación ciudadana, especialmente en los asuntos que conciernen a su sector.
3. Renovar y mejorar los mecanismos de cooperación:
- Presionar a las organizaciones públicas a buscar nuevas maneras de satisfacer muchas necesidades sociales, que hasta hace poco eran solventadas por apoyo externo local, regional o internacional;
  - Asumir estas nuevas responsabilidades con creatividad, ingenio y solidaridad, ensanchando y diversificando la cooperación artesanal intra y extra nacional y regional.

Este panorama señala de donde venimos, en donde estamos y hacia donde vamos. Nuestro impostergable deber, ahora, es luchar contra la pobreza a través de la artesanía, como instrumento y herramienta de movilidad social.

En septiembre de 2004 se celebró, en Nueva York, “La Cumbre contra el hambre y la pobreza”, iniciativa española que cuenta con el respaldo, entusiasta y unánime, de América Latina. Allí, según datos de la Naciones Unidas, se señaló que existen 840 millones de personas que sufren hambre y miseria, de los cuales el 26% tiene un consumo de calorías tan bajo que no pueden trabajar ni cuidarse de sí mismos. Empeorando más aún, 90 millones de personas nacen pobres cada año y mayoritariamente en países también pobres. Del total de seres humanos que padecen hambre, 232 millones viven en India, 200 millones en África, 112 millones en China Continental, 152 millones en países de Asia y el Pacífico, y 56 millones en nuestra América Latina. Estamos seguros que, de esos 56 millones, muchos de ellos son artesanos. Esta es nuestra propia realidad. Esta es nuestra tarea primordial. En este momento estamos inmersos en

una guerra histórica de pobreza, pobreza que es el peor tipo de terrorismo que existe.

La declaración final de la Cumbre concluyó que “el mayor escándalo que existe, no es la hambruna en si misma, sino que persiste, precisamente cuando se dispone de los medios para eliminarla”. El escándalo de la pobreza: más de 1000 millones de personas viven en extrema pobreza, cada 2.3 segundos muere una persona de hambre en el planeta (24,000 personas al día). Una cifra escalofriante es el hecho de que solo la producción de veinte super bombarderos de última generación, equivale al monto de dar de comer durante un año a la mitad del continente africano. ¿Qué nos pasa?

La lucha contra la pobreza se enfrenta a dos situaciones: la pobreza y la pobreza extrema. Los progresos del desarrollo, sin precedentes, de conocimientos y recursos socio-económico-culturales y humanos suficientes, sostienen bien la tesis, seriamente presentada, de que la pobreza extrema puede ser erradicada a comienzos del presente siglo. Una significativa parte de la población del mundo ya se ha beneficiado con importantes adelantos: oportunidades económicas y bienestar humano. Una decena de países van en camino de lograrlo, como China Continental, Chile, Corea del Sur, Malasia, entre otros. Sin embargo, aunque se ha logrado avances, el balance mundial es aún decepcionante. Es una meta económica-social. Su solución es factible.

Pero se necesitan estrategias, con el objeto singular de acelerar el crecimiento económico en los 100 países que están actualmente prisioneros de los frenos del estancamiento o de la “marcha atrás”.

Las estrategias tienen que tener la fortaleza de contrarrestar las amenazas que producen, crean y recrean, a la pobreza. Por ejemplo, nuevas presiones son los conflictos violentos como crímenes, violencia doméstica, inestabilidad económica, la ingobernabilidad y la degradación

ambiental, que han causado que millones vuelvan a la pobreza, reduciendo sus activos y destruyendo sus vidas.

Los demás frenos tradicionales son la falta de acceso a los servicios de salud, agua potable, comida, vivienda y educación, que su satisfacción se basa en el ingreso. La pobreza de ingreso en los países en desarrollo, donde viven tres cuartas partes de la población mundial, forma una vulnerabilidad particular. Unos 1300 millones de personas viven con menos de un dólar diario. Más de 800 millones no tienen lo suficiente para comer.

Pero hay importantes y positivos indicadores del progreso: la reducción del analfabetismo, casi la mitad; la reducción de la mortalidad infantil, en aproximadamente tres quintas partes; el aumento de asistencia al sistema escolar. Pero estas manifestaciones del progreso no se han distribuido por igual. No todas las personas se han beneficiado. El grado de adelanto ha sido muy diferente entre grupos, países, y regiones. Con pena y profundo dolor admito que América Latina es la región más desigual en el mundo.

En América Latina la pobreza humana está menos generalizada que la pobreza de ingresos que afecta a 110 millones de personas. ¿Podrá América Latina superar su tradición de olvido del pobre y del privilegio especial para los más ricos? Más de una reforma económica es necesaria. Es esencial e imprescindible cultivar una ética de responsabilidad. Una disposición ingeniosa y una actitud de compasión, son ingredientes básicos para producir una vida de calidad y no únicamente un mundo más rico. Tenemos que concientizarnos aún más. Tiene mucha importancia si algunos países tienen éxito y otros no. El mundo es tan fuertemente interconectado que ningún país está solo. Es falso pensar que el futuro de una región puede ser completamente separado del futuro de otras.

Ninguno de estos acontecimientos deprimentes era inevitable, indica el documento de la Cumbre, si los países hubieran tomado, con mayor seriedad, sus compromisos de asignar prioridad a la reducción de la pobreza. “Mantener los actuales niveles de pobreza tendría enormes consecuencias para la paz, la seguridad internacional y la consolidación de la democracia”, dijo el Presidente Luis Ignacio Lula de Silva. Hay esperanza. “Basta ya a la indiferencia”, expresó con fuerza y valentía el Presidente José Rodríguez Zapatero, quien prometió duplicar de inmediato la ayuda oficial de su país hasta alcanzar el 0.5% del PIB y llevar la ayuda hasta 0.7%. Chirac de Francia apoyó la posición de Zapatero y consolida, para el año 2012, una cooperación del 0.7% del PIB. Estos compromisos son concretos.

Cada país adoptará su propia receta para reducir la pobreza, pero hay varias acciones, prioritarias y básicas, que son comunes para todos los países de América Latina, con la finalidad aumentar el dinamismo del sector artesanal, cuyos artesanos representan numéricamente la mayoría de la población productiva de sus países.

¡El futuro se construye hoy! Hay urgencia de establecer una agenda latinoamericana para ordenar una hoja de ruta. La Comunidad puede ayudar en el sector artesanal. No perdamos tiempo: visionemos el futuro que deseamos y luego actuemos para lograr que éste se realice.

Potenciamos al sector artesanal para servir mejor, ese es nuestro norte:

1. Invertir en los artesanos, dando ánimo, si no queremos marginalizarlos todavía más y hacerlos más pobres. Necesitan mayor educación y mejores aptitudes tecnológicas. La globalización agrega mayor urgencia a esta necesidad. Existen diferencias considerables de ingreso para los que tienen educación y los que no reciben educación

suficiente. La educación informal se encuentra en el campo artesanal con nuevos métodos de enseñanza.

2. Concentrarse más en el crecimiento económico, en beneficio de las artesanas y artesanos de América Latina. El objetivo mínimo debiera ser, dicen los economistas, que el crecimiento del ingreso per. cápita sea 3% anual.
3. Redefinir el concepto de cooperación y ayuda internacional y avanzar hacia un nuevo ideal de auténtica asociación de todos los sectores. Iniciar políticas centradas en los artesanos, orientando la cooperación para dar conocimientos sobre la gestión empresarial, gremialización y crédito. Cristalizar las inmensas opciones de cooperación mutua. Establecer contactos para la cooperación “horizontal”.
4. Exigir la importancia de hacer diagnósticos e investigaciones como primera fase de cualquier acción.
5. Trabajar en pro de la igualdad de oportunidades de género, estimulando la autoestima de las artesanas. Las mujeres y los niños resultan particularmente afectados por la pobreza, especialmente las mujeres jefes de hogar. Programas nacionales pueden expresar más originalidad, por ejemplo, sugerir, a las instituciones públicas de vivienda, establecer como política nacional el añadir a sus casas una habitación adicional para uso como taller, con la finalidad de que pueda la mujer trabajar sin abandonar a sus hijos.
6. Humanizar la gestión de la globalización, a través de mejoras políticas comerciales, normas más transparentes y justas y mejores condiciones para que los artesanos tengan acceso, nacional e internacionalmente, a los mercados por medio de los conocimientos de mercadeo, la formulación de catálogos y brochures especializados y el acceso a exhibiciones, showrooms y ferias.

7. Ayudar a la apertura de los mercados europeos. La Comunidad ha contemplado que Cádiz puede servir como puerta de entrada para Europa. Se requiere atención a la producción necesaria para satisfacer el consumo nacional y del turismo.
8. Crear una atmósfera solidaria y realista, donde los artesanos y sus comunidades se puedan hacer oír en lugar de ser reprimidos y oprimidos. Dar mayor participación en la toma de decisiones que los afecta, como la oportunidad de colaborar en darle forma a los sistemas y programas orientados para ellos.
9. Adoptar medidas especiales de consolidación para el sector artesanal, a fin de impedir el retroceso económico, pidiendo mayor apoyo para los grupos artesanales que más lo necesitan.
10. La micro y pequeña empresa, ha sido factor fundamental en la construcción de la paz social y el desarrollo económico de nuestros países, porque fortalecen la clase media y nuestra democracia. Por ello es urgente fomentar las micro y pequeñas empresas. Es necesario también que los artesanos practiquen, a lo largo de su vida, su participación en los ideales del sistema democrático.
11. Estimular las exportaciones de las micro y pequeñas empresas artesanales. al desarrollar las empresas micro, pequeña y mediana. El desarrollar las empresas micro, pequeña y mediana, puede reducir la pobreza en medida significativa.
12. Aunque el cambio tecnológico es complejo, su relación con la reducción de la pobreza no se comprende de manera suficiente. Debe ir encaminada con un aumento de capital humano.
13. Establecer “redes de seguridad” para los artesanos. Se necesitan redes de seguridad para proteger a los artesanos afectados por los grandes cambios económicos y ayudarles a recuperarse.

14. Ayudar a los artesanos para establecer una “sola ventana” para la artesanía.
15. La Comunidad puede colaborar en la creación de instrumentos de trabajo:
  - conocimientos sobre como estimar costos de operación
  - bases de datos de información
  - registro de consultores (asesoría y asistencia técnica)
  - banco de diseños para lograr un valor agregado
  - sellos de origen e identificación
  - redes de comunicación. Los pobres tienen escaso acceso a las supercarreteras de la información por carecer de computadoras personales y líneas telefónicas.
  - trabajo en red con profesionales en el sector
  - investigación continua
  - archivo de documentos
  - concomitante con a) la publicación (ya existente gracias a Carlos Mordó) y b) el análisis continuo de estadísticas que indiquen la forma en que los países están reduciendo la pobreza, será importante para mantener el impulso.
16. Mantener los seminarios de formación para el artesano pero introducir una creciente atención a talleres- seminarios.
17. Extender la utilización de los términos aprendiz, oficial y maestro cuando refiere al artesano, para inculcar deseos para el sistema aprendiendo haciendo.
18. Luchar para precios de venta justos; además de precios justos para materia prima y equipo.
19. Proteger la herencia artesanal, y



## 20. contemplar la creación de un Museo de Artesanía.

CIART tiene la capacidad y liderazgo entre sus miembros para planear en términos de programas y proyectos, identificados con sus logros y calendarizados para plazos definidos de dos, cinco y diez años. Además, permitir una visión a corto plazo sería un desgaste y una limitación seria. También es más costoso. Los escenarios son importantes y poderosos. El costo financiero y social de las mencionadas acciones de prioridad debe compararse con el costo de permitir que aumente la pobreza.

Sobre como combatir la pobreza, James Gustave Speth dice: “El mensaje más importante es que la pobreza ya no es inevitable. El mundo cuenta con los recursos materiales y naturales, los conocimientos y la gente, para hacer que un mundo libre de la pobreza sea una realidad en menos de una generación. No se trata de un idealismo descabellado, sino de una meta alcanzable tanto práctica como operacionalmente”.

Unos breves apuntes y observaciones financieras que debemos conocer para formalizar un sistema normativo: (Fuente: Informes sobre Desarrollo Humano, del PNUD)

- “Aunque muchos de los países más pobres dependen en parte de la exportación de artesanía, los precios reales de estos productos fueron en los años noventa inferiores en 45% al nivel de los años ochenta, y 10% inferiores al nivel alcanzado en 1932 durante la gran depresión.
- La relación de intercambio de los países menos adelantados se ha reducido en un 50% en los últimos 25 años.
- Los aranceles que gravan las importaciones artesanales, de los países menos adelantados a los países industrializados, son 30% superiores al promedio mundial.
- Los países en desarrollo pierden más de 60 mil millones de dólares por año, como consecuencia de los subsidios agrícolas y las barreras que los países industrializados ponen a las exportaciones de textiles.

- Las pérdidas anuales de los países en desarrollo, como consecuencia del desigual acceso al comercio, el trabajo y las finanzas, se han estimado en unos 500 mil millones de dólares, 10 veces lo que reciben en ayuda externa.
- Aunque la relación del comercio con el producto interno bruto (PIB) en el mundo ha ido aumentando en el último decenio, paralelamente ha ido decayendo en 44 países en desarrollo, cuya población combinada es superior a mil millones de habitantes.
- Corresponde a los países menos adelantados, con el 10% de la población mundial, sólo el 0,3% del comercio mundial, la mitad de la parte que les correspondía hace dos decenios.
- Los países pobres sufren también por las condiciones desfavorables en cuanto a las finanzas. Con una clasificación inferior de solvencia y la expectativa de la devaluación de la moneda nacional, se les cobraron tipos de interés cuatro veces superiores a los cobrados a los países ricos en el decenio de 1980. El valor del dinero financiado a los artesanos, las tasas de interés y las garantías son 800 veces más altas que para otro tipo de actividad comercial.
- Se estima que el costo adicional de prestar servicios sociales básicos para todos los países en desarrollo, sería de unos 40,000 millones de dólares anuales durante 10 años. Esta suma es inferior al 0,2% del ingreso mundial, que asciende a 25 billones de dólares. La suma necesaria para colmar la brecha entre el ingreso anual de los pobres y el ingreso mínimo en el que ya no serían pobres se estima en otros 40,000 millones de dólares por año. De esa manera, el acceso universal a los servicios sociales básicos, no solo para los artesanos sino para todos, y las transferencias para reducir la pobreza de ingreso costarían aproximadamente 80.000 millones de dólares, menos que el haber neto combinado de los siete hombres más ricos del mundo.”

CIART no es diseñado ni designado para ser un instrumento de financiamiento, sino más bien una herramienta de la visualización de la realidad latinoamericana y sus posibilidades y opciones. No podemos

negar que la artesanía es en realidad un motor para el desarrollo social y por ende una dinamizadora en la lucha contra la pobreza.

Para que la vida útil de la CIART se extienda plenamente, necesitamos volcar creatividad, voluntad y esfuerzo para tender puentes, abrir brechas y ensanchar caminos en la tarea que tenemos por realizar en este seminario: consistente en que la CIART, fortalecida aún más, sea la promotora y la facilitadora de las políticas de desarrollo, algunas sugeridas aquí y las que van a emanar de nuestras deliberaciones, para que en una década la artesanía les sirva a los artesanos artífices no, solamente, para salir de su pobreza sino para convertirlos en un nuevo tipo de respetados artesanos-empresarios solidarios del siglo XXI, que transmitirán la herencia cultural-social-política-económica a la formación integral dada a las nuevas generaciones de “maestros” artesanos, inculcando una nueva valorización edificante al trabajo, creando y estableciendo un nuevo tipo de sociedad.

Fue Aristóteles quien nos prometió: “Nosotros somos lo que nosotros repetidamente hacemos. La excelencia, entonces, no es un acto, sino un hábito”.

CIART, compuesto de miembros iguales, con participación innovadora y complementaria, tiene el conocimiento, la experiencia, la visión y la misión de dinamizar, más solidaria y humanamente, el proceso productivo de la artesanía iberoamericana, como herramienta sumamente válida para luchar contra la pobreza. Nosotros, quienes conformamos CIART, estamos entendiendo que es grande la diferencia que podemos hacer. Estamos comprometidos a la innovación, la creciente eficiencia y la excelencia en nuestras actuaciones; porque la excelencia es para hacer una cosa común de una forma nada común. Esta actitud acompañada por trabajo, duro y dedicado, con una primordial ética de responsabilidad, será el sello de éxito sin límites. n

ERNESTO ORLANDO BENAVIDES  
Colombia

## **CERTIFICACIÓN DE CALIDAD “HECHO A MANO PARA LA ARTESANÍA”**

### **EXPERIENCIA DE ARTESANÍAS DE COLOMBIA**

#### **Resumen:**

La otorgación de un sello de certificación de calidad en las artesanías, resulta indispensable para que el artesano del mundo contemporáneo pueda competir con su producto en el mercado actual, aumenta su competitividad en relación a otros productos no certificados y a aquellos elaborados industrialmente. Al certificar un producto como “hecho a mano” se recalca su valor agregado en tanto portador de valores de tradición e identidad.

Por otra parte dicha certificación facilita, al comprador de objetos artesanales, la identificación de las artesanías frente a otros productos, al tiempo que garantiza calidad y autenticidad.

Ernesto Benavides, en este artículo, nos presenta las experiencias de Artesanías de Colombia en el campo de la aplicación de la Certificación de Calidad “Hecho a Mano” para la artesanía colombiana.

## **1. INTRODUCCION.**

Este documento se preparó con el propósito de presentar las experiencias de Artesanías de Colombia en el campo de la aplicación de la Certificación de Calidad “Hecho a Mano “ para la artesanía, tarea que se viene desarrollando desde el año 1999, fecha en la cual se suscribió un Convenio de Cooperación entre Artesanías de Colombia e ICONTEC.

Con el ánimo de lograr una mejor comprensión del trabajo, la presentación se ha organizado de la siguiente manera:

Primero, se presenta los antecedentes que dieron origen a la certificación “Sello de Calidad Hecho a Mano”. En segundo lugar, se contextualiza con una presentación del quehacer de Artesanías de Colombia, para luego entrar a la presentación del Proyecto.

En el caso específico del “Sello de Calidad Hecho a Mano”, se define la certificación y el alcance de la misma. Por razones de tipo práctico se precisa el campo de aplicación en la artesanía.

Posteriormente nos referimos al proceso de certificación, el cual se enmarca dentro de los diferentes tipos de certificación que existen actualmente en el mundo, con la finalidad de hacer notar que, el Sello de Calidad Hecho a Mano, se enmarca dentro de la certificación de Producto.

Es útil en este momento referirnos a la administración y operación de la certificación de “Hecho a Mano”, con el fin de deslindar alcances y responsabilidades en el proceso.

Ahora nos detenemos en el esquema de certificación, el cual no es otra cosa que los pasos a seguir para cumplir con el propósito.

El centro de la exposición se centra en experiencia, en la forma cómo se estructuran los documentos y la metodología de aplicación de los mismos, para finalizar con la aplicación del proceso de certificación y unas breves notas sobre ventajas y limitaciones encontradas en el proceso

## **2. ANTECEDENTES.**

Los antecedentes del Proyecto “Sello de Certificación de Calidad Hecho a Mano”, el cual se presenta en esta oportunidad, se podrían dividir en dos niveles: nacionales e internacionales.

### **2.1. Antecedentes Nacionales.**

Artesanías de Colombia, cumpliendo con su misión y en desarrollo de sus objetivos, trabaja en la búsqueda de solución a los problemas que afectan a los artesanos, unos de ellos, la comercialización de la producción que ofrezca respuestas a las exigencias de mercados de la sociedad contemporánea, entre las que consta disponer de normatividad que permita elevar su calidad.

Con base en lo anterior, al interior de la Entidad y con instituciones relacionadas con el sector artesanal, se inició la discusión, investigaciones y gestiones, encaminadas a mirar la pieza artesanal bajo parámetros de

Normas de Calidad, que le permita su ingreso a mercados competitivos donde se enfrente con éxito a otras ofertas nacionales e internacionales.

En este proceso de desarrollo de las Normas Técnicas, con las que se determinó una de varias pruebas de permanencia del producto en el mercado, con sus verdaderos valores económicos y en correspondencia con el contexto cultural de sus características formas de producción. El trabajo implicó la concertación con diversos agentes del sector y de los organismos de certificación, como instancias de calificación, teniendo en cuenta que la gestión esencial constituía la labor de capacitación a los artesanos.

A partir de 1993 con el Instituto Colombiano de Normas Técnicas y Certificación ICONTEC, se celebró un convenio con el objetivo de trabajar dos Normas Técnicas de voluntario compromiso, así:

NTC 3739 ARTESANIAS.  
**Sombreros tejidos a mano en paja de iraca o toquilla**

NTC 3797 ARTESANIAS.  
**Hamacas en hilaza de algodón tejidas a mano en telar vertical.**

Con las dos Normas Técnicas desarrolladas para el sector artesanal se demuestra, en primer lugar, que la producción artesanal puede penetrar y permanecer en los mercados internacionales, respondiendo a exigencias formales



de los mismos y sin perder su carácter fundamental, como es el caso del valor cultural agregado, lo cual permite diferenciarlos de los productos elaborados industrialmente y reconocer su valor como expresión de identidad y cultura.

## **2.2. Antecedentes internacionales.**

La iniciativa para el desarrollo del Proyecto "Sello de Certificación de Calidad Hecho a Mano para la Artesanía" surge del documento "Hacia un Esquema Internacional de Certificación para identificar la Naturaleza Artesanal de los Bienes Negociados" Unctad/OMC, documento en el que se establecen las consideraciones preliminares que intentan facilitar el camino para responder a la necesidad de poder distinguir los productos artesanales de otros bienes similares hechos por máquinas; hoy ambas categorías son clasificadas bajo los mismos subtítulos de codificación de aduanas.

Esta iniciativa es acogida por los entes enunciados, tal como es para la Organización Mundial del Comercio, quién se encarga de incentivar para desarrollar un esquema de certificación, que reúne a expertos de Europa, Asia, África y América Latina.

Se puede considerar que los antecedentes internacionales que sirvieron y estimularon el desarrollo del Proyecto "Sello de Calidad Hecho a Mano", son:

- . Reunión Internacional sobre Establecimiento de Criterios Técnicos para la Clasificación de la Artesanía, Kioto, Japón, 1997, convocada por el Centro de Comercio Internacional.
- . El Simposio Internacional "La Artesanía y el Mercado Internacional: Comercio y Codificación Aduanera", Manila, Filipinas, 1997, convo-



cada por la UNESCO y Centro de Comercio Internacional. Simposio en el que participaron 44 países y participó la Organización Mundial de Aduanas. Solicitaron unir esfuerzos para lograr la certificación para las artesanías.

### **2. 3. Convenio de Cooperación entre Artesanías de Colombia e ICONTEC – Proyecto “Sello de Calidad Hecho a Mano para la Artesanía”.**

En 1999 se firmó un convenio macro para el desarrollo de un esquema de certificación de artesanías “Hecho a Mano para la Artesanía”. El objeto de esta alianza estratégica busca desarrollar una herramienta que permita aunar esfuerzos de las dos organizaciones, ICONTEC y Artesanías de Colombia, que posibilite a los artesanos colombianos tener acceso al Sello de Calidad “Hecho a Mano”, como instrumento para fortalecer la competitividad del sector y la mejora sistemática de sus niveles de gestión, de manera que logren un mayor posicionamiento como industria nacional y puedan entrar a los mercados internacionales e incrementar sus exportaciones.

El convenio es renovado en septiembre de 2003 por tres años más. Es de hacer notar que los resultados de este emprendimiento vieron sus frutos en abril de 2003, con la entrega de los primeros certificados “Hecho a Mano” a cinco (5) artesanos de la Comunidad de la Chamba.

Se inicia así, un proceso de construcción y aprendizaje conjunto, en el que Artesanías de Colombia ha aprendido de normalización y Certificación, de trazabilidad y la entidad certificadora ha aprendido del sector artesanal y sus particularidades y especificidades.

### **3. ARTESANIAS DE COLOMBIA.**

Para entender en el contexto en el cual se desarrolla el Proyecto, es conveniente conocer la naturaleza, la visión, misión y objetivos de

Artesanías de Colombia. Esto por cuanto el desarrollo de este Proyecto requiere de un esfuerzo y un interés especial para hacer que el mismo sea una realidad.

Artesanías de Colombia es una empresa de economía mixta adscrita al Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, que contribuye al progreso del sector artesanal, mediante el mejoramiento tecnológico, la investigación, el desarrollo de productos y la capacitación de recursos humanos, impulsando la comercialización de las artesanías colombianas.

### **3.1. Visión.**

Artesanías de Colombia, como entidad rectora del sector artesanal, establece políticas; lidera y coordina planes y programas de desarrollo y concerta con entidades públicas y privadas la inversión de recursos físicos, humanos y financieros, de manera que estos se traduzcan en un mejor nivel y bienestar para las personas que integran y trabajan por el sector artesanal.

### **3.2. Misión.**

. Contribuir al mejoramiento integral del sector artesanal para elevar su competitividad, adaptando procesos de mejoramiento tecnológicos de investigación y desarrollo de productos, impulsando la comercialización de artesanías, para asegurar la participación creciente del sector en la economía del país.

. Estimular el desarrollo profesional del recurso humano, garantizar la sostenibilidad del medio ambiente y la preservación del patrimonio cultural vivo.

### **3.3. Objetivos.**

1. Dignificar los oficios artesanales y elevar el nivel social, cultural, profesional y económico, no solamente de los artesanos sino también de todas las personas que trabajan en el sector.
2. Incrementar la participación de los artesanos en el sector productivo nacional.
3. Incrementar la tasa de empleo y la generación de divisas.
4. Rescatar, preservar y desarrollar la artesanía como parte del patrimonio cultural.

#### **4. PROYECTO “SELLO DE CALIDAD HECHO A MANO PARA LA ARTESANIA”.**

##### **4.1. Objetivo.**

El objetivo ha sido desarrollar un esquema de certificación de artesanías que permita diferenciarlas de productos elaborados industrialmente, favorecer su circulación en mercados internacionales y lograr posiciones arancelarias especiales.

##### **4.2. Certificación.**

Certificación de carácter permanente, otorgada a productos artesanales elaborados a mano, con ajuste a parámetros de calidad y tradición que permite diferenciar-



los de los productos elaborados industrialmente y reconocer su valor como expresión de identidad y cultura.

Procedimiento mediante el cual una tercera parte, diferente al productor y al comprador, asegura por escrito que un producto, un proceso o un servicio, cumple con los requisitos especificados

#### **4.3. Alcance del Certificado.**

Se otorgará para productos artesanales, hechos a mano y ajustados a estándares de calidad. De acuerdo a cada oficio artesanal se harán algunas aclaraciones:

Ejemplo: Para la cerámica se clasificará por:

- . Uso decorativo.
- . Utilitario: Para servir alimentos.

Se tienen requisitos adicionales verificables a través de pruebas de laboratorio, exigidos por las entidades de salud y normas internacionales (FDA).

#### **5. PRUEBA PILOTO Y APLICACIÓN DE LA CERTIFICACION.**

Una vez cumplida la etapa de aplicación de la prueba piloto, se realizaron los ajustes requeridos en el procedimiento de certificación y se establecieron cuatro etapas a desarrollar con cada una de las comunidades que, posteriormente, iniciarían procesos de Certificación, así:

- Acercamiento de los artesanos mediante jornadas de capacitación, información específica para el sector sobre calidad y

requerimientos mínimos para iniciar procesos de certificación. Ventajas y compromisos de la Certificación.

- Divulgación del Esquema de Certificación Sello de Calidad Hecho a Mano para la Artesanía, mediante la cual se da a conocer a los artesanos esta iniciativa, pionera en el mundo, por tratarse del primer esquema de Certificación de calidad para productos elaborados artesanalmente.
- Elaboración y validación de Documentos Referenciales
- Proceso de Otorgamiento del Sello de Calidad

## **6. AMBITO DE APLICACIÓN.**

El esquema de certificación se diseña para aplicar al sector artesanal colombiano en su generalidad, para lo cual se desarrollan documentos Referenciales Nacionales y documentos Referenciales Específicos. El primer paso fue definir el listado de oficios artesanales sobre los que se desarrolla el referencial, para lo cual se toman como base los listados de la UNESCO, el Listado General de Oficios Artesanales de Artesanías de Colombia y el listado de oficios del Censo Nacional Artesanal, priorizando los siguientes oficios:

Cestería y Tejeduría  
Cerámica y Alfarería  
Maderas  
Joyería  
Cuero  
Metales

Una vez se contó con el esquema de trabajo del Sello de Calidad, se aplicaron pruebas piloto. Se trabajó con la comunidad orfebres de Mompo-Bolívar y la comunidad alfarera de la Chamba-Tolima, desarrollando las siguientes etapas en el proceso:

- Estudio preliminar
- Elaboración del referencial
- Validación con la comunidad a través de una consulta pública
- Pruebas Técnicas
- Validación con visita técnica
- Proyección de costos
- Definición del reglamento.
- Reunión para conocer la metodología empleada para la certificación de origen.

## **7. INSTRUMENTOS DE LA CERTIFICACION.**

Cuando se certifican los productos de un artesano con el “Sello de Calidad Hecho a Mano”, se entrega un diploma que lo acredita como tal pero, además, se entregan unas etiquetas numeradas, las cuales se adhieren a cada uno de los productos.

Cualquier comprador interesado en verificarlo lo puede hacer, a través de la entidad certificadora.

El artesano suscribe un contrato a tres (3) años, tiempo durante el cual se realizan dos (2) audi-torías anuales y, si se mantiene las condiciones establecidas en el referencial de norma, puede continuar haciendo uso del Sello en cada uno de los productos que elabora.

## **8. DEFINICION DE LA CERTIFICACION**

Procedimiento mediante el cual un tercero, diferente al productor y al comprador, asegura por escrito que un producto, un proceso o un servicio, cumple con los requisitos especificados.

## **9. TIPOS DE CERTIFICACION.**

El Sello de Calidad Hecho a Mano se enmarca dentro de la certificación de producto, el cual se aplica al sector artesanal colombiano, para lo cual son necesarios los documentos referenciales nacionales o generales y los específicos.

## **10. ADMINISTRACION Y OPERACION DEL CERTIFICADO “SELLO DE CALIDAD HECHO A MANO”.**

En este punto conviene hacer notar lo siguiente: La Certificación es otorgada por ICONTEC, el cual está reconocido como organismo nacional de acreditación en Colombia y tiene convenios en más de 100 países.

Artesanías de Colombia, empresa con conocimiento técnico, es quien se ha encargado de la elaboración de los referenciales o normas que se han de aplicar en el “Sello de Calidad Hecho a Mano”, en este caso siempre con el acompañamiento del organismo certificador.

Es de aclarar que el proceso de certificación no lo adelanta Artesanías de Colombia, por cuanto para hacerlo implicaría abandonar las tareas de asesoría, de capacitación y en general de acompañamiento para el sector artesanal colombiano.

La Certificación ayuda a comunicar las condiciones técnicas y de proceso de un producto hecho a mano, la cual está vigilado y reconocido por el organismo de acreditación, que en el caso es la Superintendencia de Industria y Comercio.

## **11. ESQUEMA DE CERTIFICACION.**

En el esquema de certificación, se ha definido claramente la participación de las entidades en el Proceso de la siguiente manera:

1. Elaboración de Documentos Referenciales: actividad que requiere de un amplio conocimiento del sector y de los oficios, así como de liderar los procesos de validación de los documentos con las comunidades artesanales, por lo cual esta actividad corresponde a Artesanías de Colombia S.A.
2. Proceso de difusión y convocatoria para el Sello de Calidad en las comunidades artesanales: Actividad que es desarrollada conjuntamente por las dos entidades
3. Otorgamiento del Sello: Está a cargo ICONTEC “la entidad certificadora”, por tal razón dicha actividad es de su competencia, pero debido a que sus auditores no son especialistas en el sector artesanal, se ha determinado que las auditorias se realizan con un equipo auditor conformado por un auditor líder de certificación de producto y un especialista de Artesanías de Colombia.

### **11.1. Difusión y convocatoria.**

Actividad desarrollada por Artesanías de Colombia.

1. Capacitación en cada Comunidad con el fin de presentar el esquema de certificación y resolver las inquietudes de los artesanos.
2. Establecer el estado del oficio en las comunidades artesanales en cuanto a calidad e identificar los talleres líderes.
3. Mejoramiento tecnológico de los procesos de producción.



## **11.2. Elaboración de referen-ciales.**

Los productos se certifican a partir del proceso productivo, ya que es la única forma de verificar el carácter artesanal de los mismos. Los documentos referenciales contiene la descripción detallada del proceso de elaboración de las artesanías, además de especificar las determinantes de calidad de las mismas, tanto durante el proceso productivo, como en el producto acabado.

En estos documentos se ha cubierto la experiencia manejada por los profesionales de Artesanías de Colombia y el aporte de las comunidades, pues han sido divulgados y puestos en consulta pública con los diferentes artesanos de las regiones líderes en cada oficio.

Estos referenciales serán la base de la certificación, toda vez que contiene la información técnica que permite evidenciar la elaboración de los productos, de manera artesanal con estándares de calidad.



### **11.3. Control de producto no conforme.**

Dentro de los Documentos Referenciales de cada oficio se estipulan los aspectos que determinan que un producto no cumpla con los estándares de calidad requeridos para el otorgamiento del Sello, lo que se denomina PRODUCTO NO COFORME. Esta denominación queda consignada en el listado de chequeo.

En cada documento referencial se debe generar un anexo, en el cual se establezca el procedimiento a seguir en el caso de presentar inconsistencias en alguna etapa del proceso productivo.

## **12. REFERENCIALES ELABORADOS.**

### **12.1. Referenciales Nacionales**

Referencial Nacional de Tejeduría y Cestería  
Referencial Nacional de la Madera  
Referencial Nacional de Cerámica  
Referencial Nacional de Joyería

### **12.2. Capítulos Específicos**

**Referencial Nacional Tejeduría y Cestería:**  
Capítulo Tejeduría en Iraca  
Capítulo Tejeduría en Caña-flecha  
Capítulo Tejeduría en Palma Estera  
Capítulo Cestería en Mimbre  
Capítulo Tejeduría Seda Cauca  
Capítulo Tejeduría Seda Valle  
Capítulo Tejidos Guajira  
Capítulo Telar Vertical San Jacinto y Morroa

**Referencial Nacional de la Madera:**

Capítulo Trabajos en Guadua

Capítulo Aplicación Barniz de Pasto

**Referencial Nacional de Joyería:**

Capítulo Filigrana

Mompox

Capítulo Filigrana Santafé de Antioquia

**Referencial Nacional de Cerámica:**

Capítulo Cerámica Huila

Capítulo Cerámica Chamba

**13. DOCUMENTOS REFERENCIALES.**

Los productos artesanales se certifican a partir del proceso productivo, ya que es la única forma de verificar el carácter artesanal de los mismos.

Los documentos Referenciales contienen la descripción detallada del proceso de elaboración de los productos artesanales, además de especificar las determinantes de calidad de los mismos, tanto durante el proceso productivo, como en el producto acabado.

Estos referenciales serán la base de la certificación, toda vez que contienen la información técnica que permite evidenciar la elaboración de los productos de manera artesanal y con estándares de calidad. Se han elaborado documentos en los cuales se describe la generalidad de los procesos productivos por oficios y documentos específicos, en los cuales se describen las particularidades de cada comunidad artesanal.

En estos documentos se ha cubierto la experiencia manejada por los profesionales de ARTE-SANIAS DE COLOMBIA y el aporte de las comunidades, pues han sido divulgados y puestos en consulta pública con los diferentes artesanos de las regiones líderes en cada oficio.

Documentos Referenciales Nacionales: documentos en los cuales se describe la generalidad de los procesos productivos a nivel nacional por oficio y técnica.

Capítulos Específicos: En los cuales se describen las particularidades de oficio y técnica de cada comunidad artesanal.

Es importante socializar en cada una de las comunidades artesanales la existencia del documento nacional, así como tener en cuenta que los contenidos desarrollados en los documentos específicos deben corresponder al documento general.

En estos documentos se ha cubierto la experiencia manejada por los profesionales de Artesanías de Colombia y el aporte de las comunidades, pues han sido divulgados y puestos en consulta pública con los diferentes artesanos de las regiones líderes en cada oficio.

#### **14. ESTRUCTURACION DE LOS DOCUMENTOS REFERENCIALES.**

1. Investigación: Antes de realizar el desplazamiento a la zona, se debe trabajar en la recolección de información sobre el oficio, técnica y proceso productivo, con lo cual se estructura un documento preliminar que el asesor emplea como base del documento a trabajar con la Comunidad.
2. Descripción del Oficio: Breve introducción en la que se hace una reseña de la ubicación geográfica de la comunidad artesanal, número aproximado de artesanos, oficio, técnica y materia prima.
3. Producto Documentado: Descripción de los procedimientos comunes a los productos elaborados en el oficio y técnica, se contempla desde la consecución y adaptación de la materia prima hasta los acabados finales, es la parte más extensa en el referencial.

4. Esquema productivo: Cuadro resumen en el que se sintetiza la totalidad del proceso productivo.
5. Control del Proceso: Descripción de los aspectos a tener en cuenta, con el fin de garantizar que el proceso documentado se lleve a cabo. Se debe hacer teniendo en cuenta dos fases: control de la consecución y preparación de la materia prima, control de elaboración del producto. Es un tema que no se enuncia específicamente, sino que se debe desarrollar en la descripción de cada etapa de los procesos productivos.
6. Inspección: con el fin de verificar si los productos cumplen con los requisitos de calidad establecidos.
7. Ensayos: Definición de las pruebas técnicas a nivel general, que sirvan para determinar aspectos de calidad durante el proceso o sobre el producto terminado.
8. Determinantes de Calidad: Condiciones de calidad que deben cumplir los productos terminados para ser considerados calidad exportación.
9. Defectos menores admitidos: Especificaciones de los defectos tolerables por tratarse de un proceso manual y de los rangos de apreciación de los mismos.
10. Condiciones de empaque y embalaje: Requerimientos necesarios para garantizar condiciones adecuadas de manipulación de los productos artesanales una vez salen del taller del productor.

## **15. METODOLOGIA VALIDACION.**

1. Convocatoria abierta: Para realizar la convocatoria abierta a los artesanos que participen en el proceso de elaboración de los referenciales, se deben dirigir comunicaciones por escrito a representantes tanto de asociaciones como de artesanos independientes y de entidades de apoyo o relacionadas con el oficio o técnica.
2. Presentación general del apoyo a la comunidad: antes de iniciar el trabajo específico de la elaboración del documento, el asesor debe realizar una presentación general al grupo convocado del Proyecto, con el fin de garantizar que haya claridad del objetivo de la jornada de trabajo y de la importancia de vincularse y participar en la estructuración de los contenidos. La presentación se hace tanto de la parte general del proyecto, como de la estructura de los referenciales.
3. Mecanismo de mesas de trabajo: una vez hecha la presentación del proyecto en general, se trabaja en la definición del esquema productivo del oficio y técnica en particular, de tal manera que el común del grupo esté de acuerdo en la misma. Una vez hecha la estructura, se reparte por mesas de trabajo cada uno de los temas.
4. Registro de la información: por cada mesa de trabajo se nombra un relator, el cual consignará la información. Es importante que cada uno de los participantes en las mesas de trabajo firme al finalizar el trabajo.
5. Acta de cierre de las jornadas: Una vez concluidas las mesas de trabajo se hace una lectura en común de los contenidos, realizando los ajustes que sean pertinentes. Una vez revisado todo el documento se debe hacer un acta de cierre, en la que menciona ciudad, fecha y cómo los firmantes están de acuerdo con los contenidos desarrollados.

6. Registros de Asistencia: por cada reunión de trabajo se deben llevar registros de asistencia diferentes de los de la asesoría en general. En los mismos debe constar la actividad específica de elaboración de los referenciales. En estos registros de asistencia se debe recoger la dirección y teléfono de cada participante, o la dirección que ellos proporcionen par enviar correspondencia.
7. Estructuración documento final: Con los borradores desarrollados por los artesanos, el documento final se estructura y digitaliza y es entregado a la coordinación del Centro de Diseño con los soportes. Se debe llevar un registro fotográfico de la jornada de trabajo con la comunidad, el cual debe ser entregado con el documento ajustado.
8. Revisión Técnica Artesanías de Colombia.
9. Revisión Técnica ICONTEC
10. Edición e impresión del documento final: una vez hechos los ajustes técnicos, se realiza la edición del documento final.
11. Remisión a la comunidad de documento final: con la información recogida en los listados de asistencia, se hace envío, a cada uno de los artesanos participantes de la jornada de trabajo, del documento final .
12. Ajustes posteriores remitidos por la comunidad: hace parte del proceso de validación, los documentos deben estar en consulta pública por un período de un mes, al cabo del cual si no se reciben observaciones por escrito queda aprobado

## **16. PROCESO DE OTORGAMIENTO.**

Formalización de la solicitud. Esto se hace mediante un diligenciamiento de un formulario, el cual ha sido diseñado por las dos entidades: Artesanías de Colombia e ICONTEC en el cual informa el oficio, manifiesta su interés y recoge la información básica sobre su taller.

## LA BATALLA POR LA CALIDAD

### Resumen:

Las artesanías, como resultado de un sistema de producción, han existido desde que el ser humano apareció en la tierra. La Revolución Agrícola creó condiciones mejores para su progreso, mientras que la industrial amenazó su extinción y dio lugar a que su subsistencia dependa de alternativas que apuntan a apetencias humanas distintas a las industriales. La calidad, como elemento apetecido por los seres humanos en todo tipo de bienes y servicios, no puede estar ausente de las artesanías, de allí que deben tomarse todas las medidas para buscarla. El término “marca” es producto del mundo industrializado y, con adecuaciones especiales y en condiciones específicas, es posible aplicar a las artesanías, existiendo alternativas como la certificación que garantiza sus condiciones buscadas. Desde todo punto de vista es conveniente reforzar la calidad artesanal.



## **Antes y después de la Revolución Industrial**

Si recorro al lugar común para resaltar la antigüedad de algo, no exagero al afirmar que “la artesanía es tan antigua como el hombre”. Al habérsenos calificado de homo sapiens, la más generalizada de las creencias acepta que lo que nos diferencia de las otras especies del reino animal es la capacidad de pensar. Descubrimientos de los últimos años, demuestran que la antigüedad de los homínidos es bastante mayor que la que se pensaba, lo que se comprueba por la presencia junto a los vestigio óseos de objetos hechos por el ser humano. Estas evidencias han llevado a pensar a algunos que más que homo sapiens, se aproxima mejor a la condición humana “homo habilis”, siendo la sistemática capacidad para elaborar objetos con sus manos, guiadas por el cerebro, lo que marca la diferencia con los demás animales. No es esta la ocasión para analizar si es que para hacer objetos es necesario razonar previamente, pero está fuera de discusión que una peculiaridad del ser humano radica en la capacidad de elaborarlos sistemáticamente, transmitir estas habilidades y destrezas a las siguientes generaciones que, con el transcurso del tiempo, introducen variaciones y progresos tecnológicos.

Desde un ángulo, el distanciamiento, cada vez más acelerado, del ser humano de las demás especies, depende de los avances tecnológicos nacidos de su creatividad. Una película célebre de ciencia - ficción de nuestros años, se inicia con un homínido que, luego de usar un garrote para agredir a otros, lo lanza al aire, sobrepasa la estratosfera, y se convierte

en una compleja nave espacial que tiene conflictos con similares de otros planetas. Entre las primeras lascas de piedra hechas para cortar con precariedad y un “stick memory” que en su limitado tamaño puede almacenar varios libros, notable diferencia hay. La innovación tecnológica ha sido una constante en la historia humana, pero han habido dos transformaciones masivas que cambiaron de manera profunda la organización social: la revolución agrícola y la industrial. En el primer caso, al dejar de depender de la caza, la pesca y la recolección para subsistir e intervenir en la tierra para producir alimentos en cantidades mayores, se superó el sedentarismo, se inició la vida urbana y se contó con excedentes que permitieron que grupos de personas puedan organizar su vida sin tener que dedicar energías a la producción.

Esta disponibilidad de tiempo incidió de manera sustancial en los avances tecnológicos. Las precarias habitaciones de cazadores y recolectores fueron sustituidas por otras permanentes hechas para que duren algunas generaciones con las consiguientes innovaciones artesanales. Surgió y se consolidó la cerámica ya que los recipientes provenientes de ella eran más funcionales para ser depósitos de agua y, sobre todo, para cocer alimentos. Con posterioridad aparecieron los metales cuya eficacia para resolver en mejores condiciones múltiples problemas es indiscutible. La acumulación de riqueza en algunas manos, con todos los inconvenientes, generó el lujo, es decir la posesión de objetos como vestidos, joyas, adornos por el mero hecho de poseerlos y para lucir la mejor condición económica y control de poder ante los demás, con todo el refinamiento tecnológico implicado y un mayor desarrollo de las concepciones estéticas y artísticas. Todos estos cambios se llevaron a cabo mediante estrategias y procesos artesanales en los que el ser humano tenía el control casi total de la producción.

Para los propósitos de este artículo, los avances de la Revolución Industrial y su incidencia en la producción artesanal son más pertinentes. La producción de artefactos de diferente índole para satisfacer necesida-

des primarias y secundarias se llevaba a cabo mediante las artesanías, siendo las máquinas existentes, elementos auxiliares para acelerar o pulir los objetos. La actividad artesanal se caracteriza por ser individual o funcionar en talleres con un número limitado de personas, pero, en todo caso, con el predominio de la mano y cerebro humano a lo largo de todo el proceso. La organización del trabajo en todos sus campos en los talleres tenía –y aún tiene- sus peculiaridades. Los gigantescos cambios tecnológicos en esta revolución, modifican las reglas del juego. La máquina, ciertamente creada por el hombre, asume el protagonismo en el proceso productivo, convirtiendo al ser humano en su apéndice y multiplicándose de manera descomunal la producción. Todos los productos finales de este proceso se caracterizan por su casi exactitud y la organización del trabajo acentúa la división en etapas en forma tal que, con frecuencia, un obrero tipo limita su tarea a repetir durante todo el tiempo la misma operación, sin tener mayor conciencia de la vinculación de la pieza en la que está involucrado con el objeto final.

Antes de esta revolución, las diferencias entre artesano y artista o no existían o eran difusas. Lo usual era que a los artistas pintores y escultores se los catalogara como artesanos. Uno de los efectos de la Revolución Industrial fue el enorme distanciamiento que se dio entre obra de arte y objetos industriales como reacción a la producción en serie repetitiva, mecanizada y ausente de sentido estético. La obra de arte se caracteriza por su individualidad, su originalidad y porque su razón de ser se agota en la contemplación para deleite del público. Producir de manera repetitiva cuadros o esculturas no tiene sentido, el objeto original supera de lejos a la copia, por perfecta que sea y, para el artista, realizar sus obras con influencia de otro es criticable. Se trata de una producción diametralmente opuesta a la industrial a la que el artista la mira con desprecio, entre otras cosas porque, además de masificar al producto, masifica a la gente. El artista, en este contexto, es un excéntrico dentro de una sociedad dependiente de los procesos productivos industriales, lo que se manifiesta de manera real o buscada, no solo en sus obras y organización del trabajo, sino en hábitos de vida, vestimenta etc.

Entre el objeto industrial eminentemente utilitario y la obra de arte que se agota en su sentido estético y de impacto emocional, las artesanías parecen encontrarse en una “tierra de nadie” y son vistas de hombros para abajo tanto por la industria, por carecer de la eficiencia utilitaria cercana al perfeccionismo del producto industrial, como por el arte que la considera carente de la originalidad y pureza estética necesarias. Se generalizó la idea de que estaban condenadas a desaparecer arrolladas por los mejoramientos tecnológicos de la industria o por pretender ser algo así como un minusválido del arte. Lo anticipado no se ha producido, las artesanías subsisten en los inicios del tercer milenio, no en las proporciones de la industria, pero manteniendo un espacio que responde a determinadas apetencias del ser humano. No como competencia a la industria, sino como alternativa, No rivalizando con el arte, sino como una diferente forma de expresión de la creatividad humana.

Las dos grandes revoluciones de la humanidad: la agrícola y la industrial han influido fuertemente en las artesanías; en el primer caso al alentar su creciente desarrollo ante la necesidad de contar con un número cada vez mayor de objetos manufacturados y en el segundo al disminuir de manera sustancial su importancia como satisfactoras de necesidades. Lo que importa es que, en ambas circunstancias, se han adaptado a las condiciones sociales que los nuevos ordenamientos han creado.

### **El nuevo ordenamiento social**

Si las formas de producción cambian con fuerza, el ordenamiento jurídico y económico del estado tiene que cambiar para adecuarse a las nuevas circunstancias creadas. La mayor concentración urbana genera problemas no previstos que deben ser regulados, el tipo de relación de trabajo es otro, dada la concentración de obreros en fábricas. La creciente necesidad de capitales para las instalaciones productivas da lugar a diferentes puntos de vista y estrategias en los procesos productivos. Sabemos los agudos problemas que surgieron en el siglo XIX y buena parte del XX, las reivindicaciones laborales, las tensiones entre trabajado-

res y patronos, los planteamientos ideológicos relacionados con el papel del estado en esta situación etc. No es el momento para abordar esta situación ni hacer juicios de valor sobre las alternativas que funcionaron, hasta hace no mucho tiempo, como modelos de organización económica y política. Cabe resaltar que, en Occidente, los aparatos jurídicos de los estados y los sistemas financieros se estructuraron partiendo de la realidad industrial, quedando el universo artesanal marginado. Al casi desaparecer el ordenamiento anterior, la organización social nueva era ajena a las artesanías. Al considerar como eje fundamental la producción industrial, la artesanía tenía un espacio cada vez más reducido, debiendo funcionar en medio de un ordenamiento distinto al que, de alguna manera tenía y aún tiene que adaptarse.

Al sobrepasar la producción industrial los límites anteriores, se plantean nuevos problemas: cómo producir más, cómo lograr la venta de lo producido y cómo obtener las más altas utilidades posibles, tomando una nueva y creciente dimensión el problema mercado. También se asocia el éxito al rápido incremento de riqueza. Para ser exitoso debo generar abundantes utilidades, para generar esas utilidades se debe producir más y lograr que todo lo producido sea comprado; al estar la producción sujeta a la competencia, pues la iniciativa individual no se compagina con el monopolio, es de trascendental importancia lograr una mayor aceptación en el gran público creando y robusteciendo en forma permanente la credibilidad en las condiciones adecuadas del producto para el consumo. Paralelamente a innovaciones tecnológicas que permitan mejorar la calidad con menores costos, se desarrollan una serie de estrategias para conseguir el mayor número de adeptos entre los consumidores. No sólo se trata de hacer productos mejores, sino que el gran público sepa y esté convencido de que aquellos que provienen de tal o cual empresa reúnen esas condiciones. La identificación de lo que se ofrece en venta vinculada con la procedencia se transforma en un hábito cada vez más difundido.

## **La calidad como una constante**

En los últimos tiempos, se recurre con más frecuencia al concepto calidad, a veces con sólidos fundamentos, a veces con ligereza, con frecuencia con novelería para exaltar o denigrar tales o cuales bienes y servicios. Cuando algunas palabras se ponen de moda el significado inicial pierde consistencia ya que se difunde a intenciones y ámbitos que escapan a su sentido original. No es raro el caso que “calidad” se incorpore al acervo del vocabulario “populista” en el que cuenta el impacto superficial ante el público, importando muy poco los conceptos de los que son portadoras las palabras. La calidad no es estática y puede mejorar o empeorar en diversos aspectos, desde este ángulo hay quienes llegan a pensar que se trata de algo similar a una varita mágica que, de la noche a la mañana, puede cambiar lo repudiable en apetecible. Como una primera aproximación, la calidad supone la relación entre un objeto o actividad – bienes y servicios- y las personas que a ellos acceden o aspiran a acceder. En nuestros tiempos el concepto calidad, más allá del área económica de consumo y producción, se ha extendido a otras como educación e, inclusive, se habla de calidad de vida con todas las connotaciones que esta idea debe tener y los buenos o malos entendidos que puede crear.

Las personas frente a los objetos o servicios a los que deben recurrir, tienen expectativas en la eficacia con que solucionarán los problemas u ofrecerán las satisfacciones; luego de la experiencia, se sentirán satisfechos o defraudados. Una primera definición de calidad podría ser la de la manera cómo los productos satisfacen las expectativas de los consumidores. Con este planteamiento, la calidad, más que un fenómeno objetivo, puede entenderse como subjetivo ya que depende de la manera en que el usuario juzgue la relación y reaccione ante ella, pudiendo a veces intervenir en este juicio la apreciación individual de cada persona, como en el caso de las obras de arte cuya reacción emotiva ha llevado a consagrar un aserto popular: “de gustos y colores, no discuten los doctores”. Si se trata de otro tipo de necesidad más concreta, se piensa que

son las condiciones objetivas del producto o del servicio las que se imponen, al consumidor.

Se puede hablar y algunos cuerpos jurídicos así lo hacen, de dos tipos generales de artesanías: las de objetos y las de servicios; en este sentido en la legislación ecuatoriana igual son considerados artesanos un joyero y una peluquera. Al referirme a artesanías me circunscribiré a objetos materiales elaborados por el ser humano. Continuando con este análisis de impactos del concepto calidad, esta palabra no hará referencia a los servicios. Toda persona que necesite adquirir algún objeto, tendrá presente en su mente el componente calidad en cuanto aspira a que lo adquirido satisfaga con eficacia la apetencia que busca satisfacer; la relación entre las características del objeto y el tipo de uso es, entonces, uno de los elementos de esta categoría. La manera como una prenda de vestir abrigue, es parte de la calidad si es que el usuario la adquiere con el único propósito de evitar el frío en lugares o estaciones que se caracterizan por el predominio de esta clase de clima. Se habla de función o funcionalidad haciendo referencia al nivel de adecuación del objeto con el propósito para el que fue hecho y adquirido. La durabilidad es también un importante factor de la calidad y núcleo de la oferta de determinados productos al consumidor; vale la pena tomar en cuenta, en nuestros días, el creciente uso de productos desechables para múltiples propósitos que cada vez se amplían más; en este caso, el consumidor renuncia de antemano a la durabilidad ya que es plenamente consciente del uso limitado –casi siempre por una sola vez- de lo que adquirió como, cuando se trata de un pañal. En el universo artesanal hay las que denominamos “artesanías efímeras” que se agotan en el uso previamente establecido, como los fuegos pirotécnicos. En otros casos tiene aún importancia este elemento, dependiendo de la intensidad con que será usado. Herramientas de carpintería para tenerlas en un hogar y usarlas ocasionalmente, no requieren la misma duración y resistencia al desgaste que las que serán empleadas, varias horas todos los días, en un taller de carpintería con demanda razonable.

En muchos casos, la comodidad y el confort son parte de la calidad, sobre todo si se trata de bienes vinculados a un uso cotidiano en el que las satisfacciones corporales juegan un importante papel. Cada vez se da más énfasis en la oferta de calzado a la comodidad para caminar, eliminando casi de manera total las molestias que su uso suele ocasionar. No cabe generalizar esta relación ya que, motivo importante en la vestimenta, es la apariencia o imagen que proyecta la prenda ante los demás. Zapatos de tacón alto, usados dentro de la civilización occidental casi sólo por mujeres, contradicen al diseño natural del pie humano que cumple a cabalidad con las funciones de sustentamiento y movilización. Los zapatos mencionados dan la impresión de que quienes los usan tienen mayor estatura que la normal y tornan al cuerpo más esbelto por la tensión muscular que genera esta posición forzada. En este caso, como en muchos otros, las personas prefieren la imagen externa y la impresión que generan en los otros al confort físico. El caso de impedir el crecimiento del pie en las mujeres chinas tradicionales dificultando un proceso natural, es más fuerte. Si se trata de hablar de calidad, es necesario centrarnos en el objeto y tomar en consideración las necesidades que pretenden satisfacer, siendo la de la apariencia ante los demás, un factor muy digno de tomarse en cuenta y que, en cada caso, tiene prioridad sobre otros. Una cosa es la discordancia con las condiciones naturales, otras las pautas culturales que pesan más en el comportamiento.

Fundamental en una economía capitalista es la competencia. Si es que hay algunos centros productores que ofrecen al público productos de la misma clase, tratan de poner a consideración, en términos ideales, objetos de la mejor calidad al costo más bajo y los compradores serán los que definan el éxito de la oferta. El costo no es un componente de calidad en el mismo sentido que la duración y funcionalidad, pero sí en cuanto interviene en la decisión del comprador. Teóricamente, se podría decir que a mayor precio del producto, mayor calidad y a menor precio calidad inferior. Las políticas de venta, contrariando este planteamiento, buscan



–con o sin debido fundamento- mejor calidad a precio más bajo, y pretenden llegar al consumidor, más que por las características del producto, por el convencimiento al cliente ya que la vida humana, más que en hechos reales, se basa en percepciones que pueden ser objeto de manipulación por los aparatos propagandísticos. Hay que distinguir la calidad “en sí”, es decir las peculiaridades propias del producto y la calidad según el tipo de uso que el comprador quiere darle. Por regla general la decisión de compra depende del destino que cada persona busca dar al objeto, de su capacidad económica y de la intensidad con que los productos han penetrado en el mercado. Es frecuente que las limitaciones económicas influyan para que el comprador se vea obligado a adquirir, a conciencia, bienes de calidad menor a las que desearía, pero en el caso de personas que carezcan de estas limitaciones, no siempre se realizará la compra partiendo de lo que se considera de mejor calidad a precios más elevados. Mucho influye el tipo de uso y su frecuencia para tomar la decisión.

Siempre ha habido una tendencia a considerar la calidad para adquirir objetos, pero esta idea, en principio, dependía de una simple relación productor – comprador; en los últimos tiempos ha sufrido una serie de alteraciones con el creciente desarrollo del mercadeo, o “marketing” que busca lograr el mayor número de compradores mediante estrategias en las que se intenta convencer al público de que aquello que se ofrece, reúne las mejores características posibles, llegándose a la discutible situación en la que más importante que la calidad del producto es la estrategia de información y venta. Se trata de informar, jugando con el poder de la imagen, de reales o supuestas cualidades que mejoran la calidad que tiene lo que se ofrece y de las que, supuestamente, carecen los de la competencia. El gigantesco avance de los medios de comunicación en los últimos decenios, ha hecho que la mayoría de la población esté sujeta a un verdadero bombardeo de datos y ofertas lo que, apoyado por la prisa en que se desarrolla la vida, no crea condiciones suficientes para que el común de la gente realice un análisis adecuado de este tipo de información para

definir lo real y ficticio que contienen los mensajes. La confusión creada por estas guerras propagandísticas, ha hecho que comiencen a surgir instituciones que buscan garantizar al público consumidor las bondades en calidad de tales o cuales objetos, proviniendo su credibilidad de que se trata de organizaciones que no están de manera directa e inmediata involucradas con intereses para vender tal o cual producto y que, en consecuencia, no otorgan algún tipo de certificación si es que no se cumplen determinados requisitos. Recurrir a estas certificaciones para las empresas que lo han logrado, tiende a convertirse en un importante componente de la calidad de lo que se ofrece, ya que está de por medio la opinión de terceros. La casa productora certifica la calidad de sus productos, pero este tipo de instituciones garantizan la seriedad de los fabricantes.

### **Autor, procedencia**

En los tiempos pre industriales, existía ya la tendencia a diferenciar a los objetos por su nivel de calidad y, sobre todo en los grupos detentadores de los poderes políticos, religiosos y económicos; a buscar aquellos considerados los mejores partiendo de diversos criterios en las distintas culturas. Un componente de esta diferenciación era el autor ya que, siendo generalizada la producción individual, la maestría de las personas para realizar los trabajos no era igual. Aquello que provenía de tales o cuales personas reconocidas en la colectividad por sus especiales méritos en los respectivos campos, tenía mayor demanda e influía en los precios. Por citar un ejemplo histórico, los violines hechos por Antonio Stradivarius tuvieron tal nivel de perfección, que el nombre de su autor se incorporó a este tipo de instrumento como símbolo y garantía de excelencia que superó la vida de este personaje, manteniéndose como paradigma siglos después.

En el caso de lo que en nuestros días se denominan “artes visuales” –especialmente pintura y escultura- la identificación de la obra con el autor cobró más fuerza, sobre todo a partir del renacimiento, identificando su alta realización y aceptación con quien las hizo, si bien es verdad que, marginalmente a los célebres nombres que han sobrepasado los siglos, hay muchos cuadros y esculturas que se incluyen en el amplio y poco reconocido nombre de “anónimo”. En el caso de bienes con predominio utilitario, como piezas de cerámica para el uso cotidiano, vestimenta, utensilios etc. la procedencia y el origen tenían menos importancia para su adquisición y se limitaba, salvo excepciones, a los entornos cercanos. Parte de los objetos necesarios para el uso diario solían ser trabajados directamente por sus usuarios como ropaje, muebles etc. Para sectores adinerados, el lugar de procedencia jugaba un importante papel en la adquisición de bienes, sea porque eran los únicos en los que se trabajaban, sea porque la calidad de los hechos en tales o cuales sitios superaba, con creces, a similares de otras partes. En el mundo antiguo, añadía aprecio y valoración el hecho de que algunos artefactos se trabajaban en regiones muy lejanas y su transporte hasta el lugar de consumo era largo, complejo y sujeto a riesgos. La rareza o excepción de algunas piezas daban al poseedor prestigio por el mero hecho de tenerlas.

En los casos que comentamos, podemos percibir el elemento calidad como un factor buscado por los consumidores y que influye en la decisión de adquirirlos o no. Si nos referimos a obras de arte, por tratarse de piezas únicas, el término calidad tiene un sentido diferente, ligado más bien a la maestría de los autores. En el caso de otros bienes elaborados que cumplen funciones más bien utilitarias y ante los cuales tiene el consumidor varias alternativas, la decisión está sujeta a algunas motivaciones siendo la pragmática de duración de notable peso, como también la de ostentación que hace que en la posesión de objetos, las personas tiendan a sentirse únicas o una entre pocos que disfrutan de ese tipo de propiedad.

En nuestros días, salvo casos de excepción como el de los diseñadores de vestimenta, la vinculación de los objetos a individuos ha perdido mucho terreno pues la producción industrial se encuentra a cargo de organizaciones cuyos propietarios son varios y las impersonales acciones sustentan económicamente a los artefactos producidos. El prestigio, antes centrado en individuos, tiende a ampliarse a casas productoras que han demostrado algún nivel de calidad y gozan de aceptación en amplios sectores consumistas. Hay casos en que el nombre de los centros productores coincide con el de personas que jugaron un importante papel en la iniciación y consolidación de las empresas, como los vehículos automotores Ford, pero cuando se trata de adquirir un transporte, pesa en la motivación del comprador el prestigio de la empresa, que el que tuvo en su tiempo su fundador e impulsador.

En el mercado mundial los países de los que proceden los artículos, influyen de alguna manera en su prestigio. Las notables desigualdades de los estados dependen, en buena medida, de los niveles de industrialización. Los que hoy se denominan del primer mundo, se caracterizan por grandes avances en este campo, adquiriendo en el planeta mayor o mejor nivel de excelencia por la seriedad demostrada en el proceso productivo y sistemas para controlar la calidad. Si antes la potencia de un estado dependía de la cantidad de recursos naturales que poseía, incluidos los de las colonias, en nuestros días pesa más los conocimientos de que dispone y la manera organizada de usarlos en las innovaciones que apuntan a un mejoramiento de la calidad. La aceptación internacional tiende a variar y hay casos de países que han cambiado de manera fundamental, como Japón, cuyos productos, en un pasado no muy lejano, tenían fama de ser de baja calidad.

Hay que considerar, cuando hablamos de prestigio y calidad, de los grupos de personas a los que están dirigidos los productos. Si se trata de llegar a un equilibrio entre precio y calidad, los fabricantes pueden apuntar a un grupo con importante solvencia económica, para el que no es un obstáculo el desembolso de una importante suma de dinero o a un grupo

de limitados recursos para el que adquirir un bien de algún tipo es la culminación de un fuerte esfuerzo. Uno de los objetos que más se ha popularizado en los últimos tiempos es el automóvil particular, que ha dejado de ser accesible tan sólo a los sectores económicamente más solventes.

Un tipo de vehículos, de cuya calidad sobresaliente nadie duda, compete por llegar a nichos de mercado de elevado poder. En este caso, la calidad es un factor que influye en la decisión, pero no es el único, puesto que hay otros como el prestigio que genera su posesión, las comodidades y lujos añadidos y el hecho de que sea, por importantes grupos sociales, considerado símbolo de éxito y poder. Otro tipo de vehículos automotores pueden proyectarse a los denominados mercados populares, es decir a personas para quienes adquirir este objeto significa un éxito en su vida y un importante esfuerzo de ahorro. El mercado en este caso es más amplio, aunque la utilidad por unidad sea menor. También se recurre a destacar la calidad, añadiendo el factor economía con la idea de llegar al público consumidor con el mensaje de que sí es posible adquirir un bien de buena calidad, con un moderado desembolso de dinero.

### **La marca**

Todo este conjunto de situaciones que han sido analizadas, han llevado a que en el mundo contemporáneo, dentro de una sociedad consumista, haya logrado consolidarse con fuerza el concepto marca. Son cada vez más raros los casos de objetos que son producidos por una sola institución, lo que les exige de identificarse para distinguirse de otros; la gran mayoría de satisfactores de necesidades o portadores de lujos, se caracterizan por su variedad en cuanto a producción. La marca, es entonces un elemento que al identificar a tal o cual producto con el centro productor, le diferencia de otros similares. Actúa la marca como un intermediario entre productores y consumidores en el sentido de que los

primeros se empeñan por hacer conocer a la mayor cantidad de posibles compradores, la existencia de este producto, enfatizando en sus reales o supuestas cualidades. Los segundos, en cambio, al identificar las diversas marcas creen tener elementos de juicio más amplios para tomar una decisión más acertada en la compra. La finalidad de las marcas que buscan la mayor aceptación posible en los espacios de consumidores de su área, se modifica de manera importante, cuando se incorporan las cada vez más complejas estrategias de mercadeo que, más allá de la objetiva información que pretenden dar, tratan de apelar a las emociones de los posibles compradores para conseguir, en varias ocasiones con éxito, una vinculación afectiva cercana a la identificación con las marcas, lo que pesa, más en la adquisición, que el frío análisis de las cualidades y limitaciones de varios productos de la misma clase.

Jorge Otamendi define marca como “el signo que distingue un producto de otro o un servicio de otro”. La simplicidad de esta definición puede llevarnos a pensar que se trata de un recurso inocente para evitar confusiones en el público consumidor. Esta idea varía cuando consideramos que, en una colectividad en la que la competencia es un factor importante dentro del mercado, se trata no sólo de distinguir a diferentes productos similares, sino de tratar de demostrar que, en su área, es el mejor, dentro de la relatividad que mejor y peor tienen. Además de informar, la política de marcas, busca persuadir al posible cliente para que se incline por ella habiéndose desarrollado una compleja, intrincada y poco predecible política de mercadeo que parte, precisamente de la marca.

Un objetivo de las políticas de marca es lograr la confiabilidad entre los compradores al pretender que las cualidades y la calidad del producto ofrecido es uniforme, logrando que los clientes tengan la certeza de saber con razonable exactitud que se van a cumplir las expectativas de lo que adquirió. De lograr este propósito, cuenta el productor con un núcleo permanente de destino de sus productos que sirve de base para una expansión. En un mundo en el que la comunicación inunda a las personas,

el creciente número de marcas hace que, el frío análisis del consumidor de las cualidades de los productos sea cada vez más desplazado por una vinculación emocional. Desde un enfoque semiótico, más que la semántica que se ocupa de un análisis del real contenido que el signo porta, es decir de su significado, pesa la pragmática, es decir cómo reacciona ante los signos en la vida cotidiana el gran público y la manera cómo recurre a ellos para tomar decisiones.

### **El caso de las artesanías**

Lo dicho sobre la marca corresponde a la estructura industrial en sus niveles productivos y de consumo. ¿Hasta qué punto es posible trasladar esta problemática, con sus debilidades y fortalezas, al universo artesanal? La respuesta no es fácil pues la producción en este campo y su comercialización es variada. Cada vez menos, aún quedan reducidos espacios en los que se elaboran artesanías para satisfacer necesidades propias del usuario y su pequeño entorno familiar. En sectores rurales, los muebles para la nueva casa suelen hacerlos los propios dueños; en este caso, al no existir el elemento venta, no tiene sentido la marca. Las artesanías étnicas, producidas por grupos humanos vernaculares, tienen pleno sentido dentro de cada colectividad y los significados suelen, con frecuencia, diferir de los que percibe el extraño a la comunidad. Se da algún nivel de comercialización, siendo el consumidor un tipo de persona con intereses antropológicos, un coleccionista de objetos extraños o simplemente curioso. Las transacciones se llevan a cabo directamente con los nativos o a través de intermediarios. Se puede observar en algunas ferias la presencia de estos grupos que venden a los visitantes sus productos, pero de todos modos, el concepto marca no cabe porque el valor intrínseco de estos objetos proviene de su origen y de su vinculación con grupos humanos considerados marginales que viven aislados de las durezas y halagos de la sociedad urbano industrial.

Aún quedan artesanos que trabajan por encargo, en cuyo caso el precio se pacta previamente –los sastres serían un ejemplo-. El mayor o menor éxito de este tipo de transacciones depende del grado de prestigio del que trabaja los encargos, de su confiabilidad ante el usuario y su respetabilidad dentro de la comunidad. Juega en este caso un importante papel el nivel de aceptación de la persona que, si ha logrado un importante grado de prestigio, tendrá varios clientes, o también estará en condiciones de poner elevados costos a su trabajo, que serán aceptados por personas de niveles económicos medios y altos, que están dispuestos a egresar más dinero en aras de una mejor calidad. Tampoco tiene sentido la marca aunque, algunos pueden entenderla como el medio de identificación de la persona que se añade al objeto la etiqueta que coloca el sastre en la prenda. No se puede hablar de un excedente ofrecido al gran público si nos referimos a competencia; puede darse con otras personas del mismo oficio.

Cuando de manera total o parcial la subsistencia del artesano depende de objetos que los trabaja para la venta ofreciendo sus productos abiertamente al público, la forma de comercialización varía y va desde la oferta en el propio taller, en cuyo caso el prestigio del ejecutor define precios y demanda. Tampoco cabe hablar de marcas pues la persona y el lugar de producción son los mecanismos más fuertes para la toma de decisión del comprador. La feria, tanto en los sectores rurales y semirurales como en los urbanos, es una forma tradicional para la venta de los excedentes artesanales en los que es el propio productor el que, en espacios abiertos, ofrece su mercadería al público. La cantidad de bienes ofrecidos es limitada por persona, como lo es el número de compradores, ya que el ámbito de estas ferias se limita a mayores o menores áreas regionales, siendo de excepción los casos de personas que vienen de otros lugares en busca de determinados objetos. Tampoco cabe hablar de marcas ya que los compradores toman decisiones considerando elementos distintos, incluido el precio, sujeto a las pautas de regateo muy propias del mundo iberoamericano.



Alguna similitud tiene con la feria la venta callejera ambulante en la que, el productor o algún intermediario, ofrecen sus artesanías a personas que deambulan por lugares públicos. Es famoso en buena parte del mundo el caso de los omnipresentes indígenas ecuatorianos otavaleños. Se trata de una situación especial que merecería un estudio profundo. No importa en la ciudad en que estén, siempre mantienen su vestuario tradicional que los identifica y que constituye un atractivo para el posible comprador. Tampoco en este caso cabe hablar de marcas ya que, además de productos trabajados en su lugar de origen, ofrecen otras artesanías ajenas a su subcultura. Este tipo de venta elimina los costos de instalación de los negocios y evita posibles reclamos y garantías.

Hay organizaciones que para comercializar acopian un notable número de productos artesanales. Un ejemplo es, en el Ecuador, el caso del sombrero de paja toquilla injustamente denominado “Panamá Hat”. Son prendas trabajadas individualmente por artesanos, que luego son compradas por intermediarios expertos en conocer la calidad y costo de los productos, para entregarlas a centros mayores que añaden en forma masiva los últimos procesos para poner las piezas a disposición del comprador final. En este caso podemos hablar de marcas que establecen los comercializadores – productores (más correcto sería hablar de acopiadores) – con frecuencia vinculadas a los propietarios de la organización- y que compiten con otras similares. La cantidad de objetos ofrecidos al público es lo suficientemente alta para justificar estrategias de comercialización similares a las de la industria, incursionar en mercados internacionales y hacer importantes gastos en propaganda, a la vez que contar con una organización que le permita solventar los problemas financieros y bancarios que el manejo de una empresa de este nivel requiere. La presencia en el mercado de estas organizaciones es lo suficientemente fuerte como para adoptar, con éxito, las estrategias de la industria, por lo menos en sus etapas finales. Se trata de una situación híbrida en la que las primeras etapas de producción y comercialización son

eminentemente artesanales, mientras que las posteriores, y definitivas, desde el punto de vista financiero, operan con los patrones del mundo industrial y con relaciones laborales propias de él.

Hay casos similares como el de TANE que en México produce joyas de reconocido prestigio. Quienes trabajan estas alhajas lo hacen con técnicas artesanales, pero su vinculación con la organización productora es de tipo industrial con todas las garantías, ventajas y desventajas que conlleva. El diseño de las piezas, la obtención y administración de la preciosa materia prima están en manos de grupos calificados en este campo, siendo el trabajador – artesano un ejecutor de lo que otros proponen. La comercialización se lleva a cabo por grupos especializados que están al día con las estrategias propias de estos productos, en lugares elegantes, ya que apunta a un nicho de mercado de gente pudiente de los niveles sociales medio y alto. La marca juega un papel muy importante, no está vinculada al nombre de los propietarios, pero cuenta con alta credibilidad en el público que la identifica con gran calidad, seriedad y avanzado diseño. En los casos que comentamos, juega un papel importante el volumen de producción que permite responder a una amplia demanda y contar con una infraestructura administrativa costosa que justifica su inversión.

Creo que en la mayoría de los casos de productos artesanales podemos hablar de volúmenes menores que se ofrecen al público y de cuyo éxito depende la subsistencia de un muy importante número de personas. El volumen de producción no es suficiente para lograr marcas, con toda la infraestructura comercial que requiere. Una manera de comercializar el excedente es recurriendo a intermediarios que, sin generalizar, suelen ser los más aventajados en la utilidad del producto final. Su participación se limita a seleccionar lo que compran y asumir costos de instalación y mantenimiento del negocio, promoción y trámites requeridos.

Salvo casos excepcionales, la producción artesanal se encuentra en desventaja en relación con la industrial y, reiterando lo afirmado antes, debe adecuarse a las reglas del juego propias de la industria. Se añade a esto la imagen generalizada –muy discutible por cierto- de que artesanía está asociada a baja calidad y producto de segunda. Esta situación ha llevado a que surjan en varios países organizaciones sin fines de lucro con el propósito de ayudar a superar estas limitaciones y mitigar o eliminar este ambiente negativo que afecta a un elevado número de artesanos. Cabe también tomar en cuenta que la artesanía como objeto exclusivamente utilitario tiende a desaparecer ya que no está en condiciones de competir con la industria. La mayor parte de los compradores busca sus contenidos estéticos y decorativos y los adquieren con este propósito. El caso del turista es un ilustrador ejemplo. Aparte de tener vivencias en grupos diferentes a aquellos en los que se da la rutina de su vida, trata de adquirir algo como testimonio de esta experiencia. Sin los elevados costos de obras de arte hechas por artistas de renombre que gratifican notablemente su posesión, las artesanías, con las debidas excepciones, cumplen esta función en cuanto la finalidad, para la mayoría de quienes las adquieren, radica en disfrutar de su contemplación, embellecer a las personas o entornos o disfrutar de sentirse diferente por tener o lucir algo que no es común en su medio.

Predomina el mercado artesanal en grupos económicos de clase media cuyos ingresos le permiten este tipo de satisfacciones, encontrándose los compradores en países de economías desarrolladas o sectores minoritarios de estas características en el mundo del subdesarrollo. Es de especial importancia, si se quiere mantener los mercados, buscar por todos los medios posibles garantizar el nivel de calidad proporcionando a los reales y posibles compradores credibilidad suficiente en lo que adquieren ya que del fraude, consistente en ofrecer al comprador algo que no reúne las características que se espera, no están exentas las artesanías. Una medida plausible, si se la aplica con honestidad, es emitir certificaciones de autenticidad y nivel de calidad a los productos de este tipo que se

venden en tales o cuales lugares. Para que esta estrategia funcione, es indispensable la seriedad y aceptación del público de la institución que ofrece lo que podríamos llamar garantía.

Lo deseable es que, quien quiera adquirir este tipo de producto tenga un razonable nivel de seguridad, de que si lo hace en determinados lugares, no habrá engaño o, que si tienen el tipo de certificación expresada con un distintivo ocurre igual. En un ámbito diferente, el ecológico, funciona el denominado “sello verde” que garantiza que aquello que se compra cumple con las exigencias de respeto al entorno natural que cada vez un grupo mayor de gente considera necesario.

Esta forma de certificación para las artesanías es compleja. Hablar de calidad y autenticidad es amplio. Pero es factible, según el tipo de producto, concretar la referencia a características más específicas, como que los tintes usados son naturales, los metales cumplen los niveles que dicen tener las piezas, el tipo de madera es el que se manifiesta o las técnicas con que se afirma fueron confeccionados los objetos, son reales.

Así como la producción industrial debe adecuarse a políticas del sector público tanto para defensa del consumidor como para la garantía de competitividad, algo similar debe ocurrir con las artesanías con las adecuaciones del caso. La mayor parte de países tienen instituciones o dependencias oficiales con este propósito, lo importante es que funcionen bien. Si abordamos el ámbito internacional, al estar incluidas las artesanías en el patrimonio cultural intangible, su respeto y conservación dependen de cuanto se vele por su calidad. Es además conveniente para el sector privado contribuir a estas políticas ya que, superando un inmediatez engañoso, se garantiza la permanencia de una fuente de trabajo y de razonables utilidades dentro de la sociedad productiva.

En la mayoría de los casos, la atractividad de las artesanías depende de la tradición que portan, pero no cabe identificar a ciegas tradición con

retraso. No pueden las artesanías vivir de espaldas al progreso y la innovación que afectan a los estilos de vida, es bueno que se adapten a los cambios, eso sí sin renunciar a su contenido de identidad. Si la marca y la promoción son elementos de los que no pueden prescindir los compradores, deben las artesanías incorporarse a este fenómeno, no copiando a ciegas lo que ocurre con la industria, porque las condiciones de producción y mercado son distintas, sino adaptando esos fenómenos y condicionamientos a las peculiaridades artesanales que siguen en pie en el tercer milenio con nuevas perspectivas.

Muchos son los caminos para alcanzar estos propósitos, vale la pena incursionar por ellos con realismo, honestidad y tomando en cuenta perspectivas futuras a cercano y mediano plazo. La batalla por la calidad debe seguir adelante y todo recurso es válido. n

**GABRIELA ELJURI JARAMILLO**

Ecuador

**VÍRGENES, SANTOS Y SANTEROS:  
LA IMAGINERÍA RELIGIOSA EN EL ECUADOR****Resumen:**

Los seres humanos buscan diferentes maneras de acercarse a las divinidades y de sacralizar el mundo que les rodea, en este sentido la Imaginería Religiosa se ubica de pleno en el mundo de lo sagrado.

A la llegada de los españoles, como instrumento de catiquización y evangelización, en América Latina prolifera el arte religioso y de manera especial la talla en madera. De esa manera, en Quito y en Cuenca, se emplearon técnicas y procesos complejos, que darían como resultado imágenes de vírgenes, ángeles, arcángeles y santos que reflejan la habilidad y genialidad de los artesanos de ayer y hoy.

Este artículo nos presenta un vistazo general de la Imaginería Religiosa en el Ecuador, su historia, sus artistas, sus procesos y técnicas.

Los restos más antiguos de objetos fabricados por el hombre, han llevado a los historiadores a establecer que la piedra es el primer material en haber sido trabajado por los grupos humanos. Sin embargo, aunque por su corrip-tibilidad, no contamos con restos tan antiguos de objetos elaborados con madera, debemos suponer –por su facilidad de uso y transformación- que ésta debió ser trabajada, por el ser humano, desde tiempos muy remotos en la historia.

Diferentes conglomerados humanos han trabajado con la madera a lo largo de los tiempos. Este material constituyó un elemento fundamental en el desarrollo artístico y arquitectónico de las civilizaciones de Extremo Oriente y ello lo evidenciamos en las famosas pagodas. La madera dio forma a los espléndidos artesanados del arte mudéjar y también a las carrancas, que adornan las embarcaciones, en el Río San Francisco de Brasil.

De madera son las máscaras africanas, objetos cargados de simbolismo y que se utilizan en ritos agrarios, funerarios, iniciá-ticos y festivos. En el ámbito andino, especial importancia merecen lo keros, vasos ceremonia-les que se utilizaban en la época incásica.

Pero sin lugar a dudas, en el Ecuador, la talla en madera está asociada con fuerza a la Imaginería Religiosa, cuyos orígenes se remontan, en el país, a la Colonia y al proceso de Evangelización y Catequización.

## La talla en madera destinada al arte sacro

Desde que se conformaron los primeros conglomerados humanos, la Religión fue el ente protagónico de la vida social, del desarrollo de los pueblos y de la subjetividad y quehacer de los individuos. Los seres humanos, de maneras diversas, buscaron acercarse a los dioses y para ello sacralizaron el tiempo y el espacio, al tiempo que buscaban el centro del mundo para acercarse a las divinidades.

En este sentido entendemos que la religión hace referencia a creencias y prácticas relacionadas a seres, fuerzas o poderes sobrenaturales. Se trata de un fenómeno ante todo cultural, es un conjunto ordenado de creencias, símbolos y valores, a partir de los cuales los seres humanos se relacionan con el mundo que los rodea.

Según Mircea Eliade, uno de los grandes estudiosos de los fenómenos religiosos, existen dos modos de existencia en el mundo: profana y religiosa. En el campo de lo religioso, el **Hombre Religioso** “*asume un modo de existencia específico en el mundo (...) el homo religiosus cree siempre que existe una realidad absoluta, lo sagrado, que trasciende este mundo, pero que se manifiesta en él y, por eso mismo, lo santifica y lo hace real*”<sup>1</sup>

En un sentido similar, Durkheim ya había sostenido que en todas partes, el hombre clasificaba las cosas en las categorías de profano y sagrado, haciendo hincapié en las actitudes y prácticas humanas, pero recalcando que lo sagrado y el comportamiento religioso solo adquieren sentido en su contexto cultural y religioso<sup>2</sup>, de manera que actitudes

---

<sup>1</sup> Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Ediciones Guadarrama, Madrid, s/d, p. 170

<sup>2</sup> Waal, A.V, *La Antropología y el Estudio de la Religión*, en: *Historia de las Religiones*, Estella, Verbo Divino, 1975, p. 10.



aparentemente profanas pueden adquirir una significación religiosa dentro de un marco religioso, de igual manera objetos comunes, como es el caso de las imágenes talladas, adquieren una connotación religiosa dentro de su contexto.

Si seguimos los planteamientos de Mircea Eliade<sup>3</sup>, el hombre religioso no concibe el espacio como homogéneo, sino que existe una diferenciación entre el **espacio sagrado** y el profano. Los hombres reaccionan, sienten y actúan de maneras diferentes en estos dos tipos de espacios, a su vez existe toda una simbolización que acompaña lo sagrado.

El espacio donde toman vida las imágenes de santos, vírgenes, ángeles y arcángeles, es el sagrado. El templo –al igual que las ermitas, grutas y otros santuarios- es ese axis mundi y al ser el lugar más próximo al cielo, es en donde los fieles se sienten más cercanos a los dioses. La palabra templo en sus voces originales significa cortar o delimitar, de manera que el templo es una delimitación del espacio, es un espacio sagrado por excelencia y es en ese espacio donde las imágenes adquieren toda su sacralidad.

### **Instrumento de catequización y conversión de los “infieles”**

La talla en madera destinada a la imaginería religiosa en el Ecuador, está estrechamente ligada al proceso de Evangelización, en los inicios mismos de la Colonia, pues



<sup>3</sup> Cfr., Eliade, Mircea, *op.cit.*

la enseñanza de la doctrina cristiana se constituyó en necesidad práctica de los recién llegados.

Debemos entender que, el proceso de conquista y colonización en América Latina, no se trató tan solo de una expansión territorial, económica y política, sino que fue también proceso expansionista del mundo cristiano. La catequización y conversión, justificaban en si mismas el proceso de dominación y explotación. Como lo señala Broseghini “*se puede hablar de una expansión de tipo mercantilista-salvacionista*”<sup>4</sup>

Los dos métodos de evangelización aplicados en la Colonia, el de la “tabula rasa” que predominó y el de la “partícula de la verdad”, utilizaron diferentes instrumentos a favor de la catequización. La psicología del temor jugó un papel importante al mostrar al indígena, frente a sus dioses “terroríficos y sangrientos”, un Dios cristiano bondadoso y misericordioso. De igual manera fue importante el recurso del relato para transmitir la doctrina cristiana. Con la finalidad de hacer más agradable el aprendizaje religioso, a manera de instrumento “didáctico”, utilizaron cantos, imágenes y pinturas.

Dentro de ese contexto de transmisión del cristianismo, jugó un papel importante el uso de las imágenes, como mecanismo directo de enseñanza.

Toda esta metodología de catequización encontraba su respaldo en los Sínodos y Concilios, que según Broseghini “ *fueron el laboratorio teórico de la labor misionera*”<sup>5</sup>. Frente a la icono-clasia ortodoxa, que había calificado el uso de las imágenes en el cristianismo como actos de culto tendientes a la idolatría, el Concilio de Trento (1545-63) justificaba el empleo de las imágenes como mecanismo idóneo para la catequización y conversión de los “infieles”. Incluso mucho antes, en el año 787, en el

---

<sup>4</sup> Broseghini, Silvio. *Historia y Métodos de la Evangelización en América Latina*, Instituto de Antropología Aplicada, Quito, s.d., p, 9

<sup>5</sup> *ibid.* p. 33

Concilio Ecuménico de Nicea, ya se había provocado la idea de que se debían usar las imágenes de manera flexible y según las circunstancias<sup>6</sup>.

En este contexto de expansión cultural y religiosa, los españoles no sólo trajeron hábiles artesanos sino que, además, impartieron los conocimientos artísticos a los pobladores del nuevo mundo; sin embargo, cabe señalar que estos artesanos, en la mayoría de casos, no gozaban de bienestar económico, pues su trabajo constituía un servicio a la Iglesia y un acto de fe, de allí también, que la mayoría de obras de ese entonces estén caracterizadas por el anonimato.

### **La Imaginería Religiosa en el Ecuador**

La Imaginería Religiosa adquirió especial importancia en España a partir del siglo XVII. El arte español de aquel entonces se destinó con fuerza a los temas religiosos y en especial en el ámbito de la escultura.

La elaboración de imágenes estaba asociada al énfasis dado por la Contrarreforma al culto de las mismas. En ese contexto surgieron varias escuelas de imaginería, entre las que sobresalen la Castellana en la cual se destaca la figura de



<sup>6</sup> Cfr. Kennedy Alexandra, et. al. *Arte de la Real Audiencia de Quito, Siglos XVII-XIX*. Editorial Nerea, 2002, p. 17

Gregorio Hernández, la Escuela Sevillana con la presencia de Juan Martínez Montañez y sus discípulos Juan de Mesa, Pedro Roldán y su hija Luisa, conocida como la Roldana, y la Granadina con Alonso Cano y Pedro de Mena.

Durante la Colonia, en los territorios que actualmente conforman el Ecuador, el arte en madera encontró eco en escultores, talladores e imagineros, además de pintores que decoraban las imágenes; todas estas habilidades fueron respaldadas con la conformación del Colegio San Andrés, por parte de la Orden Franciscana, que constituye la primera escuela de artes y oficios.

La Real Audiencia de Quito se convirtió en un centro importante de producción artística en América. La arquitectura, la pintura, la escultura y la orfebrería se nutrieron de la habilidad y creatividad de indios y mestizos, que recibían la fuerte influencia del arte español de la época, especialmente del Barroco. De esa enorme y magnífica creación artística surgió lo que hoy conocemos como Escuela Quiteña<sup>7</sup>.

Los artistas estaban organizados en gremios patrocinados por las Cofradías y en definitiva, todo el arte de tallar en madera, durante la época colonial, está asociado a la elaboración de retablos, baldaquinos, altares, púlpitos, confesionarios, sillerías de coro, artesonados mudéjares, muebles, imaginería y otros elementos asociados al culto religioso cristiano y en los cuales se evidencia la riqueza y autenticidad del barroco latinoamericano.

La imaginería religiosa se vinculó con la elaboración de Belenes y Cristos y la representación de los Pasos de la Pasión. La Virgen María se

---

<sup>7</sup> Para varios autores, entre ellos Montañez, no existen los argumentos suficientes como para hablar de una Escuela Quiteña. Sin embargo, en este artículo se usa el término en la medida en que, en la actualidad, dicha denominación ha sido posesionada por los investigadores, para referirse al arte producido en Quito durante la Colonia.

convirtió en elemento importante de culto en América Latina y en la Imaginería encontró eco importante. Ángeles, arcángeles, serafines y querubines abundaron, al tiempo que se esculpían las más variadas imágenes de santos y santas. Y las virtudes teologales –fe, esperanza y caridad- no quedaron fuera del arte escultórico.

Entre los imagineros de los primeros tiempos de la Colonia, hay que citar a Diego de Robles, proveniente de Toledo. Se cree que con él se introduce la influencia de la escuela castellana. A él se le atribuyen el grupo del Bautismo del Señor, que se encuentra en la Iglesia de San Francisco en Quito, además curiosamente se cree que de su autoría son las imágenes de vírgenes asociadas a milagros y que mayor culto atraerían en el país, tal es el caso de Nuestra Señora de Guadalupe de Guápulo, la imagen de Nuestra Señora del Quinche realizada para los indios de Lumbisí y la Virgen del Cisne<sup>8</sup>

Más tarde fue importante la influencia de Juan Martínez Montañez, la obra del Padre Carlos, cuya pieza tal vez más destacada es el San Pedro de Alcántara, y su discípulo Pedro de Olmos, más conocido como Pampite.



Según Mario Montaforte el Siglo XVII es un buen siglo para la escultura quiteña, en ese entonces se evidencia un cambio del anonimato hacia el creciente aumento de autores conocidos; la madera se establece como material preferido, se introduce el uso de las telas engomadas, se da por otra parte un afán “ultranaturalista” que lleva a introducir en la escultura cabello natural, uñas, ojos de vidrio, cejas y pestañas, al tiempo que la policromía se vuelve una característica de la escultura quiteña, siendo incluso más viva que la de España y el resto de regiones del Nuevo Mundo. Para ese entonces los modelos de mayor influencia para los escultores, fueron el de Gregorio Hernández de la Escuela de Castilla y de Martínez Montañez de la de Sevilla. Por último señala que es en ese siglo en el que el “culto se americaniza”<sup>9</sup>.

El Siglo XVIII, a criterio de Montaforte<sup>10</sup>, va unido a la intensificación de los colores, el sobrecargo en las formas y adornos, la exageración de realismo y sobreacentuación del dramatismo, como resultado abundan los Cristos sangrantes y en llagas. Aparecen para ese entonces los dos grandes maestros de la Escultura Quiteña: Bernardo de Legarda y Manuel Chili, conocido como “Caspicara”.

El nombre de Bernardo de Legarda va ligado a los retablos quiteños y a las imágenes de vírgenes, a las cuales dotó de gran dinamismo y decoración. La famosa Virgen de Legarda se popularizó en la escultura religiosa posterior y hoy “la Bailarina” es reproducida por los imagineros populares.

---

<sup>8</sup> cfr. Vargas, José María. *El Arte Ecuatoriano*, Editorial Santo Domingo, Quito, 1963, pp. 30 y ss.

<sup>9</sup> Cfr. Montaforte, Mario. *Los signos del hombre*, PUCE, Cuenca, 1985, pp 108 y ss.

<sup>10</sup> Cfr. Idib., pp. 129 y ss.

Caspicara por su parte, es identificado por la cantidad de niños Jesús y miniaturas. A su vez, esculpió santos y santas, entre los que constan San Martín de Porres y Santa Rosa de Lima, además del arte religioso, realizó arte pagano y es el primer escultor colonial que, se sabe, hizo desnudos, tal es el caso de versiones diferentes de Adán y Eva.

Durante el Siglo XIX parece darse un desplazamiento de preferencia desde la escultura hacia la pintura, al tiempo que la Iglesia iba perdiendo su papel protagónico; en ese entonces Cuenca se convierte en un centro escultórico importante.

Cuenca es una ciudad que desde sus inicios parecía conformarse a la sombra de una ideología eminentemente religiosa, entre sus imagineros constan Gaspar Sangurima el “LLuqui” o zurdo, de sus obras sobresalen el conjunto de los doce "pasos" de la Pasión y sus Cristos, caracterizados por el cuerpo alargado y de tez trigueña, en ellos se evidencia con fuerza el dolor y la agonía de Cristo, expresada en la sangre, las heridas y el corazón descubierto por las heridas del costado. Vélez por su parte alcanzó fama por la elaboración de Cristos y Niños.

Entrado el Siglo XX, se podía ya evidenciar con fuerza la separación entre Arte y Religión. Y hoy en el mundo occidental contemporáneo, el arte parece haberse liberado de sus ataduras religiosas. Frente a un arte al servicio de la Iglesia apareció, desde la segunda mitad del siglo pasado, en el Ecuador, uno ligado a las causas sociales, de denuncia y de protesta, pero



también vinculado a las grandes corrientes estéticas de Europa y Estados Unidos.

Frente a ese arte que caminaba de la mano de las grandes corrientes y los fugaces ismos y tendencias mundiales del siglo XX, también siguieron trabajando artistas que han mantenido las tradiciones del arte colonial. Esos imagineros populares han conservado, en la medida de lo posible, las técnicas y los procesos que dieron fama a la denominada Escuela Quiteña.

El estucado, el dorado y el en-carnado, junto al esgrafiado, el policromado y el estofado, hoy se mantienen en las manos de hábiles y creativos artesanos. Imagineros populares que, en lugares como San Antonio de Ibarra, nuevamente sacralizan la madera, dando vida a Cristos, Santos, Ángeles, Arcán-geles, y Bailarinas de Legarda.

### **Técnicas y Procesos:**

De las diferentes técnicas empleadas durante la Colonia, sobresalen el Taraceado, el Alto y Bajo Relieve.

**Taraceado:** La Taracea es un tipo de trabajo en madera, cuyo origen está asociado a los pueblos árabes. El término proviene de la voz árabe '*tarsi*' que significa incrustar. En España, el legado del Arte Mudéjar nos permite apreciar la precisión y sutileza de esta técnica en los muebles, techos y atauriques de la Alambra. De la época colonial, sobresalen en el Ecuador los famosos bargueños, cuyos cajones secretos permitían guardar joyas y objetos de valor a los miembros de la clase pudiente de la época.

De manera general, la taracea es el arte de incrustar pedazos de madera de distintos colores, en la que se puede además incluir hueso, plata, nácar y conchas. De las antiguas técnicas empleadas en la taracea, cabe mencionar el "hilo de viruta", trabajada con delicadas "espigas" de madera que, debido a su laboriosidad, en la actualidad casi no se emplea.



En Ecuador, hoy todavía existen artesanos que trabajan la técnica de la Taracea. Su formación está vinculada a la Escuela de Legarda, creada por el Banco Central con la finalidad de rescatar las técnicas tradicionales del Arte Quiteño. Es-tos pacientes y hábiles artistas con la ayuda de herramientas como "sepillos", 'manguitos' y 'sapitos' elaboran verdaderas obras de arte, donde la creatividad y la dedicación se conjugan en bellos mosaicos de madera.

**Alto Relieve:** Después de trazar la pieza de madera, se rebaja el material sobrante con la ayuda de gubias y formones.

**Bajo Relieve:** Se logra las formas deseadas, rebajando la madera hacia el interior de la pieza, para lo cual se emplean buriles, brocas de rebaja, gubias o "tupis".

**Imagineria:** En el arte de tallar imágenes religiosas, juegan un papel importante los procesos de aplicación de ojos, charol, estucado, dorado, encarnado y las técnicas decorativas.

**Aplicación de los ojos:** La elaboración de los ojos se lleva a cabo en cada taller. Se utilizan pedazos de bombillas o lámparas (en la Colonia se utilizaba vidrio). Estos pedazos son colocados sobre moldes de ladrillo refractario, generalmente realizados por los mismos artesanos. El molde contiene huecos de varios diámetros, según la necesidad y tamaño de cada imagen. Con la ayuda de un soplete se calienta con cuidado el vidrio para lograr la forma deseada.



Para la instalación de los ojos, se hace una incisión en la madera desde la parte de atrás del rostro y se pegan los pedazos de vidrio con yeso y cola. Una vez pegados éstos, se pinta el punto correspondiente a la pupila en la dirección que se desee, por ejemplo la Magdalena tiene la mirada hacia arriba. Con óleo se pinta el contorno blanco y finalmente con una punta afilada de madera se realizan los rayos del ojo.

**Charol:** Es una técnica muy antigua, utilizada en aquellas piezas en las que se desea resaltar el color de la madera y que se aprecie la veta de la misma. El charol es una laca a base de resinas naturales que se frota sobre la imagen, con la ayuda de una torunda o bolita de algodón, hasta que la pieza adquiera el brillo deseado.

**Estucado:** En las piezas que se desea aplicar color, el primer paso es el Estucado, consistente en la aplicación de siete capas de tiza o carbonato de calcio con aglutinante (cola de caballo o cola de conejo), cada capa, una vez secada, es lijada.

**El Dorado:** Consiste en una aplicación de pan de oro (o pan de plata) luego de haber preparado la base o soporte. En la técnica del dorado se distinguen tres tipos de aplicación:

- a. **Dorado al Agua:** Una vez es-tucada la pieza se procede con el temple, que es una mano muy suave -a pincel- de una mezcla de bol y cola de conejo. El bol es una tierra fina de color rojo, proveniente de Alemania, su utilidad radica en magnetizar el oro y permitir pulir la superficie de la base o soporte. Luego se aplica aproximadamente siete<sup>11</sup> manos de bol, disminuyendo cada vez el porcentaje de la cola, hasta que la última capa queda de consistencia muy suave.

---

<sup>11</sup> Según el artesano informante, el número siete es relativo, el lo utiliza porque considera que es la cantidad precisa, pero en otros talleres el número de capas varía.

Es entonces cuando se procede a la aplicación de la lámina de oro. Para ello es necesario la utilización de una 'peloneza' (brocha muy delgada elaborada con pelo de camello), a la que primero se le aplica una pequeña cantidad de agua mezclada con cola de pez sometida a baño maría; la "peloneza" es frotada en el cabello del artesano para darle magnetismo. Cuando la lámina de oro ha sido aplicada se deja secar por un lapso de tiempo que varía entre ocho y veinticuatro horas. Finalmente se pule o bruñe la pieza con una espátula con punta de ágata, asentando con fuerza para resaltar el brillo del oro.

- b. Dorado Moderno: El estucado y la aplicación de la lámina de oro se realiza de la misma manera que en el dorado al agua, pero se reemplaza el proceso del bol por una mezcla blanquecina que, en la actualidad, se la adquiere ya preparada.
- c. Dorado con Mixtión: El proceso de estucado es el mismo, sin embargo en lugar del bol se utiliza el mixtión, preparado que sirve de mordiente para pegar el oro; siguiendo este proceso, el artesano, está limitado a aplicar la lámina de oro en un tiempo que varía entre seis y veinticuatro horas. A diferencia de los procesos anteriores, el mixtión impide bruñir la pieza por lo tanto queda sin brillo.

Esta técnica se la emplea especialmente cuando se quiere dar un aspecto grueso, en las figuras coloniales se utilizó en la parte del cabello, por ejemplo en el Niño de Caspicara.



**Encarnado:** Es el proceso mediante el cual se da color de carne a las esculturas.

- a. Encarnado Antiguo: a la pieza previamente estucada, se le aplica el Albayalde, mezcla a base de óxido de plomo con óleo color carne. Además se añade el rubor o color en la piel, esto en la parte de los 'cachetitos'.

Es necesario aplicar el albayalde algunas veces para que quede bien pulido. En la Imaginería Colonial, la última pulida del encarnado se realizaba con vejiga de cordero (remojada siete días para eliminar el olor) con el objetivo de dar el brillo o acabado final y acentuar el color.

En la actualidad pocos artesanos continúan con este proceso de aplicación de vejiga de cordero y lo hacen en piezas muy especiales. Según el artesano informante, él en lugar de la vejiga de cordero utiliza aceite de linaza, este es uno de los miles de "secretos" de cada taller. De igual manera en ocasiones utiliza polvo o talco tostado para envejecer la piel.

Antiguamente también se aplicaba clara de huevo en el proceso final con el objeto de abrillantar las piezas.

- b. Encarnado Moderno: En lugar del albayalde, algunos artesanos en la actualidad prefieren utilizar pintura de autos, con la ayuda de un compresor y laca en lugar del óleo para el rubor de la piel.

Además, desde hace varias décadas, en algunas piezas, se empezó a sustituir el albayalde por esmaltes y a utilizar laca mezclada con óleo o acrílicos de buena calidad para el rubor.

A más del dorado y encarnado, constan las técnicas decorativas de Policromía, entre ellas tenemos el Estofado, Esgrafiado y Chinesco, técnicas características de la Imaginería Colonial Quiteña.

**Estofado:** Es la aplicación de pasta y oro sobre la pieza, con diseños y formas diversas.

Cada artesano elabora la pasta a su manera, algunos utilizan estuco, mixtión, polvo de talco y una gotita de aceite de linaza, otros añaden óleo color tierra o mostaza. Se aplica la pasta en las partes que se desea decorar, siguiendo las formas deseada –hojas, flores, etc.-; luego se aplica la lámina de oro y se deja secar mínimo por ocho horas, para después de ese tiempo retirar el exceso con un pincel, quedando el oro deseado impregnado en la pasta.

Es importante señalar que el proceso del estofado demanda tiempo y paciencia, pues se debe trabajar por partes pequeñas cada día, para que la pasta no se seque antes de la aplicación del oro.

**Esgrafiado:** Luego de dorar o platear la pieza, se la da color con óleo o acrílico fino y sobre esta capa se realizan los diseños con una punta afilada de madera, hasta llegar a la superficie dorada o plateada.

**Chinesco:** Esta técnica es utilizada en la actualidad muy esporádicamente. Sobre la pieza estucada se coloca plata laminada y luego se da una capa de color, resultante de óleo con pigmentos naturales, que no cubre totalmente la base dorada o plateada, generando así un brillo metálico.

En la antigüedad muchas veces se fijaba este brillo con clara de huevo. En el Chinesco los colores que destacaron fueron el carmín, rojo, verde, amarillo y púrpura. n

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Broseghini, Silvio. *Historia y Métodos de la Evangelización en América Latina*, Instituto de Antropología Aplicada, Quito, s.d.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Ediciones Guadarrama, Madrid, s/d.
- Kennedy Alexandra, et. al. *Arte de la Real Audiencia de Quito, Siglos XVII-XIX*. Editorial Nerea, 2002
- Montaforte, Mario. *Los signos del hombre*, PUCE, Cuenca, 1985
- Vargas, José María. *El Arte Ecuatoriano*, Editorial Santo Domingo, Quito, 1963
- Salvat Editores, *Historia del Arte Ecuatoriano, Tomo 2*, Salvar Editores Ecuatoriana S. A. Quito. 1977
- Waal, A.V, *La Antropología y el Estudio de la Religión*, en: *Historia de las Religiones*, Estella, Verbo Divino, 1975

## **INFORMANTES:**

Mauro Cárdenas. Artesano especializado en la técnica de la Taracea, su formación está ligada a la Escuela de Legarda.

Ricardo Villaba. Artesano especializado en Imaginería Religiosa. Responsable y Creador del Centro de Arte Taller de San Antonio de Ibarra

MARÍA LEONOR AGUILAR G.  
Ecuador

### **III FERIA NACIONAL “EXCELENCIA ARTESANAL”**

**Resumen:**

Artículo en el que se hace una breve reseña sobre las formas de intercambio comercial a través de la historia y específicamente sobre las ferias, fundamentándose el por qué el Centro Interamericano e Artesanías y Arte popular, CIDAP, por tercera vez consecutiva ha realizado la Feria “Exce-lencia Artesanal” con motivo de la conmemoración de las fiestas de independencia de la ciudad de Cuenca, con la participación de artesanos locales, nacionales e internacionales, quienes mediante invitación y un estricto proceso selectivo de calidad participan en ella, Se concluye con un listado de los artesanos expositores

Para organizarse frente a la riqueza, los seres humanos han desarrollado normas elementales que han llegado a principios muy complicados en la economía. Riqueza es un concepto creado por el hombre en el ámbito de la cultura y tiene que ver con los procesos de transformación de la materia disponible en sus entornos, para convertirla en satisfactores de necesidades de diversa índole. El material que se encuentra en el medio físico sumado al trabajo realizado, da lugar a la riqueza que, además de ser producida, genera problemas como la distribución entre los integrantes de la comunidad, ya que no todos, los infantes y los niños por ejemplo, están en condiciones de producirla, la circulación para que llegue a grupos extraños al productor y el consumo que influye en los diversos tipos de apetencias de las personas hasta llegar a la deformación propia de nuestros tiempos que se conoce con el nombre de “consumismo”

Superada la etapa de auto consumo en la que se produce tan sólo lo necesario para subsistir, cuando se cuenta con algún excedente, su disponibilidad genera pautas de conducta para su utilización, siendo el trueque la forma más elemental. Cada colectividad puede producir en exceso algún producto y carecer de otros, lo que lleva a un intercambio de excedentes directo en el que se acuerda algún tipo de proporción entre uno y otro producto, de donde nacen los conceptos valor y precio como referentes básicos a cualquier forma de intercambio.

A medida que las culturas se tornan más complejas, las necesidades aumentan y van más allá de las elementales que garantizan la subsisten-



cia física. Una vieja clasificación ha dividido a las necesidades en primarias y secundarias, siendo las segundas respuestas a apetencias, con frecuencia no materiales, que cada cultura genera según el tipo de organización y los papeles que cada persona tiene en su entorno, como por ejemplo los rituales religiosos que requieren una entrega por parte de las personas de parte de sus excedentes para rituales de diversa índole.

La revolución agrícola da un giro radical a la diversificación e incremento de necesidades, según la organización política de los grupos y la situación de las diversas personas dentro de ellas. Al incrementarse gracias a este tipo de producción, de manera sustancial el excedente, avanzan a igual ritmo las desigualdades en cuanto a posesión de la riqueza y crecen, a veces de manera descomunal, las necesidades no materiales entre quienes, al concentrar el poder, poseen enormes cantidades de bienes. La disponibilidad de excedentes hace que un importante grupo de personas no tengan que dedicar su esfuerzo a actividades vinculadas a la producción sino a otras como la política, la religiosa, la guerrera etc. Surgiendo una serie de prácticas simbólicas que muestran quienes controlan diversos niveles el poder.

El lujo, como posesión y práctica de bienes de elevado costo para determinar el alto status de los integrantes de una colectividad, se robustece siendo una forma de consumo que supera de lejos las necesidades primarias. Este crecimiento de los excedentes complica y desarrolla el comercio ya que, si se produce más de lo que se consume y no se da un uso generador de más riqueza el sobrante, está condenado a la destrucción. Si este proceso de incremento del excedente se da en varios lugares, con frecuencia bastante alejados unos de otros, el comercio va más allá del simple intercambio y lo que se vende se transforma en riqueza acumulada que puede destinarse a otros fines. Surge con diversas variaciones la moneda que no es otra cosa que un referente universal de cambio que agiliza la compra y la venta. Que cada persona se dirija a los lugares de

producción de aquello de que carece para adquirirlo, es poco compatible con la complejidad social, de allí que comienzan a surgir personas cuya única función es facilitar el intercambio de productos obteniendo utilidad por el servicio que prestan.

Los vendedores ambulantes son de los primeros en asumir esta actividad consistiendo su tarea en transportar de un lugar a otro bienes que hay en exceso en unos y carecen en otros realizando viajes, a veces muy largos, con abundante mercadería para negociarla en distintos sitios, venciendo a veces difíciles obstáculos naturales como atravesar el desierto de Gobi entre el lejano Oriente y Europa. El vendedor ambulante, además de proveer de distintos productos, fue el portador de novedades ocurridas en distintos sitios por los que recorre, como tan graciosamente describe García Márquez en Cien años de Soledad la llegada de Melquíades a Ma-condo en donde informa que se había inventado el hielo.

Un avance en el comercio consistió en la concurrencia simultánea a un mismo sitio de varios vendedores para ofrecer sus productos a los que allí habitan o a personas que se dirigen a ese lugar con ese propósito. Se trata de las ferias que al no ofrecer este servicio en forma permanente como ocurre en nuestros días en los centros poblados, tienen el carácter de ocasionales. Hay ferias periódicas que se realizan un día cada semana en las que las personas que viven en el área de influencia del centro poblado en el que se desarrolla, concurren a ofrecer sus productos y aprovisionarse de lo que necesitan. Esto ocurre en zonas en que un importante porcentaje de la población vive dispersa en el área rural. Este tipo de ferias no se limita al intercambio de productos, es también la oportunidad para que realicen diversos tipos de gestiones que la vida en sociedad exige y, además, se de una relación social con personas a las que se las ve tan sólo en estas ocasiones. La feria campesina implica una ruptura a la rutina del trabajo en el campo razón por la que quienes concurren lo hacen vistiendo ropajes elegantes. Este tipo de ferias puede tener lapsos más largos y estar

vinculadas a otras actividades como celebraciones religiosas, o también pueden especializarse en bienes más concretos como el ganado.

El intercambio de bienes en la sociedad contemporánea preponderantemente urbana, tiene una estructura y una mecánica distinta que tiende a cambiar con la popularización de sistemas de comunicación actuales como el internet. Pero, dada la desigualdad de la sociedad en los diversos países, aún persisten sistemas tradicionales, como vendedores ambulantes y ferias adaptadas a las condiciones actuales y con propósitos distintos.



*Inaugura la Feria el Dr. Alejandro Serrano Aguilar, Vicepresidente Constitucional de la República del Ecuador.*



*Los Ministro de Estado: Gobierno, Turismo, y Obras Públicas visitaron la III Feria Nacional Excelencia Artesanal*

Dentro de esta óptica las ferias tienen vigencia en el mundo actual, sobre todo aquellas que se hacen con un propósito determinado y con una temática que les singulariza y las distingue

Por todo ello al considerarse que las ferias constituyen un mecanismo idóneo de medir la aceptación que tienen determinados tipos de productos u objetos hacia el consumidor final, el usuario, es que el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, al tener como uno de sus objetivos y metas el rescate, la promoción y la difusión de las artesanías y el arte popular, organizó por tercer año consecutivo la III Feria “Excelencia Artesanal”, con la participación exitosa de 61 artesanos provenientes de las provincias de Pichincha, Cotopaxi, Tungurahua, Guayas, Loja, Morona Santiago, Chimborazo, Imbabura, Azuay y de los países amigos de Perú, Chile, Colombia y Venezuela. Se llevó a cabo del 1 al 5 de noviembre de 2005, fecha en la que se conmemora un aniversario más de las fiestas de independencia de la ciudad de Cuenca.

El evento llevado a cabo se lo denominó “Excelencia Artesanal”, pues la meta a la que se aspira siempre llegar es a la de la perfección y por lo tanto, es conveniente alentar las excelencias, al poner en consideración del público visitante los altos niveles a los que pueden alcanzar las artesanías, no con un criterio excluyente, sino para quienes han optado por este tipo de oficio busquen, constantemente, la superación en base de mejorar la producción y tengan como meta siempre, la excelencia.

La creatividad de los artesanos es inmensa dentro de las distintas ramas de las artesanías, que hacen que éstas nazcan de oficios creativos de quienes a estas tareas se dedican y que en la mayoría de los casos son transmitidas de generación en generación. Por todo ello es que con sabiduría Octavio Paz afirma: “Entre el tiempo sin tiempo del museo y el tiempo acelerado de la técnica, la artesanía es el latido del tiempo humano. Es un objeto útil pero que también es hermoso, un objeto que dura pero que se acaba y se resigna a acabarse; un objeto que no es único como la

obra de arte y que puede ser reemplazado por otro objeto parecido pero no idéntico. La artesanía nos enseña a morir y así nos enseña a vivir...”.

Igualmente Daniel Rubín de la Borbolla al referirse a las artesanías manifiesta: ”En nuestro mundo actual, dominado por una incontrolable producción masiva industrial y una ciega comercialización que ha cosificado al hombre, existe una angustiada búsqueda de valores artísticos y filosóficos, que restablecen el sentido y la orientación del quehacer humano. Y en esto, el arte popular y el artesano que lo produce tienen una particular e indiscutible importancia. Su capacidad creadora y sus experiencias tecnológica y artística, generan valores singulares que la máquina jamás podrá suplantar ni sustituir, dentro del proceso cultural”.

Haciéndonos eco de los pensamientos de Paz y Rubín de la Borbolla, debemos destacar que el CIDAP, es cabalmente, una institución creada para llenar muchos de los anhelos que tenemos, para permitir que el arte popular no sólo se conserve sino que cobre vida, que pueda exponerse y brillar en nuestros hogares, preocupado siempre para que el sector artesanal alcance un mejor nivel de vida y a través de este espacio que se les brinda, se puedan abrir caminos para la comercialización, pues siempre se anhela vivir mejor, que la existencia sea más atrac-



tiva y atractiva, más cómoda y elegante, en la que esté presente la belleza, la comodidad, la simplicidad y la armonía de las formas. Quién no se siente verdaderamente feliz con un hermoso cuadro que le engalana su entorno?. Quién no es dichoso cuando los vestidos, joyas y demás utensilios sirven para adorno, comodidad y deleite de nuestras vidas?

Consideramos importante como institución que preserva, fomenta y promueve las artesanías y el arte popular, como parte fundamental de las costumbres y tradiciones de nuestro pueblo, brindarles a los expositores, una pequeña vitrina de exhibición, en la que puedan tener contacto directo, los productores con los compradores, evitando la intermediación y de esta manera eficaz, lograr que la artesanía no decaiga, se mantenga pero siempre y cuando conserve los niveles de calidad y excelencia, que



estamos conscientes y convencidos que es lo único que nos permitirá ser competitivos en el actual mundo globalizado.

Fue una feria que abrió caminos de esperanzas y anhelos, en la que se dio el lugar que se merecen las hábiles manos de aquellos que ofrecieron a los visitantes la hermosura de lo útil, pues alfareros, joyeros, tejedores, ceramistas, herreros de los sueños, hojalateros, bordadoras de ilusiones, en fin trabajadores de la belleza estuvieron presentes con sus obras, demostrando al público que acudió al CIDAP, cuánto saben, cuánto han logrado con tesón vocacional para entregar trabajos llenos de arte, belleza y encanto que fue el deleite de todos nosotros, pues, en ella se demostró que arte y belleza se suman entre sí, con sus muy variadas concepciones, brindando y ofreciendo objetos diversos que fueron adquiridos para adornar y engalanar los hogares.

Concluida la feria y entregadas las evaluaciones realizadas en los días 1 al 5 de noviembre de 2005, a cargo de una encuestadora privada, el resultado fue altamente gratificante desde varios puntos de vista. Así la afluencia del público a nivel local y de turistas nacionales e internacionales, que en un número de 37.987 personas visitaron durante los cinco días de feria el recinto de exhibición, fluctúan en un 80.4% en edades comprendidas entre los 19 a 45 años; del público asistente un



69.4% posee un nivel de instrucción superior. Cabe destacar que el nivel de satisfacción de los visitantes que afirman estar satisfechos o muy satisfechos, alcanza al 94.7%, que se corrobora con el 98.7% que sostienen que recomendarían a sus amigos y familiares que visiten la feria, siendo el principal motivo de reconocimiento la variedad de la oferta y la calidad de los productos en un 95.7%.

Los expositores a su vez cumplieron e incluso según sus propias afirmaciones, alcanzaron y rebasaron sus expectativas iniciales, al lograr una excelente comercialización de sus productos, concretar contactos para pedidos posteriores y medir en cierta manera hacia dónde se dirige la demanda, cuáles son las preferencias del mercado en lo concerniente a colores, diseños, etc., que, en definitiva, les abre una puerta y les da una pauta para continuar con su hermosa labor



artesanal, por cuanto el arte es, entre tantos otros puntos de vista, un espacio en el que se cifra lo que deseamos y anhelamos en nuestro diario vivir. Considero que siempre hay que recalcar que arte y belleza siempre forman parte de un mismo todo y hacen mucho más llevadera y placentera nuestra existencia. n



### **III Feria Nacional Excelencia Artesanal**

#### **PARTICIPANTES**

1.	Fernando Ávila	Madera	Cuenca
2.	Segundo Ayabaca	Marquetería	Cuenca
3.	Napoleón Cabrera	Espóndilus, tagua	La Libertad (Guayas)
4.	Zoila Cabrera	Trajes Mayoriales	Cuenca
5.	Crisanto Caicedo	Textiles	Colombia
6.	José Caisaguano	Shigras	Salcedo (Cotopaxi)
7.	Lourdes Campos	Bordados	Cuenca
8.	Mauro Cárdenas	Taracea	Quito
9.	Diana Carrasco	Madera	Cotacachi (Imbabura)
10.	Gilberto Castro	Seda	Colombia
11.	CEMIS	Textiles	Loja
12.	Cerámica Yanuncay	Madera, cerámica	Cuenca
13.	Teófilo Choquecahua	Tapices	Perú
14.	Comunidad Shipibo	Textiles, cerámica	Perú
15.	Simón Cordero	Joyería	Cuenca
16.	Rosana Corral	Fibra Vegetal	Cuenca
17.	Ma. Augusta Crespo y Juan Guillermo Vega	Cerámica	Cuenca
18.	Ximena Crespo y Francisco Cordovez	Papel maché	Quito
19.	Angélica Daroch Eufemia Teao	Tejidos	Chile
20.	Silvia Di Rosa	Madera, aluminio	Venezuela
21.	Ecopel	Papel, cabuya	Atuntaqui (Imbabura)
22.	El Barranco	Paja toquilla, macanas	Cuenca
23.	Iván Encalada	Alfarería	Cuenca
24.	María Eugenia Fiallos	Cerámica	Quito
25.	Fundación Chankuap	Cestería, cerámica	Shuar y Achuar (Oriente)
26.	Funfacción Lo Que Somos: Tradición y Cultura	Comida Tradicional	Cuenca
27.	Fundación Galo Plaza	Bordados	Zuleta (Imbabura)

28.	Alvaro Garrido	Madera	San Antonio de Ibarra
29.	Homero Ortega P. e Hijos	Paja Toquilla	Cuenca
30.	Ernesto Jaramillo	Madera	Cuenca
31.	Isabel Jerves	Cerámica	Cuenca
32.	Milton Jiménez	Hierro, madera	Cuenca
33.	Kuerolayt	Cuero	Cuenca
34.	Giovanna Lasso	Textiles, cestería	Colombia
35.	Fernando León	Cuero	Cuenca
36.	Patricio León	Vidrio fundido	Cuenca
37.	Claudio Maldonado	Joyería	Cuenca
38.	Tania Moscoso y María Augusta Bonilla	Bambú	Quito
39.	Juan Murillo	Cerámica, alpaca	Quito
40.	Graciela Ninantai	Espejos	Perú
41.	Fausto Ordóñez	Joyería	Cuenca
42.	Néstor Pacheco	Cerámica	Baños-Cuenca
43.	Carlos Pauta	Hierro Pavonado	Cuenca
44.	Hugo Pesántez	Hojalata	Cuenca
45.	Propueblo/Macoyde Hogar	Cestería	Guayas
46.	Armando Quinde	Cerámica	Cuenca
47.	Red Andina / IILA	Seda	Países Andinos
48.	Fabiola Roura	Cerámica	Cuenca
49.	Patricio Salinas	Reciclaje	Chile
50.	Patricia Salgado	Tela engomada	Cuenca
51.	Serrano Hat	Sombreros	Cuenca
52.	Jaime Tamayo	Escultura chatarra	Cuenca
53.	Tania Tapia	Joyería	Cuenca
54.	Cristina Urgilés	Cerámica, Hierro	Cuenca
55.	Lida Uzho	Cerámica	La Cera (Loja)
56.	Antonio Vásquez	Textiles, Retablos	Perú
57.	Eduardo Vega	Cerámica	Cuenca
58.	Verónica Vega	Aluminio repujado	Cuenca
59.	Ricardo Villalba	Imaginería	San Antonio de Ibarra
60.	Rubén Villavicencio	Tapices, vitrales	Cuenca
61.	Rocío Vivar	Joyería vidrio	Cuenca

MARCELA OLIVAS WESTON  
Perú

## LA RUTA DE LOS PAÑONES: CAJAMARCA Y CUENCA

### Resumen:

Marcela Olivas Weston en su recorrido por la Ruta de los Pañones, nos muestra esos caminos de intercambio económico, cultural y simbólico, donde los paños se comercializaban desde Cajamarca hasta Trujillo y Chiclayo, Piura, El Cisne y Cuenca.

Este artículo no sólo señala la similitud entre los paños de San Miguel de Cajamarca en Perú y Gualaceo en Ecuador, sino que nos permite comprender esos múltiples espacios, culturales y sociales, en los cuales se evidencia la hermandad de estas dos naciones.

Pues la ruta de los pañones es una ruta, no sólo de intercambio artesanal-tecnológico, sino que nos permite recordar la continuidad histórica y cultural, que desde épocas inmemorables, ha existido entre el Sur del Ecuador y el Norte del Perú.

## Un producto con Identidad territorial

*Águila del valle andino  
que partes al Ecuador  
en tu pico vas llevando  
el paño sanmiguelino*

Este verso suelen repetirlo las tejedoras de San Miguel (Provincia de Cajamarca). Una de ellas es Doña Barbarita Mendoza, tiene en la actualidad 70 años, sus manos son ágiles como su mente, aprendió a tejer en la *callua* (telar de origen prehispánico) desde los 10 años y aún recuerda cuando su abuelita “amarraba los pañones” para venderlos, junto con otras tejedoras, en las ciudades de la costa norte del Perú y en el Ecuador.

Nos cuenta con vivacidad cómo, aquellas abuelas intrépidas, no solamente bajaban a Trujillo y Chiclayo con sus *obras*, sino que se aventuraban hasta Piura, cruzaban la frontera, casi imperceptible en aquellas épocas, y se instalaban en la feria de Nuestra Señora del Cisne en Loja, Ecuador y allí intercambiaban sus productos con los comerciantes de Cuenca. Camino que también hacían los recolectores o comerciantes intermediarios.

Barbarita recibió en el 2003 el premio “Grandes Maestros Artesanos del Perú”, convocado por IDESI, en representación de la tradición textil de San Miguel de Pallaques, provincia de Cajamarca.

El pañón es un chal rectangular que consta del cuerpo (parte teñida y tejida), las bandas y el fleco en los extremos. Mide regularmente 1.50 m. de largo por 60 cm. aproximadamente de ancho. Esta tradición textil ha sido documentada por algunos estudiosos que buscaban conocer, cómo es que los pañones, confeccionados con la misma técnica denominada el *amarrado*, se usaban desde Cajamarca hasta Cuenca en el Ecuador y cómo fue su difusión.

En Cajamarca, la más antigua descripción del teñido a base del *amarrado*, la encontramos en el relato del sabio Antonio Raimondi, quien a su paso por la zona (1859) quedó impresionado por la indumentaria



femenina, particularmente de los diseños de sus paños de hilo blanco y azul, haciendo una minuciosa descripción de la técnica del teñido:

“Toman hacecillos de hilos y los amarran doblándolos varias veces, de manera que tiñéndolo, quedan trechos azules y trechos blancos. Después disponen en el telar el hilo de estos hacecillos, de un modo que alternan las partes teñidas y no teñidas de azul, tejiéndolos enseguida, variando los dibujos de un modo admirable. Las extremidades de estos paños son rematadas por una franja blanca. Es en Contumazá donde se fabrica en un mayor número que en Cascas, valiendo los paños en el lugar que

son manufacturados 4 o 5 pesos y se venden en Trujillo a 6 y 8 pesos, según la finura del hilo“.

El etnógrafo alemán Herman Brüning fotografió en Moche y Laredo (La Libertad), escenas costumbristas con mujeres vestidas con pañones hacia fines del siglo XIX (1895-95). Posteriormente, el investigador del arte popular peruano, Arturo Jiménez Borja, no sólo vio que los usaban en la costa norte hasta Piura en 1950, sino que también, coleccionó una muestra extraordinaria de estos tejidos.

Motivada por estos especialistas decidí seguir el camino de las abuelas intrépidas de San Miguel: la ruta de los pañones, en búsqueda de su identidad territorial. En este caso la técnica de teñido de textiles conocida universalmente como *Ikat*. (1)

Así bajé desde Cajamarca para Chiclayo, continué hasta Piura y Tumbes, crucé la frontera con el Ecuador, pasé por Loja y finalmente llegué a Cuenca. Me habían informado que en el CIDAP, (Centro Interamericano de Artesanía y



---

1 Ikat es una palabra derivada del término malayo “mengikat” que etimológicamente significa “amarrar”. La extensión geográfica de ésta técnica textil es bastante amplia. Se ha encontrado en Indonesia, Turquía, Persia, Afganistán, Japón, India y otras zonas de Asia. En América se ha conservado en México, Guatemala, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina.

Artes Populares) se habían hecho interesantes investigaciones sobre los pañones, no sólo para identificarlos territorialmente sino para reproducir con esa técnica, nuevos productos a tono con las necesidades y la moda actual.

El manto del vestido tradicional de la *Chola Cuencana* es hecho al igual que los de las abuelas de San Miguel y de Tacabamba (Chota), con el telar de cintura y teñido con la técnica del *ikat*, tal como la describe Raimondi, que consiste en amarrar los hilos de la urdimbre antes de proceder a tejer con el modelo que se desee lograr: pueden ser flores, pájaros, plantas, insectos, diseños geométricos etc. El campo no amarrado puede teñirse logrando los contrastes tan apreciados entre el blanco y el azul, luego se concluye el trabajo en los extremos, donde se hace una blonda, con un punto a la uña o anudado, que representa también figuras tradicionales como escudos de Ecuador y del Perú, barcos, versos, floreros, pájaros, águilas y frases, generalmente de amor, de acuerdo al gusto y creatividad de la tejedora.

Las blondas tienen variantes y se vuelven muy complejas cuando, sobre el campo anudado, las bordan con diseños que son generalmente flores y plantas con hilo de seda o algodón mercerizado. Otro procedimiento es aquél en el que, sobre un campo de nudos atados en forma de malla, se rellena a mano, mediante aguja e hilo, los diseños que desee, como es el caso de los paños que encontré en Chordeleg, Parroquia del Cantón Gualaceo, vecino a Cuenca.

Sin embargo, lo notable es que allí, en Gualaceo, hay un tipo de amarrado del paño que le denomina *estilo peruano*, cuyos elementos decorativos son rosas, pájaros y flores. Entonces no sólo son los lazos familiares, sociales, económicos los que nos unen con ésta zona del sur ecuatoriano, sino también los intercambios de tecnologías textiles como en este caso. Ya los caminos de los Incas nos han demostrado la antiquísima relación entre los territorios del actual Ecuador con el Perú (inclusivo se discute la procedencia del Inca Atahualpa de madre quiteña).

En Cajamarca, actualmente la gran producción de pañones se ha concentrado en Tacabamba, distrito de la provincia de Chota, donde más de 50 artesanas se dedican a confeccionarlos, para luego venderlos en las distintas provincias del departamento y ser profusa-mente utilizados por las campesinas de la provincia de Bambamarca, para cargar a los niños, la leña y otros, para cubrirse del frío, etc. Asimismo en la costa norte, el pañón es parte del atuendo que usan las mujeres para bailar la *marinera*. Sin embargo la calidad ya no es la misma, no se usa el algodón para el tejido, ni se realizan los mismos diseños en el cuerpo ni en las blondas. En las muchas entrevistas hechas, constaté que las tejedoras más jóvenes no practican las técnicas de las abuelas: no tienen el tiempo y tampoco les reporta un beneficio económico hacer los pañones más elaborados.

Al respecto, tomamos el concepto sobre Identidad territorial del Observatorio Europeo Leader:







*”La identidad de un territorio es el conjunto de las percepciones colectivas que tienen sus habitantes con relación a su pasado, sus tradiciones y sus competencias, su estructura productiva, su patrimonio cultural, sus recursos materiales, su futuro, etc. No se trata de una identidad monolítica, sino de un conjunto complejo integrado por una multitud de identidades consustanciales a cada grupo social, a cada lugar, a cada centro de producción especializado, etc. Esta identidad “plural” no es inmutable, sino que, al contrario, puede evolucionar, reforzarse, modernizarse.*

*Los intercambios, las articulaciones y la cooperación entre los diferentes territorios se pueden intensificar, facilitando la búsqueda de complementariedades, de transferencia de conocimientos, de aprovechamiento a escala de los servicios de asistencia técnica y capacitación, en la puesta en valor de recursos arqueológicos o paisajísticos, en la valoración de los activos) Los activos de un territorio local se pongan en valor, en función de las características de su propia identidad“.* (2)

El hecho que en Cuenca, mediante el CIDAP, se haya retomado ésta técnica, incentivado a los últimos artesanos que la conocen para relanzarla y utilizarla en prendas modernas, nos motiva a preguntarnos: aquí en el Perú, en Cajamarca, ¿por qué no seguimos ese ejemplo y nos aventuramos como las abuelas sanmiguelinas, a promover este arte que casi está en

---

(2) Observatorio Europeo Leader

decadencia, con obras que vayan a otros sectores de la población y con otros usos?

El norte del Perú y el sur del Ecuador están unidos por una continuidad territorial y cultural. No la perdamos de vista. La prueba contundente de este intercambio está en los mismos paños de San Miguel: las tejedoras anudaban en sus blondas el Escudo del Ecuador para venderlos en ese país.

Es pertinente también, recordar que Cuenca no sólo es un modelo de ciudad con proyectos sostenibles y conciencia cívica, declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad, por sus monumentos e historia y sobre todo por la sostenibilidad de sus proyectos. Por ello, gracias a la iniciativa y gestiones de Luis Repetto, Ex Director del Instituto Nacional de Cultura, en abril del 2004 se firmó el hermanamiento entre Cajamarca y Cuenca, por parte los alcaldes de ambas ciudades.

Y ahora que estamos dando los primeros pasos para la creación de la *Red de Museos de artes y tradiciones textiles del Perú*, ¿porqué no comenzar a difundir esta técnica y darle el valor y la identidad territorial que le pertenece? n

## **Bibliografía**

- Penley, Dennies. “Paños de Gualaceo”, CIDAP, 1998. Cuenca, Ecuador
- Olivas Weston, Marcela. “Arte Popular de Cajamarca”, Antares, artes y letras, Lima 2003
- Puerta, Jorge Luís. “Territorialidad Sierra-Sur”, Lima, marzo 2002
- Observatorio Europeo Leader. “Innovación en el medio rural”. Cuaderno No. 6, Fascículo 1º, Diciembre 1999

**EL ARTE DEL TEJIDO EN FIBRA VEGETAL:  
LA CESTERÍA DE SANTA ROSA DE CHONTAY****Resumen:**

La cestería en el Perú data de tiempos precolombinos y es en la actualidad una actividad bastante extendida a lo largo de la costa peruana.

El presente artículo nos presenta un amplio panorama, de la producción de tejidos en fibra vegetal, en Santa Rosa de Chontay. La elaboración de cestas en ese lugar, está estrechamente relacionada a la producción de canastas de uso doméstico, tradicionales esteras y las ancestrales trampas para recolectar camarones.

El Río Lurín juega un papel importante en la geografía de Santa Rosa de Chontay, en las actividades realizadas por sus habitantes y en su producción artesanal. En los márgenes del río crecen el carrizo y la caña brava, materias primas que los hábiles pobladores han sabido aprovechar, con gran ingenio, en la elaboración de cestas para diversos usos.

Una de las manifestaciones plásticas más antiguas en el mundo, es el tejido en fibra vegetal, llamado comúnmente cestería, cuyas antiguas evidencias físicas no se han encontrado, en la cantidad como debieron de haber existido, por el tipo de material orgánico perecible en el tiempo. Se han hallado algunos vestigios que señalan que la cestería debió haber precedido y gestado la invención de la cerámica. De su antigüedad dan cuenta el folklore y los mitos de creación de muchas partes del mundo.

Bajo el término cestería se encuentran no sólo cestos, sino distintos tipos de artículos tejidos y confeccionados con fibra vegetal, clasificados por la constitución del material en duros y blandos. Algunos estudiosos han considerado estos artículos dentro de la especialidad de la textilería, debido a la técnica de su confección. Se encuentra asociada desde tiempos remotos a la tarea de recolección, cacería, pesca y agricultura.

La cestería en el Perú data de épocas prehispánicas y está difundida a lo largo de la costa. La tradición cestera de las riberas del Río Lurín también es ancestral.

El presente artículo es el resultado de un trabajo de campo en la zona de Santa Rosa de Chontay y gira en torno a los testimonios de los propios artesanos<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cabe señalar que en mayo del 2003 se realizó en el Museo Nacional de la Cultura Peruana la exposición “Cestería de Santa Rosa de Chontay”, donde se presentó de manera didáctica los resultados de la investigación, contando con el apoyo de la Doctora Natividad Vásquez Pérez, quien nos contactó con los artesanos.

En esta oportunidad se presenta un panorama general de la producción de tejidos en fibra vegetal, siendo destacadas las canastas domésticas que reciben diferentes denominaciones relacionadas a su uso: *platanera*, *guanera* y *papera*. Así mismo, se encuentran las características esteras que se emplean para los techos y la construcción de las viviendas en las zonas urbano marginales. Del conjunto sobresalen las ancestrales trampas para camarones que, en época de lluvias, son elaboradas en gran cantidad. Es interesante comprobar que estas últimas se mantienen en uso por los pobladores contemporáneos, lo que amerita su revaloración.

## **SANTA ROSA DE CHONTAY**

La comunidad campesina de Santa Rosa de Chontay, reconocida oficialmente en 1990, está ubicada en el distrito de Antioquía, provincia de Huarochirí, departamento de Lima. La mayor población se asienta a orillas del Río Lurín en el km. 37.5 de la carretera rumbo a la mencionada provincia. Forma parte de una de las cinco comunidades campesinas del distrito de Antioquía.

De la época prehispánica, queda como evidencia el camino inca o *cápac ñam* que aún puede transitarse entre los cerros vecinos. Este camino unía Pachacámac con el Santuario de Pariacaca, Xauxa y el Cusco. A esta ruta se suman las zonas arqueológicas de Lindero y Chontay y los enigmáticos petroglifos. Actualmente la comunidad ocupa el mismo lugar donde estuvo ubicado un *tambo* antiguo.

El pueblo colonial data más o menos de 1630, que fue creado junto a otros poblados antiguos de la zona: Cochahuayco y Sisicaya. De esa época colonial queda la, hoy reconstruida, iglesia que aún conserva su campana fechada en 1794.

Durante la república comenzó a poblarse nuevamente, con pocas familias de migrantes y algunos peones de la casa hacienda. Hoy sus descendientes están dedicados a la agricultura y a la cestería.

En la actualidad se compone de aproximadamente 30% de habitantes oriundos del lugar y un 70% de migrantes de otras provincias del Perú.

En cuanto a las autoridades, que tienen injerencia en la comunidad, pueden mencionarse a la Junta Directiva Comunal, compuesta por los propios comuneros, un Teniente Gobernador que es la autoridad política y el Agente Municipal que es el representante del Alcalde del Distrito.

Las fechas importantes de celebración son en primer lugar, la fiesta patronal de Santa Rosa de Chontay durante los días 29, 30 y 31 de agosto; en segundo lugar, la fiesta patronal, menos pomposa, en honor a San Martín de Porres, realizada en noviembre; luego sigue la fiesta de carnavales con la característica yunza entre febrero y marzo; finalmente,



*Cañaveral en la ribera del río Lurín. 2003. Fotografía:  
Archivo Sirley Rios Acuña (SRA.)*

la fecha del 20 de julio que es el Aniversario de reconocimiento oficial de la comunidad.

La comida tradicional de la zona, que está pasando al olvido, es la sopa seca, denominaban por los antiguos pobladores *mancha pecho*. Este potaje consta de tallarines, carapulcra con pollo, gallina y chanco. Debido a la existencia de camarones en el río Lurín se acostumbra a preparar chupe, ceviche, chicharrón y otros platos en base a ese marisco.

La zona cuenta con sol todo el año y sembríos que cubren todos los rincones de la quebrada, sustituyendo las antiguas plantaciones de coca, hoy desaparecidas. A lo largo de la ruta, se observa la hermosa campiña cubierta de árboles frutales (manzanas, membrillos, pacaes y paltas) y cultivos de *pan llevar*.

En ambas márgenes del río emerge, como flora natural, el carrizo y la caña brava, especies que los pobladores han sabido aprovechar, con mucho ingenio, en la elaboración de canastas para diversos usos. Entre las piezas más características figuran las canastas para criar y atrapar camarones durante la crecida del río.

### **LA ACTIVIDAD ARTESANAL DE LA CESTERÍA EN SANTA ROSA DE CHONTAY**

Debido al clima cálido, la presencia de cañas en las riberas del Río Lurín es abundante, motivo por el cual los pobladores estables han optado por dedicarse eventualmente a la cestería y principalmente a la elaboración de esteras.

Es una actividad de subsistencia que, de algún modo, ayuda a la precaria economía de los artesanos, quienes a la vez se dedican a otras actividades como la agricultura y la albañilería. Algunos han abandonado sus parcelas por el alto costo que significa mantenerlas.

La cestería es un oficio de larga data en los Andes centrales. Sin embargo parece haberse perdido en la memoria del lugar, pues los actuales pobladores indican que se había iniciado hace unos 40 o 50 años; a excepción de la familia Marchán que manifiesta que entonces la tradición cestería ya era conocida.

### **Aprendizaje**

La mayoría de artesanos aprendieron desde niños el oficio, mediante la observación y participación en alguna etapa del proceso de elaboración de las canastas y esteras.

La enseñanza de la cestería en Chontay se da de dos formas:

- 1° entre no familiares y
- 2° entre familiares: de padres a hijos y viceversa o de hermanos a hermanos, abuelos a nietos, tíos a sobrinos.

### **Materia prima**

Se emplean la caña brava y la caña hueca o carrizo. Ocasionalmente la sacuara y el carricillo.

La caña brava (*Arundo Donax*, familia: *Gramineae*) crece de forma silvestre en la ribera del río. Llega a tener una altura máxima entre 9 a 10 metros la más gruesa.



*Foto 2: Vista panorámica de la producción de cañas en Santa Rosa de Chontay. 2003. Fotografía: Archivo SRA.*



Esta caña demora en madurar de uno a un año y medio, tiempo propicio para ser empleada. Se dice que mientras más madura esté se garantiza una mayor duración de los objetos elaborados. Se caracteriza por ser más dura y de mayor grosor o diámetro que el carrizo. Debido a que tiene una mayor carnosidad y resistencia, requiere pasar por unos procesos previos de flexibilización. Por su dureza se la emplea generalmente para hacer canastas. También las más grandes pueden ser vendidas como “parantes” (varas de caña) y ser usados para el techo de las casas rústicas.

Esta caña tiene una flor a la cual llaman “sacuara”, que crece en la parte superior de la caña madre y que está conformada por un tallo delgado con unas espigas de color entre marrón y crema. De su tallo se hacen cestos pequeños y caseros. Al respecto se menciona: “...por su diámetro angosto y su altura pequeña su utilización es más bien casera, los artesanos la utilizan para confeccionar cestos y guardar sus verduras o hacer secar los quesos, por lo dificultoso y su fragilidad, no es material preferido por los artesanos para hacer canastas para la venta.”<sup>2</sup> Hoy las comercializan para convertirlas en adornos o “plumillas” de colores.

La caña hueca o carrizo (*Phragmites australis* - *P. Communis*) también crece de forma natural alrededor del río. Madura a los seis u ocho meses. Crece hasta 2 metros de altura y su tallo es más flexible y delgado en grosor respecto de la caña brava. Se caracteriza por su “...color verde intenso en su estado inicial y amarillo al secarse; tallo de forma redonda: su forma es rígida y resistente, posee nudos equidistantes que aumentan a medida que alcanzan un nuevo ciclo de crecimiento.”<sup>3</sup> Se emplea por lo general para elaborar las trampas para recoger camarones y esteras, excepcionalmente para las canastas domésticas.

---

<sup>2</sup> SOTO; 1987: 35.

<sup>3</sup> UGARTE-QUIROZ; 1996: 20

## **Proceso de elaboración**

Son dos momentos por los que atraviesa la producción cestera, cada cual con sus respectivas fases.

Sobre la materia prima:

1. Selección
2. Corte de caña
3. Pelado
4. Partido de caña (en varillas)

Sobre el objeto:

1. Selección de varillas de caña
2. Disposición de las varillas



*Foto 3: Taller común de Santa Rosa de Chontay. 2003.  
Fotografía: Archivo SRA.*

### 3. Tejido (de la base, cuerpo, borde y asas)

## Principales objetos de cestería

### 1. La canasta camaronera o trampa

Según Soto-Miasta (1987) estas canastas se conocían, en la época prehispánica, con la denominación quechua *isanka*, que quiere decir canasta grande. Su uso es ancestral y existe un ceramio escultórico Chimú, que representa a un camaronero con su implemento de trabajo.

Estas canastas tienen forma cónica. Las urdimbres o varas largas se elaboran con carrizos delgados, que oscilan entre 2 y 2.20 metros, dispuestos y amarrados alrededor de un arco de tronco delgado (molle, sauce, huarango o casuarina) que pueda doblarse. La dimensión del arco determina y condiciona los diferentes tamaños de las trampas. Luego se realiza el entramado con doble alambre o totora, de manera que la canasta se va angostando hasta terminar en una punta o cola que mantiene parte de las hojas. Finalmente se recorta la puerta y se le da determinada forma a la cola, cuyo diseño identificará a cada artesano.

Sólo se emplea el machete o cuchillo, a veces la tijera de podar y si se teje con alambre se requiere de un clavo o desarmador para ajustar. Incluso como complemento pueden usarse guantes o medias para protegerse las manos y una frazada vieja o costal, para mantener caliente los carrizos o dar forma redondeada a la trampa.

El proceso y técnica de elaboración es de la siguiente manera:

- 1° Se busca la madera apropiada para el arco y se dobla formando un arco o aro.
- 2° Se seleccionan y cortan las cañas más delgadas, entre 80 y 140 unidades, con una altura promedio de 2 metros y la más corta de 1.50

o 160 cm. Otras canastas camaroneras pueden tener de 120 a 150 cañas, dependiendo de la dimensión del arco. Las cañas tienen que estar maduras.

- 3° Se pelan las cañas con el cuchillo, con la finalidad de que el camarón no tenga de donde agarrarse y no pueda escapar.
- 4° Se calientan las puntas de la parte más gruesa de la caña, por un lapso de tiempo de 3 a 4 minutos, con el fin de ablandarlas. Se sabe que están en su punto, cuando cambian de color a un tono blanquecino y comienza a hervir el agua que el carrizo lleva en su interior. En ese instante se cubren las cañas con una frazada vieja o un costal de tela para que mantenga el calor, puesto que si se secan pierden su flexibilidad y se quiebran al doblarse. Se hace fuego con bastante paja y se van “quemando” (calentando) en grupos de 30 a 40 cañas, dándoles vuelta de rato en rato. Para ello se usan guantes o medias. A este proceso, de calentar las cañas, se conoce con el nombre de



*Taller de cestería en las riberas del río Lurín. El artesano José Chilón Huangal y su familia en plena elaboración de las canastas del tipo balay junto al río Lurín. 2003. Fotografía: Archivo SRA.*

“quibir” tal como lo relata Marcos Chumpitáz Hidalgo, experto camaronero y cestero.

- 5° Se doblan y entretajan las cañas alrededor del arco. A veces, para facilitar el doblado se golpea levemente las partes a ser dobladas, con una piedra o un mazo de madera. Conforme se va tejiendo o “amarrando” las cañas alrededor del arco, se van sacando una por una de su envoltorio.
- 6° Se inicia el tejido de las cañas con alambre o totora. La técnica empleada es el enrollado o, llamado por algunos, enlazado. Se lee al respecto: *“El enrollado emplea un armazón de varillas, las que funge como urdimbres, y una tira flexible que hace de trama se enrolla una vez alrededor de cada elemento de la urdimbre formando una serie continua.”*<sup>4</sup>. El enrollado se realiza con dos tiras de totora o alambre que va, de manera continua, de abajo hacia arriba en espiral. Los cesteros locales denominan a esta técnica “torcido”, “enmallado” y “amarrado”.

La canasta se teje de la siguiente forma: en la primera vuelta se cogen las cañas de uno por una; en la segunda vuelta va de dos en dos, en la tercera de tres en tres y así sucesivamente en forma creciente hasta llegar a ser de cinco en cinco o siete en siete. Cuando se va tejiendo las últimas vueltas se introduce dentro de la canasta una especie de “molde”, que es una frazada vieja o un costal lleno de paja, a veces se usa una pelota. Al culminar en la cola se da una serie de vueltas para ajustar y asegurar el tejido. La totora, según José Chilón, es más resistente porque al humedecerse se endurece, contrae y sujeta más fuerte las cañas, en cambio el alambre tiende a cortar y maltratar las cañas. La cantidad de totora que se usa para una trampa es de más o menos 100 tiras.

Como se mencionó antes, los carrizos se tejen con dos tipos de materiales:

---

<sup>4</sup> SOTO; 1987: 6.

- a.- El de uso común y actual es el alambre de construcción de 6 pulgadas que en una canasta camaronera puede usarse entre 12 a 15 brazadas.
  - b.- La totora es una fibra vegetal que crece en los humedales. Esta se empleó con frecuencia en tiempos anteriores, aunque hay algunos artesanos, como José Chilón Huangal, que aún mantiene la forma tradicional de construir una trampa, conocimiento heredado de su suegro y legendario cestero, Saturnino Marchán, ya fallecido.
- 7° El acabado final se realiza cortando las puntas sobrantes de las cañas, ubicadas alrededor del arco de madera, haciendo mediante el cortado la puerta o entrada de la canasta y sobre todo, los artesanos se esmeran



*Trampa para camarones y canastas domésticas de los tipos platanera, guanera y papera elaboradas por Marcos Chumpitáz Hidalgo. 2003. Fotografía: Archivo SRA.*

en presentar con un diseño singular la cola que, según Marcos Chumpitáz, señala la autoría de los artesanos o familia, semejante a una marca de propiedad para que, cuando se deje la trampa en el río, se la pueda identificar rápidamente. En ese sentido pueden ser redondeadas, triangulares o chatas. La cola mide un aproximado de 30 cm. de alto y conserva en algunos casos un poco de sus hojas. La parte de la cola es la más importante porque le da peso, estabilidad y ayuda a profundizar la canasta en las aguas del río. Cabe señalar, que la trampa se divide en tres secciones: arco, cuerpo de cañas y cola.

El tiempo de elaboración de una trampa de 2 metros es un día para un novato y si es un diestro en la materia, entre 40 minutos o 1 hora.

Su uso es básicamente local, ya que son usadas exclusivamente para capturar camarones en los ríos. Todas las familias antiguas de Chontay mantienen el conocimiento de la elaboración de trampas. Sólo son comercializadas en las zonas aledañas al río Lurín. Algunos pobladores, al sumergirlas al río, colocan alrededor mallas de pescar o cámaras viejas de auto con el fin de protegerlas. Así mismo, para que la canasta tenga firmeza, se la ata con un cable grueso a una roca grande, de tal manera que sea difícil de moverla. La boca va dirigida contra la corriente de agua.

Entre noviembre y diciembre, con la creciente de las aguas del río, los pobladores ubican sus trampas para cazar camarones. Estas trampas se ubican en lugares estratégicos que los pescadores conocen. Estas áreas tienen que tener una buena caída de agua y sin muchas piedras. Los sitios, donde es seguro que queden atrapados los camarones, se conocen localmente con la denominación de “botaderos”. Cada pescador tiene su botadero.

Con la técnica de hacer “secas” se podía también capturar camarones. Es una técnica consistente en secar una parte del río, haciendo un surco para desviar el cauce de las aguas. De esta forma salen a la superficie los

camarones. Entre junio y julio aumentan los camarones y para en esa temporada también son capturados por medio del buceo y haciendo “secas”.

El costo de una de estas canastas depende de la cantidad de alambre que se ha usado, del tamaño y del acabado que se le da.

La duración de una trampa depende de como esté cargado el río y de la suerte, puesto que en ocasiones son arrastradas por los huaycos. Si se la da un buen cuidado, puede durar entre tres y cuatro meses.

En la mayoría de casos, son los hombres quienes se encargan de elaborar por completo las trampas. Si las mujeres intervienen en el proceso no hacen la etapa más complicada y que requiere mayor fuerza, tal es el caso del doblado de la madera que será el arco, el “quemado” y doblado de las cañas, pero sí pueden encargarse del tejido.

## **2. El criadero para camarones**

Es una canasta alargada, que sirve para almacenar y mantener vivos los camarones que se van capturando. Mide entre 70 y 80 cm. de alto y la boca con un diámetro de 25 cm. Algunos le colocan una tapa de la misma caña o sino se cubre con una red de pescar. En su



*Criadero para camarones elaborado por Diego Chumpitáz Ruíz. 2003. Fotografía: Archivo SRA.*



fabricación se demoran de 2 a 3 horas.

Anteriormente, cuando se hacía la veda de camarones, se elaboraban criaderos de 3 o 4 metros de largo, los cuales podían contener de 100 a 200 kilos.

### **3. Canastas domésticas**

Estas piezas son de uso común en la población rural y también resultan útiles en las ciudades. La caña brava es la más apropiada para la elaboración de las canastas, a veces el carrizo y la sacuara.

Las herramientas, en la mayoría de casos, son producto de la invención de los propios artesanos, que se ajustan a las necesidades del momento. El “raspador” o “despulpador” se emplea para raspar el “corazón” de las tiras de caña. Consiste en un tronco de sauce o de cualquier árbol viejo, en cuya parte superior se ubica una hoz de chapodar y un fierro de media pulgada de grosor de 30 a 40 cms. de largo, los cuales están asegurados a la madera con clavos. El tronco se hunde en la tierra unos 40 a 60 cms. Este instrumento ya se conocía por la zona desde unos cuarenta años atrás.

El “quebrador” es un tronco que tiene clavado, en uno de sus lados, un trozo delgado de madera en forma de arco. Este permite flexibilizar las tiras de caña. Algunos “quebradores” van incorporados en los “raspadores”.

Los aros de sauce o caña de distintos diámetros son para dar forma y tamaño de las canastas.

Los “bajadores” de sauce, huarango u otra madera sirven para ajustar el tejido de la canasta. Tienen una forma cilíndrica con un extremo cortado en bisel.

Los palos rústicos son, instrumentos de caña, para calcular el diámetro del fondo y medir la altura de la canasta.

El “trozador” de metal, en forma de T y en cruz, se usa para partir o rajar la caña en tiras. Este instrumento es de varios tamaños, según el grosor de las cañas y se manda a preparar en las cerrajerías. Una de sus medidas es 25 x 20 cm.

En reemplazo de la T también se acostumbra emplear los “rajadores” de madera, que son útiles para partir o rajar la caña en 3 o 4 tiras. También se usa una rodaja de tronco de sauce o una laja de piedra aplanada, sobre la cual se inicia el tejido de la base de la canasta.



*Canasta doméstica del tipo guanera elaborado por Marcos Chumpitáz. 2003. Fotografía: Archivo SRA.*

### **Proceso y técnica de elaboración:**

- 1° Se seleccionan y cortan las cañas.
- 2° Provisto de un cuchillo o machete, se inicia el “pelado” de las cañas de arriba hacia abajo. Este proceso es el corte y retiro de los brotes u hojas secas sobrantes. El artesano realiza el “pelado” sentado, colocando sobre sus muslos las cañas.
- 2° Una vez listas las cañas se comienzan a “picar”, “partir” o “rajar”, en 3 o 4 tiras, según el grosor que tengan.
- 3° Las tiras se pasan por el “rayador”, “raspador” o despulpador” para limpiarlas y quitarles la pulpa o “descarnarlas”.
- 4° Se flexibilizan las tiras con el “quebrador”.  
Se dejan “orear” las tiras limpias sobre un tronco viejo por espacio de 1 a 3 días, hasta que adquieran un color blanquecino.
- 5° Se inicia la preparación del fondo o base con 16 tiras llamadas “rayos” y formando una estrella. Estas tiras se colocan sobre una rodaja de madera o piedra con la cara externa de la caña hacia fuera y separadas en 4 grupos, cada uno compuesto de 4 tiras que se intercalan colocando una caña de cabeza y la otra de punta, así sucesivamente hasta completar los 16 rayos. Las tiras más delgadas y más largas son para el fondo y el tejido.
- 6° El artesano pone el pie sobre la intersección de los rayos para sujetarlos y comenzar con el tejido del fondo, vuelta tras vuelta hasta encontrar la dimensión apropiada.
- 7° Luego de culminar el fondo se levantan o “quiebran” los rayos y se colocan dentro de un arco para dar paso al tejido.
- 8° El tejido se realiza hasta una altura determinada, momento en el cual se mete el aro dentro de la canasta hasta retirarlo para finalizar la elaboración de la pieza.
- 9° El bordeado es lo más importante para que tenga forma la canasta. Se bordean la boca y las asas o las orejas. Para este acabado las tiras de caña no deben tener “ojos”, una especie de nudillos duros que al

mismo tiempo que dificultan el rallado no son estéticamente agradables. Además, las tiras deben ser remojadas en agua para adquirir flexibilidad.

Entre los tipos de canastas destacan: *guanera*, *papera*, *platanera* y *chanchera*. También son representativas las canastas *balays* que son de distintos tamaños y sirven para transportar pescado. Las más grandes pueden llegar a contener entre 100 a 150 kilos de pescado y cuestan por unidad S/. 200. Estas miden aproximadamente 1.50 m. Siguen, en orden de tamaño, el *balay* tercero para 90 kilos, el *balay* cuarto para 40 kilos y el *balay* quinto para 20 o 25 kilos.

La canasta “guanera” se llama así porque antiguamente se la usaba para transportar guano, que luego se echaban a los sembríos de papa para abonarlos. El tiempo de elaboración es mínimo mediodía desde el primer proceso. La “papera” era para contener y trasladar las semillas de la papa.



Costurero elaborado en 1997 por Andrés Changanquí Escate.  
2003. Fotografía: Archivo SRA.

Mide entre 35 y 40 cm. Se emplea entre 18 y 20 cañas. De cada caña salen 3 o 4 tiras, dependiendo de la dimensión del grosor. Para ambos tipos de canastas, las cañas bravas son más delgadas, al igual que para las dulceras y paneras. Incluso para estas canastas chicas las cañas miden entre 3 a 4 m. contrario a las usadas en las piezas grandes.

La “platanera” es de factura más reciente y comercial. Se usa para contener y contar los plátanos. Esta canasta es un poco más pequeña que la “chanchera”. Mide 45 cm. de diámetro y 38 cm. de fondo. La boca con el alto es igual en dimensión. La “chanchera” es grande y sirve para llevar lechugas, alcachofas y otras verduras. También se utilizan para llevar pollos hasta Huancayo.

Cuentan que se hacían unas canastas llamadas *mochas* porque no tenía “orejas”, usadas por los pobladores para calcular el peso de los camarones. La cantidad que contenían era de tres kilos. Estas canastas habían servido para contener los fideos y que, en años anteriores a la proliferación del plástico, era cotizada por la empresa Nicolini. Saturnino Marchán era uno de los encargados de su fabricación.

El tiempo de elaboración de las canastas domésticas, depende del tamaño de la pieza a realizar y de la habilidad del artesano. José Chilón comenta que se puede demorar entre 20 y 30 minutos como máximo.

Antes de que se usaran los cajones de madera y costales plásticos, eran comunes las canastas grandes para transportar las verduras, como alcachofas o lechugas y para los panes.

#### **4. Esteras**

El material para la elaboración de las estereras es la caña hueca, excepcionalmente la caña brava y el carricillo.

El esterero cuenta con herramientas sencillas como el machete o cuchillo, hoz, mazo de madera de molle, aliso o eucalipto de diferentes formas y trozo de madera plana, metal o botella plástica.

El proceso y técnica de elaboración es de la siguiente manera:

- 1° Se cortan las cañas y se trasladan al taller o lugar de trabajo.
- 2° El “pelado” se hace con una segadora.
- 3° Para el “chancado” se emplea un mazo de madera.
- 4° Se abren las cañas con un cuchillo más pequeño o con la misma segadora.
- 5° Las cañas abiertas se pasan por debajo de un pequeño trozo de madera, metal o botella de plástico, que se presiona levemente con el pie. Se procede a jalar la caña en forma circular. Se realiza este procedimiento con el fin de despulpar la caña y separarla en tiras. Para asegurar la perfección de las tiras se realiza el cortado. Si las tiras están muy secas se remojan en las riberas del río.



*Canasta navideña. 2003. Fotografía: Archivo SRA.*

6° Se da inicio al tejido colocando 14 “paradores” o cañas urdimbres partidas en 4 tiras. Enseguida se pasa la trama hasta concluir el tejido.

Existen dos tipos de esteras por la forma del tejido: la hecha con la técnica del trenzado (sin pares) y la simple (en pares). La primera es más difícil de trabajar que la segunda. Cuentan que el tipo trenzado era común hasta que llegó la manera simple, idea traída por algún artesano de Pisco. También la estera se diferencia por el tejido tupido y flojo.

Los habilidosos pueden preparar entre 20 y 25 esteras diarias. Si se labora con otros ayudantes incluso alcanzan a realizar has-ta 50.

Antes se fabricaban las esteras con 25 paradores y hoy sólo usan 14. Así mismo, la medida era de 3 x 2 metros y hoy se hacen de 2.80 x 3.80 cm.

Su uso es local y urbano marginal. Para los techos y las mismas viviendas.

La comercialización de esteras es local y se destina a Lima para ser vendidas en las grandes locales de ferretería. El costo promedio es S/. 5. Cuando baja la demanda puede costar S/. 4 y si sube se vende en S/. 5.50 o S/. 6.

## **Talleres**

Los talleres se encuentran dentro de las viviendas de los artesanos y junto a las riberas del río. También en Santa Rosa de Chontay hay un taller común para todos los cesteros del lugar, que se ubica a la entrada del pueblo, al lado de la carretera rumbo a Huarochirí. El taller de un cesterero es un ambiente sencillo, donde se ubica la materia prima y las herramientas.

## **Artesanos**

La mayoría de los que laboran en la cestería son hombres y algunas mujeres cuya actividad artesanal es complementaria a la agricultura y otras labores de subsistencia. Debemos mencionar entre los más destacados a los siguientes: Marcos Chumpitáz Hidalgo, Diego Chumpitáz Ruíz, Jesús Chumpitáz Cusipuma, Francisco Bendezú Quispe, Felipe Mora, Jesús Angel Bendezú, José Chilón Huangal, Andrés Changa-naquí Escate, Angélica Ramírez Quispe, Alejandro Valdéz, Esteban Matumay Espinoza, Hilaria Quispe, Fortunata Arcos Vílchez.

Es preciso notar que la presencia de la cestería, a pesar del auge de los recipientes de plástico, se debe a su funcionalidad, estética y accesibilidad a una población extensa. Está presente desde tiempos remotos y seguirá vigente mientras no desaparezcan las materias primas y no se pierda el conocimiento técnico de elaboración. De ahí la necesidad de revalorar este tipo de artesanías. n

## **BIBLIOHEMEROGRAFÍA**

CALLE RODRÍGUEZ, Adoración.

1982 El oficio de la cestería en Madrid. Madrid, Diputación de Madrid – Servicios de Extensión Cultural y Divulgación.

MORENO DE DAVILA, Eulalia.

1991 “Cestería”. En: Artesanías de América, revista del CIDAP, Cuenca – Ecuador, No. 35, Agosto, pp.35-46.

RIOS ACUÑA, Sirley.

2003 Cestería de Santa Rosa de Chontay. Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana, catálogo de exposición.

SNODDY CUELLAR, Elizabeth.



1993 “La cestería en México”. En: Artesanías de América, revista del CIDAP, Cuenca – Ecuador, Nro. 41-42, Noviembre, pp.252-267.

SOTO, Esperanza (y) MIASTA, Jaime.

1987 La cestería urbano marginal de Lima: Cieneguilla. Lima, Seminario de Historia Rural Andina – UNMSM.

UGARTE-QUIROZ, Consuelo.

1996 Estudio de mercado de la artesanía en fibra vegetal, cuero y madera. Piura, Centro de Trabajo de Cultura Popular del IADAP, 79 p.

VILLEGAS ROBLES, Roberto.

2001 Artesanías Peruanas. Lima, Universidad Inca Garcilaso de la Vega – CIAP.

**LA ARTESANÍA DE CHILE EN LA ACTUALIDAD****Resumen:**

Celina Rodríguez nos presenta, en este artículo, una reseña de la artesanía chilena en la actualidad. Abarcando diferentes técnicas y materiales, utilizados por los artesanos a lo largo del territorio chileno.

La autora abarca diferentes ramas artesanales trabajadas en Chile hoy en día, entre ellas constan: el trabajo en fibras textiles, madera, cerámica, cestería, piedra y metales.

Este es un recorrido por la artesanía chilena actual, que comienza en el norte y va hasta el sur de nuestro país. Las categorías utilizadas son las sugeridas en “Artesanía, guía metodológica para la captación de información”, Unesco/Fundación Española Artesanía, 1994; con alguna pequeña variación y, aunque se privilegia un enfoque en la artesanía tradicional, también se incluyen algunas manifestaciones de origen más reciente.

## **FIBRAS TEXTILES**

Las **fibras textiles** comprenden un amplio espectro de sustratos y materialidades, de origen vegetal (algodón, lino, yute, cáñamo), animal (oveja, alpaca, vicuña) o artificial. Antes de ser tejidas, deben someterse a una serie de procesos que necesitan de espacios y estructuras de apoyo: los husos o ruecas para hilar; telares verticales, horizontales, de cintura, de pedal para tejer además de palillos o crochet; instrumentos e insumos para teñir, estampar, bordar y aplicar todas aquellas técnicas decorativas que son posibles.

El recurso textil es abundante a lo largo del país y las artesanías asociadas se presentan en todo el territorio con características distintas. Es una actividad eminentemente femenina, aunque existen excepciones de tejedores hombres, especialmente en telares a pedal de tradición hispana.

En el **norte** del país, destacan los tejidos de la cultura **Aymara**, pueblos que habitan el altiplano de la Región de Tarapacá y que conservan la tradición andina. Sus diseños se han mantenido a lo largo del tiempo, especialmente aquellos que utilizan los campos de color y las franjas listadas sobre la iconografía. Las prendas cumplen funciones prácticas como bienes de uso, ceremoniales o de intercambio, destacan: talegas, costales, sogas, fajas, ponchos, llijllas, inkuñas.

La materia prima principal es de origen animal (alpaca, llama y vicuña) y desde los comienzos del siglo 20 se incorporó el uso de fibras sintéticas que son torcidas y tejidas junto a las naturales. Se conservan las técnicas tradicionales de trenzado, en el caso de las sogas; el tejido de faz de urdimbre y de urdimbre complementaria en telares de cintura y horizontales de cuatro estacas. La producción actual está acompañada por nuevos objetos tejidos a telar pero en técnicas de tejido adaptada a otro tipo de prendas como son los chales, ruanas y bufandas de alpaca que se comercializan en el país y en el extranjero.

Al interior del Valle del Elqui, en la Región de Coquimbo se encuentra **Chapilca**, cuenta con una tradición textil que adaptó el telar horizontal indígena a la usanza hispánica de la acción de pedales. Desgraciadamente son pocas las tejedoras que se mantienen hoy en día. Se caracteriza por obras en tejido plano de franjas de colores verticales en piezas como jergones y mantas en lana de oveja

En la **zona central**, desde la quinta región al sur, se combina la tradición textil campesina con aquellas manifestaciones urbanas, como es el caso de los bordados o arpilleras que forman parte de la cultura local. En numerosos pueblos siempre habita alguna familia que teje a telar utilizando lana de la zona circundante, con ella se producen ponchos, mantas, chales o telas para confeccionar artículos para el hogar, combinando texturas y colores según la demanda y la tradición. Algunos de los lugares que ha tenido mayor preponderancia y se destaca en la labor textil son:

**Doñihue**, Región del Libertador, se elabora el chamanto, prenda con la que se engalana el huaso en los rodeos y las fiestas religiosas. Desde los años 40 se usa como materia prima el algodón merce-rizado en reemplazo de la lana. El chamanto es una manta corta tejida en un telar vertical estacado al suelo, con la técnica de doble faz de urdimbre que produce un efecto positivo-negativo en ambas caras del tejido, con representaciones de figuras como espigas, guías de parra, copihues y pájaros

**Quinamávida**, cerca de Linares, Región del Maule. Se realiza todo el proceso de la esquila, hilatura y tejido a telar de tradición mapuche (vertical de cuatro palos). Son mantas, frazadas y ponchos de tejido grueso, donde predomina la urdimbre listada. Si bien es cierto se combinan mayoritaria-mente los colores de la lana natural, actualmente las artesanas han incorporado el teñido artificial, dotando a sus productos de vivos colores.

Dentro de las expresiones urbanas destacan los talleres de las arpilleras y bordados. El origen de las arpilleras se remonta a después del año 1973, cuando madres, esposas y hermanas de detenidos desaparecidos relatan, en sus arpilleras, la búsqueda de los familiares. Estas piezas se elaboran en centros urbanos, con una tela de saco harinero de base, donde se sobreponen figuras recortadas en tela, lanas, bordados y otros materiales y en las cuales hoy se relatan escenas del entorno cotidiano de la ciudad con un carácter social. Los bordados, con un carácter más bien ingenuo y popular se encuentran en diversos lugares del país; se destacan las bordadoras de **Macul**, de **Isla Negra** y de **Lihueimo**.

Más al **sur**, la tradición textil **Mapuche** aún mantiene rasgos de la cultura tradicional. Las prendas son tejidas por las mujeres y permanecen vigentes porque expresan tradiciones y valores fundamentales para este pueblo que hoy vive, a lo largo del país, en medios urbanos y rurales. La tejedora mapuche usa un telar vertical de cuatro palos y utiliza la técnica de urdimbre, aplicando diseños en los que incorpora figuras o

solamente franjas de color. La materia prima principal es la lana de oveja, que se usa natural o teñida con colorantes vegetales y naturales.

En la **Isla de Chiloé**, la artesanía textil tiene distintas expresiones, por una parte está la tradición del tejido a telar con cierta influencia mapuche o huilliche; en telares de suelo o kelgwo se tejen alfombras, frazadas o choapinos. Por otro lado el tejido a palillo, en complementos de vestir y chombas, se ha transformado en un producto típico y disponible en todos los mercados y ferias. Los diseños y colores son variados, pero se caracterizan por ser prendas bastante gruesas por las características del hilado.

## **MADERA**

La madera se trabaja principalmente en la zona sur del país, donde está la mayor concentración del recurso en bosques nativos y centros de elaboración maderera. Chile cuenta con una amplia producción de este tipo, con una significativa explotación, sin embargo, a diferencia de lo que antes sucedía, actualmente muchos artesanos tienen problemas para abastecerse de la materia prima por el uso indiscriminado de la madera.

En la **zona norte**, la madera tiene muy poca presencia en la actividad productiva artesanal, principalmente por la escasez de este material debido a las condiciones climáticas propias de este lugar del país.

En el área del **río Loa**, en los pueblos de **Toconce, Cupo, Ayquina y Caspana** se pueden encontrar algunos artefactos de madera de cactus, como porta retratos, contenedores, bandejas, réplicas de iglesias. Se aprecia también el uso de este material en las estructuras constructivas de las iglesias del sector, que datan del siglo VXII. Situación similar es la ocurrida en la zona de influjo **Atacameño** del Salar de Atacama, en los pueblos de **Camar, Peine y Talabre**, los artesanos han desarrollado una

actividad en la que aprovechan al máximo la escasa materia prima disponible

La isla de **Rapa Nui** posee una importante actividad artesanal asociada a la madera, aunque actualmente es un bien muy limitado, sigue siendo uno de los recursos preferidos de los talladores. La madera más apreciada era el toromiro por su dureza y calidad, otra es el makoi que, aunque muy escasa, ocasionalmente se encuentra trabajada por artesanos destacados en el tallado de piezas y es utilizada en figuras de carácter mitológico como los distintos tipos de moai: moai tangata, moai tangata manu, moai kava kava, moai pa pa; el moko, o el reimi, entre otros. Actualmente se proveen de madera desde el continente. Cabe destacar también el influjo que ciertos talladores de Rapa Nui, alocados en el sur del continente, han tenido en Villarrica y en la Isla de Chiloé, donde han desarrollado una amplia escuela de aprendices.

En la **zona central** del país, es posible encontrar en forma dispersa en las distintas localidades, el tallado de piezas figurativas tales como: animales, escenas representativas de la vida campesina o de lo cotidiano. Estas manifestaciones se presentan en forma ocasional, a veces responden a la tradición por transmisión del oficio y otras, a la creación espontánea de algún individuo.

Sin embargo, son los **estribos**, las piezas artesanales de mayor tradición de esta zona, aunque esta prenda está siendo utilizada cada vez menos por el desplazamiento del caballo como medio de transporte. La madera preferida por su dureza es el quillay, pero también se usa la madera de naranjo. La elaboración de estas piezas requiere de una gran maestría y oficio ya que, además de resolver funcionalmente su forma general, estos estribos llevan en la superficie exterior, una rica y variada decoración tallada en bajorrelieve.

En las regiones de La Araucanía y Los Lagos, se desarrolla una importante actividad forestal y, por consiguiente, es el lugar donde existe la mayor producción artesanal asociada a esta materia. Es interesante apreciar la profusión de la artesanía en madera desarrollada en las zonas de **Cautín y Lonquimay**, donde se elaboran una gran variedad de artefactos utilitarios de decoración y muebles tallados, utilizando principalmente la madera de raulí y mañío. Se encuentran piezas de distintas calidades y técnicas, como las realizadas a simple hachuela, aquellas elaboradas en torno y las que utilizan mayor tecnología, como sierras caladoras, rebajadoras tupies, perforadoras y lijadoras.

En la **Isla de Chiloé** la madera ha sido uno de los principales elementos utilizados para la elaboración de artefactos de uso cotidiano. Uno de los más fieles representantes de la tradición artesanal chilota son los constructores de embarcaciones, que hoy en día se ocupan más en realizar, de la misma manera que los originales, reproducciones a escala. Aunque no es habitual, aún quedan algunos artesanos que realizan y tocan los rabeles, instrumento musical similar al violín

## **LA CERÁMICA**

El trabajo con greda o arcilla tiene relación directa con el género femenino, las artesanas extraen la materia prima de manera manual y luego dan forma a una variada gama de piezas utilitarias con técnicas como la del “lulo” o rodete. El torno lo manejan en su mayoría hombres, en objetos más seriados y producidos en mayor volumen.

La cordillera de la costa es la principal proveedora de la materia prima, que se caracteriza por no ser del todo pura, ya que el suelo chileno es muy rico en cuarzo y hierro. Esto se expresa en el color final de las piezas, que tienden a tener sobre su superficie tonos rojizos muy intensos.



En términos generales, la decoración de las piezas cerámicas es simple y se basa principalmente en la utilización de engobes, a través de terminaciones como el bruñido, que proporciona un brillo natural sobre la superficie. En cuanto a su forma, el carácter utilitario de las piezas no impide que se les ornamente, dando origen a una rica gama de fuentes chanco, pailas gallinas, guitarreras alcancías, etc.

Otro ámbito del trabajo en cerámica es la reproducción de piezas arqueológicas, que constituye una importante expresión dentro de esta artesanía en el área **norte** del país. En un afán por rescatar y mantener las piezas que realizaban pueblos precolombinos, como algunas culturas locales de **Arica y los Diaguitas**, varios artesanos se han dedicado a rescatar y recrear formas a partir de originales. Este tipo de objetos son, en esencia, decorativos y suelen venderse en los museos donde se exhiben los originales.

La **zona central** concentra una interesante variedad de expresiones artesanales utilitarias y ornamentales, hacia el poniente de Santiago se encuentra **Pomaire**, pueblo conocido tradicionalmente como un centro artesanal en greda, sus orígenes se remontan a épocas donde la producción alfarera abastecía de utensilios a la capital. En los años 20 se introdujo el torno y son muy pocas las artesanas que aún trabajan de la manera tradicional, modelando a mano. Las familias alfareras de Pomaire, hoy hacen objetos utilitarios (ollas, librillos, platos, jarros, fuentes, etc.), decorativos y miniaturas, ya que la oferta se ha diversificado buscando aumentar las ventas y mantener el carácter del pueblo.

Dentro de la Región Metropolitana está **Talagante**, donde se encuentra una expresión muy singular de artesanía, de una serie de personajes populares y situaciones domésticas, en cerámica policroma. Esta manifestación no se encuentra en otra parte del país y su origen se remonta a la época de la colonia con la influencia que las monjas clarisas. Las artesanas se apropiaron de las técnicas, cargando las figuras de brillo y

color, actualmente sólo una familia está trabajando y enseñando el oficio para mantener la tradición.

En **Lihueimo**, Región del Libertador, también se realizan figuras a mano que reflejan escenas religiosas, costumbristas y faenas del campo. Tradicionales son los pesebres que, sin embargo, poseen ciertas características plásticas que los diferencian de sus vecinos de Talagante, las figuras de este lugar de Chile son más rústicas y sus colores son opacos, carecen de brillo.

A 15 km de Cauquenes, Región del Maule, se encuentra **Pilén**, localidad campesina donde habitan estas mujeres que tradicionalmente trabajan la greda totalmente a mano y con ayuda de herramientas rudimentarias. En su característico color rojo, las piezas utilitarias tienen diseños variados, donde se incorporan las aves domésticas, gallinas y patos. Ocasionalmente aparecen piezas con carácter decorativo.

En la **zona sur**, a partir del **Bío Bío**, las artesanías manifiestan la fusión de elementos hispanos e indígenas debido a las características geográficas. Históricamente fue una zona límite entre la dominación del conquistador y los habitantes indígenas. **Quinchamalí** reúne en sus formas y técnicas esa característica en los tradicionales objetos de “greda negra” y se distinguen las piezas utilitarias como fuentes, platos, ollas, juegos de té; y aquellas ornamentales que representan animales y personajes campesinos en distintos tamaños. Este tipo de artesanías se caracteriza por su color negro brillante, que se logra al ahumar la pieza mientras aún conserva el calor de la cochura, y las incisiones blancas que se realizan en crudo antes de cocer; se pintan con “colo” blanco al finalizar el proceso.

En la misma región, pero en la comuna de Florida, se encuentra **Quebrada de Ulloa**, en esta localidad las loceras trabajan a mano una muy buena greda, en piezas de cerámica utilitaria de buena factura y terminaciones. Las ollas, pailas y fuentes conservan el color tradicional de la greda cocida y pulida.

Con otro origen y tradición, la alfarería **Mapuche** se mantiene vigente hasta hoy, especialmente en piezas utilitarias realizadas para la comunidad. Las piezas más importantes son los jarros o “metawes” que pueden ser simples o incorporar formas de aves, no poseen decoraciones externas y son hechas completamente a mano, con herramientas como palos o piedras, que le dan un carácter rústico a cada objeto.

## **CESTERÍA**

La cestería es una técnica de tejido que se asocia a un material fibroso, largo y flexible, generalmente de origen vegetal y a una técnica de entrelazamiento de estos materiales, que se estructuran para dar origen a artefactos de formas planas o volumétricas. Las técnicas más utilizadas en cestería son: el anudado para redes y mallas, apareado, entramado, aduja y trenzado

En el **norte** chico se desarrolla dispersamente una cestería con la fibra de la caña brava, una fibra muy dura que es partida, en trozos de distintos grosores, para entrelazarlos y dar forma a canastas muy resistentes para distintos usos.

Desde Coquimbo, al sur, se encuentran una gran diversidad de fibras vegetales capaces de ser utilizadas en el trabajo de la cestería; las más comunes son: la totora, el mimbre, la ñocha, el coirón, el boqui, y el junquillo. Cada una de ellas toma forma según la técnica empleada, la función adquirida y la propia expresión local.

En la **zona central**, el mimbre tiene sus centros productivos consolidados, un ejemplo es **Chimbarongo**, el principal centro de producción en esta fibra. Localidad que se ubica 160 km al sur de Santiago, gran parte de la población se dedica a trabajar en esta artesanía, realizando distintos y variados objetos como: los clásicos muebles de mimbre -mesas, sillas, pisos, sillones- canastos, cestos, cunas, etc.

Otro lugar de producción está cerca de Chillán, en **Roblería**, aquí la cestería en mimbre también forma parte de la tradición local, sus tejedores producen gran variedad de canastos que, muchas veces se venden en Chim-barongo, desconociéndose su lugar de origen.

Una cestería particular es la que se realiza en **Rari**, una pequeña localidad de la provincia de Linares donde, en la mayoría de sus casas, las mujeres tejen con las fibras de crin de caballo unas maravillosas figuras livianas y transparentes de múltiples colores, utilizando las manos como única herramienta. Este material es usado de manera natural, en colores cafés, negros, grises y crudos o bien, se tiñe con matices puros y brillantes para dar colorido a los objetos que se tejen en una gran variedad de figuras como: ramilletes de flores, pequeños canastos, mujeres con sombrilla, brujas y sirenas, anillos y pulseras, mariposas, sombreros, rosarios, todos en miniaturas con delicada factura y finas terminaciones.

Otro tipo de fibra usada para la artesanía es la paja teatina, fibra muy fina de 15 a 20 cm de largo. **La Lajueta**, próximo a Sta. Cruz, Región del Libertador, ha logrado fama gracias a sus finos sombreros con este material, con él se teje una finísima trenza, de 3 a 6 pajas, y de unos 80 mts de largo. Partiendo del centro de la copa, esta trenza se une mediante una costura a máquina, dándole ahí mismo la forma y tamaño que debe tener el sombrero, luego se encola, se deja secar, se plancha y se dan las terminaciones.

En **Ninhue, zona sur** Región del Bio Bio, se tejen chupallas, sombreros, bolsos y carteras. Esta fibra es sacada de la paja del trigo, se selecciona según el grosor o «apartado» del material y por último, éste es trenzado en largas «cuelchas». Finalmente se blanquea en agua fría y se recortan las puntas no tejidas para proceder a dar forma a los objetos, uniendo las trenzas mediante una fina costura a máquina.

Con fuerte influencia indígena existen otras manifestaciones, en **Hualqui** a orillas del Bio-Bio, se produce una cestería con fibras del

chupón y el coirón. Con este último se forma el alma de un cordón y con el chupón se embarrila en torno a él. Esta técnica es conocida como la aduja o acordonado, con ella se da forma a distintas piezas como: los costureros de uno, dos y tres pisos, paneras, individuales y canastos en general. Algunos objetos llevan, a modo de decoración, zonas coloreadas que se obtienen tiñendo el chupón antes de embarrilar.

Cerca de San José de la Mariquina hacia la costa, en **Mehuín** y en **Alepué**, se realiza un tipo de cestería con la fibra del boqui, enredadera que crece entre los árboles del bosque nativo que aún queda. Con ella se tejen peces, pájaros y todos los animales de la zona. La técnica es de entramado, algunos con trama doble, cruzada en torzal y otros con tejido de trama y urdimbre simple. Comúnmente se utiliza la fibra en su color natural y es pocas veces teñida.

En **San Juan de la Costa**, al poniente de Osorno, se elabora una cestería única en el país, con la fibra del boqui pilfuco: liana gruesa que se recolecta en el bosque nativo. Los objetos que se realizan son: canastos muy firmes para distintos usos que son de una gran calidad y finas terminaciones. No es fácil para las artesanas encontrar este material, ya que se da naturalmente en el bosque nativo y hoy en día los bosques cercanos están siendo reemplazados por otras especies.

En **Puerto Edén**, extremo sur del país, quienes representan a los últimos sobrevivientes de los indígenas de esas zonas, los Yamanes y Kawascar, realizan unos pequeños cestos y canastos hechos de la fibra del junquillo, tejidos en espiral acordonado.

## **PIEDRA**

La artesanía en piedra se encuentra a lo largo del territorio, en aquellos lugares donde es posible encontrar canteras, este es un recurso no

renovable donde su producción no depende de las intervenciones del ser humano. Las manifestaciones son variadas ya que, en primer lugar, dependen de las características materiales, plásticas y formales de la materia prima: color, textura, brillo, densidad y peso del material.

En el **norte**, zona del salar de Atacama, se encuentran las canteras de **Toconao**, de la liparita, piedra volcánica blanca y bastante blanda que se usa en figuras talladas a mano con un carácter ornamental, donde se representan escenas cotidianas de la comunidad y reproducen las construcciones de las iglesias nortinas.

A 90 Km. de Ovalle se encuentra **Combarbalá**, tradicional ciudad dedicada a la actividad minera y a la artesanía en Combar-balita, piedra semiblanda similar al mármol, con vetas de amplio espectro de colores que, en 1993, fue declarada piedra Nacional de Chile. La piedra es tallada con cinceles y gubias, se trabaja también torneada y en láminas para finalmente ser pulida, así se obtienen diversos objetos de carácter utilitario o decorativo (huevos, animales, iglesias) de tamaño relativamente pequeño debido a la disponibilidad de material en las canteras.

El tallado de piedra en **Rapa Nui** está estrechamente ligado a sus características geográficas y a las creencias y tradiciones de la antigua cultura Rapa Nui. Debido al origen volcánico de la isla es posible encontrar distintas canteras que proporcionan una completa gama de materias primas líticas y volcánicas, desde un fino basalto, una variedad de escorias, hasta obsidiana. Desde el tallado de las grandes esculturas de moais que existen en la isla, hoy los artesanos se dedican a tallar reproducciones a escala para la venta a turistas y en algunos casos, recrear motivos como el tangata manu, manutara y honu.

En la **zona centro** es posible ver, en algunos tramos del camino, artesanos que se dedican a trabajar piezas en piedra de gran tamaño para ser usadas como esculturas, fuentes y piletas o partes de pisos y muros para

casas. Se ubican generalmente cerca de las canteras con productos similares y en tonalidades que van del blanco al rosa, pasando por el color gris. Como centros productivos importantes y consolidados destacan:

Los canteros de **Colina**, a 6 Km. de Santiago del camino que va a Colina, hay un desvío hacia “Las Canteras”, en este lugar, hace cerca de 100 años un grupo de campesinos comenzó a trabajar la piedra disponible en las canteras, para abastecer a la capital de adoquines para sus calles y mansiones. Actualmente los artesanos de Colina trabajan volúmenes ornamentales y piezas para construcción, como bases de pilares, fuentes y algunas partes de muebles.

Los canteros de **Pelequén**, en el valle de Cachapoal, extraen su material desde la cantera de piedra rosada para luego tallarla con cincel, dando forma a piletas, bases para mesas, columnas y adoquines. Las artesanías realizadas con esta roca rosada de visos blancos y grises, se conoce como propiedad de los “Canteros de Pelequén” y se venden a los costados de la carretera.

Al **sur**, la tradición de la cultura **Mapuche** está ligada al trabajo en piedra, antes incluso del trabajo en metales, cuando originariamente realizaban piezas denominadas hoy como “joyas líticas”, asociadas a insignias de mando y llamadas clavas, además de pipas, pitos y pifilkas con piedras finas en distintos colores (alabastro blanco, rojo, etc.). Actualmente la artesanía en piedra se produce en la localidad de **Metrengo** y está enfocada a la producción de artefactos de uso doméstico, como morteros o piedras de moler hechas en granito, material gris de composición mineral con incrustaciones en negro y blanco brillante, que se encuentra en las canteras de la cordillera de la costa en la Novena Región.

En la **Isla de Chiloé**, en la península de **Lacuy**, están canteras de Cancagua, piedra arenisca de consistencia blanda que, por su capacidad de retener el calor, se utiliza tradicionalmente en la elaboración de braseros, chimeneas y ladrillos.

Hoy es posible encontrar también pequeñas figuras asociadas a la mitología chilota como el trauco, el invunche, la pincoya para la venta a turistas.

## **METAL**

En el trabajo con el hierro, la plata, el cobre y otros metales, son necesarias determinadas herramientas y lugares especiales donde procesar la materia prima, que el artesano adquiere mezclada y fundida según la variedad. Se pueden identificar dos ámbitos formales: la orfebrería tradicional, ligada a las culturas precolombinas y la forja artesana de tradición hispana.

En el caso del **norte**, zona Aymara, es muy difícil encontrar algún artesano que trabaje actualmente la orfebrería. Han habido algunos intentos por realizar un rescate de estos objetos pero por ahora no se ha podido afianzar este proyecto. En la orfebrería tradicional se aprecian aros o zarcillos de plata con cuentas de loza roja, o tupus de cucharas labradas que servían a la vestimenta femenina.

Hacia el **sur**, en la cultura **Mapuche**, los grupos indígenas aprovecharon las monedas para crear joyas además de platos, vajillas y mates. Nació a fines del s.XVIII y en la actualidad sobreviven las formas tradicionales como el trarilonco, los sekil y las trapela-cuchas, junto a una serie de colecciones de joyas que han sido adaptadas para el uso contemporáneo.

Con la introducción de la fundición y forja del hierro se fabricaban las armas y objetos tales como: elementos de cerrajería (llaves, chapas y candados), rejas de ventanas y balcones. Son este tipo de artesanías las que siguen vigentes en algunos talleres de la zona central, sus creadores generalmente son hombres, por el tipo de trabajo duro que significa



moldear a golpes el metal a altas temperaturas que permiten su plasticidad antes de la fusión. Es posible ver también, trabajos que combinan la madera y el metal en muebles contemporáneos y detalles constructivos.

El cobre es el metal más importante de nuestro país, sin embargo las piezas artesanales con este material son escasas en variedad. Con un carácter esencialmente urbano, se destacan las técnicas de repujado en objetos decorativos asociados a las artesanías del recuerdo o souvenir. Existe una escuela de trabajo en cobre en el pueblo de Coya, cerca de Rancagua en la sexta región, financiada por la Corporación O'Higgins, vinculada a una empresa de extracción del cobre, que enseña las nociones básicas de orfebrería en cobre como forja, diseño, soldadura, patinar y dibujo. Además de esmaltado, estañado y grabado al ácido. n

**RESCATE Y DEVOLUCIÓN DE VALORES A LA COMUNIDAD TEXTIL DE VALLE HERMOSO, LA LIGUA, CHILE.****Resumen:**

Laura Günther, desde su experiencia en el ejercicio y docencia en el ámbito del Diseño, nos plantea la necesidad de recuperar la valorización del trabajo textil en Valle Hermoso, La ligua. Considera que el conocimiento y un consecuente plan de revitalización, daría las luces necesarias para saber como debe ser la intervención del diseñador en las artesanías, sin tergiversar los contenidos culturales del lugar.

La autora señala además, la importancia de vincular el mundo del diseño con el quehacer de las artesanías, propuesta a través de la cual, diseñadores y artesanos se enriquecerían..

## ORIGEN

El primer argumento, para realizar este estudio, surge desde la enseñanza del Diseño Textil en la Universidad de Valparaíso de Chile.

El estudiante de Diseño Textil, hace unos años, vio con pavor como las industrias textiles, que significaban el sistema productivo que les permitía existir, comenzaban a quebrar, cerrando sus puertas, sin mayor explicación, ante sus atónitas miradas.

Desde entonces una especie de “quiénes somos”, “de dónde venimos”, nos sacude a los diseñadores textiles cada mañana al despertar, desde finales de los 60’s, tiempos en que la Universidad nos preparaba para trabajar en la industria, como piezas clave de la cadena productiva, lo que era una irrealidad desde su idea misma: 1° los industriales no sabían quiénes eran los diseñadores y para qué servían, por lo tanto no éramos cotizados. 2° los diseñadores tampoco sabíamos mucho qué éramos y creíamos que salvaríamos al mundo y si no a éste, por lo menos a la empresa para la cual trabajáramos. No sabíamos como, solo teníamos las ganas de hacerlo. Conceptualmente adecuados o expertamente técnicos, o ¿sensiblemente artistas tal vez? Siempre hemos estado buscando el quéhacer y cómo hacerlo. No estuvo claro, en ese marco, cual podía ser la acción de un diseñador con la industria, y para aclararla se vivieron cientos de experiencias desde las aulas y fuera de ellas. Tampoco estuvo claro con la artesanía. No éramos artistas y tampoco artesanos. Éramos diseñadores.

El segundo argumento surge desde la Conservación Textil en América Latina. Por casi dos décadas, en el Comité Nacional de Conservación Textil Chileno, creado en 1987, se ha reflexionado si los conservadores restauran, investigan o solo conservan; si los investigadores conservan; si los conservadores documentan; si es la química, el arte o ambos los relacionados con la conservación. Es decir, es lo mismo. Buscando los límites y características del hacer. De nuevo quiénes somos, de dónde venimos. Y simplemente, al igual que en el caso anterior, por las diversas visiones de los integrantes que han ido ingresando al comité, hemos asumido que conservación, investigación, lo arqueológico-etnográfico-histórico, y lo que venga, configura una inseparable familia. Nos interesa lo mismo el guardado de una casulla, la acuciosa interpretación de un tejido arqueológico, o el conocimiento y difusión del tipo de expresión actual de alguna artesanía rural.

Si bien el adentrarse en un área de la cuestión concede una especialización, el espíritu conservacionista implica una mezcla de respeto por el tema cultural y del conocimiento de la existencia de las otras áreas, distintas a la de la propia especialidad, pero complementarias a ella. Con el conocimiento, que da el ejercicio de la conservación textil, se presenta la interrogante desde esa perspectiva: ¿cuál debe ser la relación justa entre el diseñador y el artesano? ¿Intervenir? ¿interactuar?.

Así fue, que pensando un poco en el futuro de los diseñadores textiles que me ha tocado formar, en la amplitud de enfoque incrementado por el intercambio que se produce al interior del Comité de Conservación, y en bien del textil y sus afanes, es que llegué a Valle Hermoso, buscando el origen de una tradición tejedora con la idea de recuperar algunos valores extraviados, a los que podría quitar el polvo, en la creencia que el conocimiento y un consecuente plan de revitalización, daría las luces necesarias para saber como debe ser la intervención del diseñador en las artesanías del lugar.

El plan se ha abordado en dos etapas:

**PRIMERA ETAPA: RECUPERACIÓN VALÓRICA DEL TEJIDO A TELAR RURAL, EN VALLE HERMOSO, LA LIGUA.**

**SEGUNDA ETAPA: PUESTA EN VALOR DE UNA ARTESANÍA DEPRECIADA, MEDIANTE LA CAPACITACIÓN, BASADA EN SUS PROPIOS VALORES.**

La primera etapa se hizo durante tres años y la segunda comienza en 2006.

### **LA VISIÓN DE UN DISEÑADOR.**

Se perfilan con más claridad las razones que llevan a hacer este estudio, ambas de naturaleza disciplinar, y la primera es procurar la oportunidad de sustentabilidad a la producción de textiles en una zona de Chile, cuyo índice de pobreza es cercano al 26% (Ministerio de Planificación y Cooperación ([www.mideplan.cl](http://www.mideplan.cl)), y donde existió una fama textil que hoy no se justifica, a través de un enfoque distinto del área de la economía y del área de lo social, como es el estudio y propuesta desde el área del Diseño. Esto en la certeza de que cada campo del conocimiento humano, tiene la responsabilidad de aportar, lo que a su disciplina compete, para el mejoramiento de la vida humana en el presente y para el futuro.

Tal vez los economistas realicen concretos estudios financieros y sugieran eficientes estrategias de comercialización, tal vez los antropólogos realicen importantes estudios del comportamiento de individuos y comunidades, y tal vez asistentes sociales propongan las mejores técnicas de activación de la comunidad, pero estoy segura que el diseñador comprende mejor que nadie, la mixtura del fenómeno creativo de un objeto, con el

necesario dominio tecnológico implicado, y entiende el doloroso y a la vez placentero acontecer que significa la gestación y lanzamiento de un objeto, y que Gilo Dorfles define como un acto de amor. En base a esta fundamentación, se organiza el estudio de la realidad comprometida, Valle Hermoso, bajo parámetros de espíritu, intenciones, personalidad, estilo; buscando el espíritu, las intenciones, la personalidad y el estilo de Valle Hermoso. En ello se fundará la sustentabilidad de su quehacer.

Esta especie de par de los artesanos, el diseñador, en su instancia de estudiante de Diseño y de futuro profesional, que es formado en el pensar y el hacer, es la segunda razón de este estudio. El estudiante de Diseño, una vez titulado, necesita ser útil a la sociedad y vivir de eso, por lo tanto debe ser sensibilizado con realidades -extra aula- que lo conviertan en profesional responsable y útil.

El diseñador piensa y hace objetos para usuarios del presente y del futuro. El hombre siempre ha hecho y/o pensado sus objetos. Por lo tanto, existe un antecedente para todo lo que se piense y haga hoy. Lo que se haga hoy, puede o no ser trascendente en el tiempo. Hoy se puede hacer un objeto eterno que usarán muchas generaciones, como también se pueden generar objetos perecibles en su uso o en su apreciación.

Ayer, que comprende el tiempo entre el día anterior a hoy y el más recóndito confín del pasado, se cubrió el planeta con objetos, “objetos para...”, y sus testimonios están ocultos, lo mismo que sus secretos. Usos, sentidos de existir, modos de hacer, vigencias perdidas, valores guardados, la vida que tal vez no es la misma, pero quizás sí. El diseñador no solo debe nutrirse de la Historia del Arte, de la Arquitectura, del Diseño, según los hitos mundiales que fijan las etapas de desarrollo de la humanidad, sino que debe descubrir los valores contenidos en el pasado de su entorno inmediato. Es esto último, lo que le es propio y por lo tanto es el fundamento más próximo de su identidad.

El conocimiento vivencial de procesos productivos y la conciencia de satisfacer pequeñas necesidades, a veces hedonistas, da realidad a las propuestas de Diseño Textil en la actualidad. Para ello ha sido muy efectivo trabajar con alumnos en comunidades rurales artesanales, en donde ambos componentes han salido favorecidos en experiencia, el conocerse unos a otros, como así mismo, ha resultado enriquecedor el contacto con el material arqueológico, etnográfico e histórico de los museos, que permite conocer un mundo objetual distinto, que dice ser propio por encontrarse en el mismo espacio, aunque venga de otro tiempo, y que forma parte del contexto cultural actual.

Estos objetos comunican al observador sensible, más que su apariencia, un conjunto de relaciones que constituyen su esencia. La materialidad, el sentido de hacer, la disposición del tiempo, la tecnología involucrada, el sentido de su uso, los valores estéticos y otros, dan cuenta del ser humano que habitó ese objeto, su modo de vida, su pensamiento, sus creencias, sus capacidades, su visión del mundo.

Al comprender, el estudiante de Diseño, que tiene la responsabilidad de ser continuador de aquellos precursores, que no se llamaron diseñadores pero que ejercieron como tales, se ve a sí mismo como perteneciente a una cultura y generador de ella. Aunque pareciera que lo nuevo se opone a lo viejo, el rigor de lo humano hace que todo sea lo mismo y por lo tanto continuo, y el Diseñador está a cargo del poblamiento de objetos consecuentes y coherentes con el devenir humano.

El estudiante de Diseño significa la propuesta. Así como ha sido formado, y por personas con esta historia, tendrá una opción de contribuir con su trabajo al reencuentro del artesano con sus propios valores. La meta debe ser contribuir a que otros, los artesanos, hagan su propuesta.

## **LOS TEJIDOS DE LA LIGUA**

La fama y alto valor atribuido a los tejidos de la Ligua en el pasado y en el presente, se ve reflejado en una demanda del mercado que no ve satisfechas sus expectativas, obedece a una supuesta singularidad de sus formas y a la capacidad que éstas tienen para marcar la identidad de una población, con una circunscripción territorial claramente definida. Pero ha sucedido algo allí.

Situaciones míticas como las de La Ligua, que ostentan fama de ser los mejores en algo, sin haber competido para ningún record ni someterse a sistema evaluativo alguno, son muy comunes en nuestra sociedad chilena. Tanto “las longanizas de Chillán”, “la chicha de Los Andes”, “los pasteles de Curacaví”, “los mimbres de Chimbarongo”, “las tortas de Curicó”, “las gredas de Pomaire”, “las sandías de Paine”, “los tejidos de Chiloé”, “los kuchenés de Puerto Varas”, “las roscas de Chonchi”, y entre muchos más, “los tejidos de La Ligua”, corresponden a productos de la laboriosidad humana local que se perfilan de igual manera.

El instante clave ha sido cuando apareció en el lugar “el producto”, de muy buena factura y condición, que hizo correr la fama, sobre todo, hacia los visitantes, quienes debían probar y llevarse algo de aquello. Más tarde los vecinos vieron que era negocio y comenzaron a producir el artículo de conveniencia, al comienzo idéntico o muy parecido al producto que los inspiraba, y más tarde de cualquier manera, abaratando costos y con ello logrando que el producto se masificara, llegando a mucha gente, en una cada vez más decreciente calidad. El anonimato que consiente la pertenencia a un lugar, como uno más, se convierte en tomar el nombre del lugar para ser reconocido sin merecerlo.

Con este estudio no se pretende cambiar un fenómeno que, estudio si o estudio no, se producirá de igual manera, sino encontrar los verdaderos valores implicados en la actividad textil de La Ligua, de modo de dejar

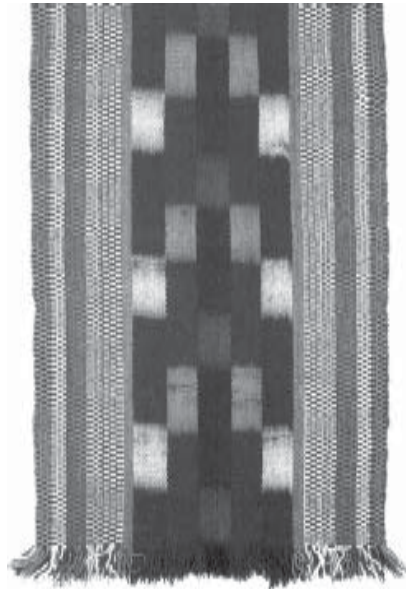


sentadas las bases para futuras tomas de decisiones con el sector, por parte de autoridades y especialistas.

Como anécdota quisiera referir, que La Ligua ha entrado al registro de los Record Guinnes, con el chaleco más grande del planeta, que fue tejido por varios integrantes de la comunidad, en tejido de punto, y que solía exponerse en la Plaza frente a la Municipalidad, todas las temporadas de verano, cuando se celebraba la Feria del Tejido. No dudo que este movimiento estratégico, ha tenido impacto tanto hacia el interior como hacia afuera, pero son trucos publicitarios lúdicos que no agregan mayor valor a los productos.

## **EL LUGAR: VALLE HERMOSO**

Los antecedentes textiles en La Ligua y resto de la provincia, comienzan con la presencia de torteras de piedra de huso de hilar en enterratorios, desde 630 AC a 1400 DC, atribuibles a los complejos culturales Molle, Las Ánimas y Diaguitas 1, provenientes del Norte Chico del país, debido a las migraciones de Norte a Sur, y no por haber sido fabricadas en La Ligua. Algunos autores manifiestan que el inicio del tejido en la zona se debe a la cultura Aymará, también proveniente del Norte, con fecha alrededor de 1300 DC, basándose en hallazgos de gran cantidad de torteras de huso de hilar, que revelarían un uso generalizado. Más tarde la cultura Inca, presente en la



zona entre 1420 y 1450, habría ejercido influencia al incorporar la costumbre y la técnica de hilar pelo de vicuña y alpaca. Alrededor de 1530, cuando los obrajes y los chorrillos se instalaban en Cuzco y Quito, en La Ligua se realizaba la explotación minera aurífera y los trabajos textiles eran realizados para consumo interno. El primer catastro de artesanos en 1813 en la Ligua, revela la recon-versión de la hábil mano de obra indígena, y a esa fecha también criolla, desde la explotación aurífera hacía el tejido a telar, creándose en 1940 la Industria Baltra, propulsora indiscutible del trabajo textil industrializado en la zona.

El antecedente vago de la época prehispánica y el -no menos vago- post hispano inmediato, no influye tanto en el presente como la industria Baltra, pues es allí en donde se pueden encontrar raíces de algunas manifestaciones actuales. Esta industria se desempeñó, para los lugareños, como un obraje más en el modo de determinar diseño, factura y producción, marginando a los tejedores a un simple hacer, y a su vez, generando operarios eficientes. De este modo hizo dormir la inventiva, creatividad y espontaneidad que cualquier artesano puede volcar en el objeto de su hacer, a la vez que generó disciplina y rigurosidad en el desempeño de la actividad: el sentido de hacer individual y colectivo se puso al servicio de los dueños de la empresa, enmudeciendo el propio sentido y trocándolo por un medio de subsistencia, con normativas impuestas en cuanto a tecnología, modos de hacer, tiempos de hacer, y sentido de hacer.

El sentido de hacer, hoy está presente en los actuales artesanos del tejido a telar que, impulsados por la necesidad de subsistencia, con bastante carga de la experiencia Baltra pero con características de escala humana y de ruralidad, realizan el tejido en telar de peine y en un par de telares eléctricos que se encuentran en la zona. Existe otro sentido de hacer observado en las quebradas, en donde el tejido sucede con la armonía orgánica del día a día, en el telar a pala, que permite a los artesanos

ser libres en el momento de expresar. Ellos tejen con el sentido de hacer de quienes tejen para si mismos.

### **TECNOLOGÍA TEXTIL DE VALLE HERMOSO.**

El hilo usado en la zona es el acrílico, comprado en industrias de la capital y a distribuidores locales. La escasa “hilatura” que se realiza en el lugar, brota de las manos de abuelas de más de 60 años de edad, que hilan lana de oveja comprada, y algo de lana de alpaca y vicuña por encargo, siempre con el sistema más básico de uso universal en el planeta y aquí considerado indígena, y que es el realizado con huso de hilar con tortera de piedra.

El hilado natural de oveja de color crudo es torcido con dos cabos de hilado sintético negro, formando el torcido de lana. Su importancia radica en la otorgada por los lugareños: “Esta es manta de lana “dicen, aunque solo tenga menos de un 20% de hilado natural en la forma de torcido de lana, participando junto a una variedad de hilados acrílicos en matices de gris, negro, blanco y azules.

No se realizan teñidos, pero se colorean los tejidos y la manera de hacerlo es utilizando los hilos acrílicos ya teñidos, obtenidos de los saldos de la industria local del tejido de punto y del tejido de mantas a telar, de título métrico variable de 50/2, 26/2, 24/4, etc., en gamas y contrastes, confeccionando maravillosos hilos multicolores por adición y ovillado de 6 o más cabos, sin torsión entre ellos.

Laboran con color cuando dibujan las telas con peinecillo y culebrilla, o bien cuando disponen los hilos de urdimbre en campos de color puro o matizado y franjas de listados, en donde no puede faltar el blanco como color ordenador. El tejido debe tener corazón, es decir una definida franja central por urdimbre y que opera como eje de simetría de la tela en su ancho. Estos recursos de diseño, que se relacionan con la forma del color en las superficies, son muy difundidos y comunes en los tejidos

rurales y étnicos en general, sin embargo no sucede lo mismo cuando hablamos de la modalidad de colorear hilados en Valle Hermoso por sumatoria de diversos hilos.

En relación a los “urdidos” y “tisajes”, se ha visto una característica muy propia, si no exclusiva, pero suficiente para caracterizar la producción artesanal textil a telar del lugar. La simultaneidad de dos tecnologías, urdido de estacas y banco de urdido para el urdido, y telar a pala y telar de peine para el tejido, a los que se agregan dos o tres telares eléctricos rearmados, construidos en Inglaterra a comienzos del siglo XX y provenientes de la venta de maquinaria en forma de kilos de fierro, de Industrias Baltra, y que los adquirentes reconstruyeron y adaptaron para trabajar con energía eléctrica doméstica. El conjunto y la diversidad constituyen la particularidad de este lugar.

El urdido de estacas, consistente en tres estacas de fierro enterradas verticalmente en el suelo, dos para la calada y una que determina el fin y largo del urdido. Se camina entre ambos extremos, transportando pequeños grupos de hilos, dos o cuatro, hasta completar la cantidad necesaria. El diseño se decide mientras se urde, según la cantidad de colores que se tengan. Una vez terminada la cantidad, se asegura la calada y se hace una gran trenza que, utilizando manos y brazos, se lleva al telar para ser tejida.

El diseño de la tela en el urdido de estacas, en el caso de la alpaca y la vicuña en Quebrada del Pobre, es monocromático en colores naturales y las densidades, dimensiones y acabados, son determinados por la experiencia y las solicitudes del cliente que encarga el trabajo. En Quebrada Granadillo se diseña mientras se urde, teniendo en mente lo que se quiere lograr, ya sea matizando grises, acrílico y lanas con acrílico, o bien tomando decisiones de color y ubicando “corazón” u otra simetría en la totalidad de los hilos de urdimbre.

Este urdido se presenta asociado con el telar a pala, que se caracteriza por poseer dos lisos con mallas de algodón, accionadas por dos o cuatro

pedales; no posee peine, cuyas funciones de determinar la densidad de la tela son reemplazadas por enlizados variados de uno, dos, y tres hilos por malla; y debe su nombre a la “pala” que se utiliza para apretar las tramas dentro de las caladas de urdimbre durante el tisaje. Es un trabajo lento acompañado del sonido del roce de hilos.

Esta tecnología se encuentra geográficamente en las quebradas del Pobre y Granadillo, siendo estas zonas de Valle Hermoso las que ostentan mayores rasgos de ruralidad en su habitat y costumbres, y en donde vive la gente de más edad. Mientras en Quebrada del Pobre aún se encuentran hiladoras de huso y tejidos finos de alpaca, vicuña y algo de oveja para realizar tejidos por encargo, en Quebrada Granadillo la producción actual es preferentemente en base a telas gruesas para ponchos, frazadas, mantas de trabajo, choapinos, todos productos generados para el consumo interno de la comunidad. Estos son realizados en acrílico, a veces con algo de lana, y es aquí donde confeccionan el torcido de lana y el hilado multicolor, que cuando no queda “vivoso”, o sea vistoso, se deja para trama, pues esta no se ve en el tejido: la densidad de urdimbre es alrededor de 7 hilos por centímetro, mientras que la de trama es de 3,5 hilos por centímetro. Esto quiere decir que en el tejido domina la urdimbre, por lo tanto lo decidido en el momento de urdir es lo que quedará a la vista.

El uso del banco de urdido es un sistema más complejo que el anterior, y consiste en un banco de madera que se desplaza, hacia adelante o hacia atrás, según la cantidad de metros a urdir, provisto de un primario sistema de freno en base a un fierro que lo atraviesa verticalmente y se entierra en el suelo, una piedra grande para darle mayor peso y que hace más efectivo el freno, y dos fierros paralelos al suelo para formar la calada y ubicados a una altura de trabajo tal que permita realizar el urdido caminando, como también se hace en el otro sistema. Se camina la cantidad de metros necesarios para dar el largo total al urdido, llevando “manos” de 8 hilos cada una, hasta el extremo contrario al banco, en donde se encuentra una estructura fija con un fierro horizontal, paralelo al suelo y que en el

momento de enrollar el urdido en el “quilbo” o plegador, se amarra a éste. En el momento de enrollar, el ayudante de quien urde, traslada la abertura de la calada de los hilos a un par de varas de coligüe amarradas entre sí y el extremo de los hilos próximo a la calada queda dispuesto en una barra, que se fija a la cintura del ayudante mediante una correa que pasa por su espalda. Esta posee clara reminiscencia del telar de cintura indígena. El artesano que dirige la faena de urdido enrolla la urdimbre en el quilbo, ayudándose con un fierro utilizado como manilla, mientras el ayudante otorga tensión al urdido empujando con su cintura y la correa en torno a ella.

El diseño de las telas está en la mente del jefe del urdido, que ubica los conos de hilado acrílico, de procedencia industrial, en orden frente a la barra en donde se pondrá después el plegador o “quilbo”. A veces tiene una muestra de un tejido anterior como guía y son muy rápidos en adaptar y adoptar los colores. Los urdidos más complejos son de las mantas corraleras huasas, que corresponden a la manta de etiqueta que tiene el huaso chileno para las fiestas del campo. En el caso de los chales y ruanas, los colores varían según el encargo del cliente.

El urdido de banco se asocia con el telar de peine, también denominado telar criollo, que es una estructura provista de dos lisos con mallas metálicas y dos o cuatro pedales como el caso anterior y cuenta, además, con peine y sistema de lanzadera para pasar la trama. Este sistema implica el trabajo de “caneteo”, que consiste en el enrollado del hilo de trama en tubos huecos de 20 centímetros llamados canetes, mediante el uso de un pequeño motor eléctrico de máquina de coser o similar. Estos tubos se ponen en la lanzadera que es accionada por el tejedor para hacer entrar la trama en la calada. El peine ejerce la labor de la pala, golpeando las tramas entre las urdimbres, con una velocidad similar a una máquina y el sonido es un golpeteo acompasado.

Esta tecnología se encuentra a lo largo de la calle Esmeralda, que por mucho tiempo fue la única pavimentada y por donde circula la locomoción

colectiva. Esta calle cruza Valle Hermoso desde “Pueblo de Varas” hasta “Pueblo de Roco”, pasa por “Las Cuatro Esquinas” y por “Pueblo Arriba”. Todas estas denominaciones obedecen a antiguas divisiones territoriales, algunas de 1500 D.C., acompañadas por historias y leyendas.

Las telas producidas son para la manta huasa con hilado de título Métrico 1 1/2, con densidad de urdimbre de 16 hilos dobles por centímetro y de 7 hilos simples por centímetro en la trama. Los chales son tejidos con hilados de fantasía de acrílico y las densidades son variables de 4 hilos por centímetro y de 3,5 hilos de trama por centímetro.

Los “telares eléctricos” tejen los mismos productos que el telar de peine y utilizan el de banco de urdido.

## CONCLUSIONES

En síntesis, se hila muy poco; casi no se tiñe pero si se colorea, sobre todo en las quebradas. El telar a pala; se diseña de una manera peculiar; en el urdido y el tejido existe variedad de manifestaciones, y es conveniente que permanezcan todas las maneras, y por último los objetos realizados tienen confección sencilla.

Los valores de identidad en el tejido de Valle Hermoso se encuentran en los artesanos que han mantenido la actividad debido a sus personales características, y son de ambos sexos y de todas las edades, cada uno con mucho que aportar, y a diferencia de pretender homogeneizar la producción del lugar, deben ser asumidos en su



diversidad. Hay personas que hilan lana a la antigua; otras que tejen en telares muy antiguos con características muy claras; hay los que tejen en telares veloces y que poseen gran oficio; otros artesanos trabajando telares eléctricos accionados hábilmente con energía doméstica; hay los que son capaces de diseñar y los que son capaces de producir con la perfección de una máquina y hay los que son capaces de adaptar su tecnología al pedido del momento. La correcta armonización de estos, en una estructura que los englobe, si no a todos, a los más dispuestos, será el fundamento de la identidad que refleje el tejido en Valle Hermoso.

La comunidad tejedora de Valle Hermoso, posee una riqueza que no es reconocida por los propios artesanos, y menos aún por las autoridades que administran la región. La propuesta de trabajar, “junto” a los artesanos, se debe a que el conocimiento profesional del Diseño, debe construirse sobre y con el conocimiento del artesano. Solo de este modo los cambios que se generen serán considerados como propios por parte de los artesanos y pasarán a formar parte de su patrimonio.

Por último me enfrento a la trilogía de la Conservación: Conservación Preventiva, Conservación Curativa o Restauración ¿qué corresponde desarrollar en Valle Hermoso, La Ligua, con el tejido a telar? En el entendido que la Pre-ventiva significaría un “dejar como está evitando que se dañe a futuro, procurándole un acondicionamiento ambiental que lo mantenga” significaría congelar una actividad viva. Esa artesanía no necesita estar en un clima especial para que suceda. Está sucediendo, está cambiando todos los días, está incorporando el mundo moderno a su espíritu y lo asume. No es Preventiva y tampoco es Restauración, porque ello significaría “volver la artesanía a lo que un día fue, parchando y arreglando”. Sea la manera de Violet-le Duc o la manera de Ruskin. Dejándola mejor de lo que fue, aunque no hubiera sido nunca así, o mostrándola con toda su carga histórica. No es obligado volver a la lana pura, ni es necesario mostrarlos con sus heridas. Lo que corresponde es hacer una Conservación Curativa, ayudándolos a ayudarse.



## **DEVOLUCIÓN DE VALORES A LOS ARTESANOS DEL TEJIDO A TELAR, MEDIANTE UN SISTEMA INTERACTUANTE.**

El gran objetivo con el trabajo a realizar desde 2006, será provocar una revitalización en el sector que mantiene rasgos antiguos en el tejido, como es el tejido a telar respecto del tejido de punto, interviniendo el medio de los actuales artesanos del telar, con acciones inspiradas en las características redescubiertas en la primera etapa.

### **Los objetivos específicos son:**

1. determinar qué y cómo desarrollar la transferencia tecnológica; la capacitación en diseño; y la asesoría en gestión desde el profesional del diseño en el rol de coordinador de proyecto, hacia un sector artesanal depreciado y sin embargo de gran valor cultural local.
2. aplicar las conclusiones a diferentes casos de la comunidad rural de Valle Hermoso y evaluar los resultados, elaborando nuevas conclusiones.
3. desarrollar programas de complemento para la malla curricular de la Escuela de Diseño, en base a la experiencia efectuada en las dos primeras etapas, que permitan capacitar al profesional que forma, para ejercer asesoría en diseño, en tecnología y de gestión al sector artesanal, sin ocasionar tergiversaciones en la cultura intervenida.
4. elaborar material de apoyo para transmisión de conocimientos, en diversos niveles de profundización, en las áreas propuestas: tecnología, diseño y gestión.

## **ALCANCES DEL PROYECTO**

La reactivación del sector del tejido a telar de Valle Hermoso, depende de las incorporaciones que ellos realicen en los ámbitos referidos: tecnológico, de diseño, de ventas, además de todo aquello que surja del ejercicio de intercambio entre profesionales y artesanos. Los resultados de esta experiencia permitirán determinar la orientación en la preparación del diseñador para trabajar en situaciones similares, quién tendrá el conocimiento y la capacitación a través del material de apoyo interactivo. Por lo tanto el presente proyecto pretende resolver una anomalía de un sector productivo artesanal por un lado y por otro, y en complemento, intenta mejorar la preparación académica del estudiante de Diseño, para ejercer con propiedad en el terreno de la Mipyme. n

## **BIBLIOGRAFÍA**

1. ABELLÁN, J., 1993  
LA INDUSTRIA TEXTIL EN JEREZ DE LA FRONTERA  
Jerez de la Frontera, España; edit BUC, 138pgs.
2. ALDUNATE, C., 1985  
MAPUCHE  
Santiago, Chile; edit PRINTER, 39 pgs.
3. ALFAU, J., 1981  
MANUAL DE TEJIDOS ESPAÑOLES  
Madrid, México; Instituto de Estudios y Documentos Históricos 203 pgs.
4. ALLANE, L., 1995  
KILIMS, A BUYERS GUIDE  
London, G.B.; THAMES AND HUDSON, 144 pgs.
5. CERECEDA, V., ET AL, 1998  
LOS DISEÑOS TARABUCO Y JALQ'A  
Sucre, Bolivia; ASUR, 45 pgs.
6. CERECEDA, V  
RENACIMIENTO DE UN ARTE INDÍGENA  
Sucre, Bolivia; ASUR, 23 pgs

7. CONTE, C., 1984  
MAYA CULTURE AND COSTUME  
Colorado, USA. ; THE TAYLOR MUSEUM, 120 pgs
8. CORCUERA, R., 1998  
PONCHOS DE LAS TIERRAS DEL PLATA  
Argentina, VERSTRAETEN EDIT.; 232 pgs.
9. DISEÑO Y GESTIÓN CONSULTORES, 1998  
ESTUDIO PREPARATORIO PARA EL DISEÑO E IMPLEMENTACIÓN DE UN PLAN DE ACCIONES DE FOMENTO PARA EL APOYO DE LOS INDUSTRIALES DE LA LIGUA  
Chile; CORFO
10. DORFLES, G., 1983  
EL DISEÑO ¿POR QUÉ?  
España; EDIT. GILI; 239 pgs.
11. ESCANDELL-TUR, N., 1997  
PRODUCCIÓN Y COMERCIO DE TEJIDOS COLONIALES  
Cusco, Perú; CBC, 488 pgs
12. GODOY, M., ET AL, 1995  
VALLES  
La Ligua, Chile; Museo de La Ligua; 112 pgs.
13. GISBERT, T., ET AL, 1987  
ARTE TEXTIL Y MUNDO ANDINO  
Bolivia, GISBERT Y CIA.SA, 389 pgs.
14. HORMAZA, M.,  
COLOMBIA ADENTRO. EL OFICIO DE LAS ARAÑAS  
Colombia, EDIT. COLINA; 148 pgs.
15. LATCHAM, R., ET AL 1922  
PUBLICACIONES DEL MUSEO DE ETNOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA DE CHILE  
Chile, 449 pgs.
16. LAGO, T., 1997  
ARTE POPULAR CHILENO  
Chile, ED. UNIVERSITARIAS; 136 pgs
17. LÓPEZ, J., ET AL, 1993  
LAYMI SALTA  
La Paz, Bolivia; POTOSÍ Y RURALTER EDIT; 275 pgs.

18. LÓPEZ, A., 1999  
METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN  
Valparaíso, Chile; UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA, 299 pgs.
19. MANRIQUE, E., ET AL, 2002  
RESÚMENES DE PONENCIAS XVI REUNIÓN ANUAL COMITÉ  
NAC. DE CONSERVACIÓN TEXTIL  
Lima, Perú.
20. MARTÍN, F., 1750  
REALES ORDENANZAS EN QUE SE DECLARA EL MODO Y FOR-  
MA COMO SE DEBEN LABRAR LOS TEXTIDOS DE ORO, PLATA Y  
SEDA EN TODOS LOS REYNOS DE ESPAÑA  
Toledo, España; COLECCIÓN CLÁSICOS TAVERA
21. MASTACHE DE ESCOBAR, A., 1971  
TÉCNICAS PREHISPÁNICAS DEL TEJIDO  
México, INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTO-  
RIA, 141 pgs
22. MORENO, J., 1982  
CUADERNO DE ARTE POPULAR DEL IKAT  
Ecuador, CIDAP, 32 pgs.
23. NOLLA, J., 1958  
MANUAL DE TEJEDURÍA  
México, CASA RAMÍREZ EDIT., 79 pgs
24. PERKINS, E., ET AL, 1997  
WOVEN BY THE GRANDMOTHERS  
Washington and London; EULALIEH BOSAR, 213 pgs.
25. PAVLOVIC, D., ET AL 2003  
PREHISTORIA DE ACONCAGUA  
Chile, CENTRO ALMENDRAL, 107 pgs.
26. PENLEY, D.,  
PAÑOS DE GUALACEO  
Ecuador, CIDAP, 167 pgs.
27. ROGERS, N., ET AL  
IN CELEBRATION OF THE CURIOUS MIND  
Colorado, USA, INTERWEAVE PRESS, INC., 120 pgs.
28. ROLANDI, D., ET AL,  
1000 AÑOS DE TEJIDO EN LA ARGENTINA

Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura,  
Instituto Nacional de Antropología.

Buenos Aires, Argentina.

29. STEHBERG, R., 1995  
INSTALACIONES INCAICAS EN EL CENTRO Y NORTE SEMIÁRIDO  
DE CHILE  
Santiago, Chile, DIBAM.
30. SOLANILLA, V., ET AL 2000  
ACTAS DE LA 1ª JORNADA INTERNACIONAL SOBRE TEXTILES  
PRECOLOMBINOS  
Barcelona, España, UNIV. AUTÓNOMA DE BARCELONA, 175 pgs.
31. THOMPSON, CH., 1992  
SCOTISH TARTANS  
London, GB.
32. VALLEJO, J., 1994  
METODOLOGÍA PARA UNA INVESTIGACIÓN  
Valparaíso, Chile, EDIT. UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO, 79 pgs.
33. VELASCO, H., ET AL, 1997  
LA LÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA  
Madrid, España, EDIT TROTТА, SA, 301 pgs.
34. (de la )VALLE, A., ET AL, 1988  
ARTE TEXTIL DEL PERÚ  
Lima, Perú, TEXTIL PIURA EN EL ARTE TEXTIL DEL PERÚ, 321 pgs.
35. ZUMBUHL, H.,  
MANUAL DE CONSTRUCCIÓN DE UN TELAR DE PEDAL Y SUS  
AUXILIARES  
Huancayo, Perú, SEPAS, 137 pgs.

## ENTRE LA ECONOMÍA Y EL SÍMBOLO

### Reflexiones sobre la artesanía y el Arte Popular en el siglo XXI

**Resumen:**

Carlos Mordo llama a la reflexión de cómo, en el mundo contemporáneo, la violencia, la segregación y la desigualdad han ocupado, por largo tiempo, el lugar del desarrollo social y el respeto por el ser humano.

En América Latina, los campesinos, indígenas y marginados urbanos, engrosan las filas de la exclusión, la injusticia y el olvido. Conforme la inequidad avanza, también la brecha entre ricos y pobres parece acrecentarse. Según el autor, la producción artesanal se encuentra incluida, en gran medida, en este territorio de postergaciones y caminos errados. Los artesanos suelen quedar fuera de los procesos macro económicos, no sólo porque ocupan un espacio marginal en la economía de los países latinoamericanos, sino porque todavía están inmersos en una economía informal, producto de una larga tradición en la organización productiva.

En la actualidad, presenciamos que la gran diversidad de nuestros pueblos y la riqueza artesanal, se ven enfrentadas a discursos homogeneizantes, que se basan en la “integración” forzada y no en la inclusión de los excluidos. En este sentido, es necesario unir esfuerzo para recuperar la historia y la capacidad de decisión, sólo así será posible conjugar armónicamente pasado y presente.

*“No quiero mi casa amurallada por todos  
lados ni mis ventanas selladas.  
Yo quiero que las culturas de todo el mundo  
soplen sobre mi hogar  
tan libremente como sea posible, pero me niego  
a ser barrido por ninguna de ellas”.*

Mahatma Gandhi  
English Learning. Young India, June 1<sup>st</sup>., 1921.

Vivimos en un mundo convulsionado, donde la violencia y la inequidad han ocupado por un tiempo, demasiado prolongado, el lugar del desarrollo social, de la calidad de vida, del respeto por lo humano. La marginalidad, la segregación laboral y la desigualdad de oportunidades redujeron, al límite, el bienestar de importantes y cada vez más numerosos sectores sociales de la población de América Latina. Así, millones de campesinos, indígenas y olvidados urbanos se suman día a día a este territorio de postergaciones y caminos errados, pero al mismo tiempo son excluidos de una existencia posible y justa.

De acuerdo con informes recientes del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), América Latina y el Caribe son hoy la región del mundo que presenta la mayor brecha en la distribución del ingreso.<sup>1</sup> Un alarmante porcentaje de la población se encuentra por debajo de la línea de pobreza humana, que se refiere a la negación de las oportunidades fundamentales para toda persona: disfrutar de una existencia larga, sana y creativa y de un nivel decente de vida, de libertad y dignidad, de respeto por sí mismo y por los demás.

La lucha contra la pobreza debe priorizar ante todo las capacidades, las habilidades y los recursos tangibles e intangibles que los Estados, las sociedades y los mismos grupos sociales son capaces de movilizar. La

Carta de las Naciones Unidas, la Declaración Universal de los Derechos Humanos, y la Cumbre Mundial sobre Desarrollo Social, entre otras declaraciones de los organismos internacionales, reafirman el derecho al desarrollo y a una vida libre de pobreza como derechos humanos básicos.<sup>2</sup> Los nuevos discursos sobre la diversidad y la libertad cultural proponen estos mismos paradigmas. La cultura y la diversidad cultural se han convertido en realidades políticas y jurídicas, tal como lo define el primer Artículo de la Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural (2001): *“la diversidad cultural es, para el género humano, tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras”*.<sup>3</sup> En 2002, la VI Conferencia Iberoamericana de Cultura formula la Declaración de Santo Domingo titulada *“La diversidad cultural iberoamericana y el comercio internacional de bienes y servicios culturales”*, que propone los fundamentos éticos de un desarrollo integral para los pueblos de Iberoamérica basado en el respeto por la diversidad cultural y el fortalecimiento de la cohesión social.<sup>4</sup>

El informe 2004 sobre Desarrollo Humano del PNUD sigue en esta misma línea, ahora con un nuevo discurso que fundamenta la libertad cultural.<sup>5</sup> Si bien reconoce anteriores declaraciones sobre la exclusión económica y política, el enfoque sobre la exclusión cultural da mucho que

---

<sup>1</sup> Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Informes sobre Desarrollo Humano 2001, 2002, 2003, 2004.

<sup>2</sup> NACIONES UNIDAS. Cumbre Mundial sobre desarrollo social. Copenhague, 1995..

<sup>3</sup> UNESCO. Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. Paris, Octubre/ Noviembre de 2001.

<sup>4</sup> VI Conferencia Iberoamericana de Cultura. Bávaro, Santo Domingo. Octubre de 2002.

<sup>5</sup> PNUD-Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. Informe sobre Desarrollo Humano 2004: “La libertad Cultural en el mundo diverso de hoy”.



pensar, ya que plantea una mirada universalista peligrosamente lindante con el determinismo. Oponiendo la tradición a la libertad de escoger, esta apología de la diversidad propone aceptar que la defensa de las tradiciones puede frenar el desarrollo humano, y operar en contra de la libertad cultural.

En el mundo actual, la visión de un planeta en el cual todos sean ciudadanos en igualdad de condiciones y exista el respeto por los derechos humanos, la libertad y la dignidad de todas las personas no parece más que una bien intencionada utopía. El informe olvida que tales acciones suelen exigirse a los países empobrecidos y a las minorías sociales y étnicas, pero que en la práctica son dejadas de lado por las sociedades mayoritarias. El informe del PNUD también se refiere a las poblaciones indígenas, a las que contradictoriamente sí otorga el derecho a conservar sus conocimientos tradicionales y a la propiedad intelectual, especialmente en la promoción de los flujos de inversión y conocimiento, donde la globalización acepta reconocer la labor de los pueblos que han desarrollado sus recursos durante siglos (claro está, en función de proveedores del sistema global). Las comunidades campesinas, rurales y tradicionales no-indígenas, que constituyen buena parte de la población de América Latina, quedan, curiosamente, fuera de este análisis aparentemente culturalista.

La libertad cultural y el respeto por la diversidad no se fundan únicamente en la libertad de integrarse a la diversidad, sino en la capacidad de los pueblos para poder decidir su propio destino de acuerdo con su propia cultura. La cultura es el factor articulador que atraviesa la vida de los individuos y las comunidades, mientras que la diversidad no sólo constituye un rasgo cultural inalienable sino que expresa la necesidad del respeto recíproco. Junto con la capacidad de ser y reconocerse diversas, la cultura y la identidad promueven la creatividad y la inventiva, expanden las potencialidades comunes, instalan la solidaridad como un ejercicio de la justicia cotidiana y convocan a una participación movilizadora de ideas renovadoras y proyectos compartidos.

Un tema todavía más áspero es el de la globalización, que si bien facilita la comunicación y la manifestación de múltiples expresiones culturales, gracias a la aceleración de los intercambios de bienes y servicios de todo tipo a escala mundial, también pone en marcha dinámicas altamente homogeneizadoras para las comunidades con condiciones de mercado en pequeña escala -o altamente vulnerables-, frente a la competencia de los países con gran capacidad productiva. En los tiempos que corren, la globalización coloca a las sociedades cara a cara en todo tipo de intercambios en el orden financiero, en el uso del transporte y las comunicaciones, en la informática. Sin embargo, lo local sigue siendo el espacio concreto de la realidad inmediata. En el ámbito local se refuerzan la identidad, las relaciones sociales, las maneras de apropiarse de los recursos, las expresiones y las formas de representación de las comunidades, y se produce infinidad de bienes culturales que, de una manera u otra, se insertarán en los mercados globales.

Según el brasileño Gonçalves, una de las características, más marcadas de la actualidad, es la utilización libre e indiscriminada de elementos culturales diversificados.<sup>6</sup> Esta situación –que Gonçalves concibe como una ‘apología del secretismo cultural’–, resulta en que muchas veces son ignorados los contextos que dan origen y legitiman dichas expresiones culturales. Como consecuencia de esto, asistimos a la producción seriada y descontextualizada de copias de artefactos y objetos producidos por las poblaciones tradicionales, ya alejados de sus referencias culturales originarias. No es muy diferente lo que sucede con el resto de los conocimientos tradicionales, apropiados por la industria o por la manufactura y destinados de manera inevitable al consumo de masas. Las apropiaciones y los abusos suelen estar a la orden del día.

---

<sup>6</sup> Gonçalves, Carlos Walter Porto. “Geografías: movimientos sociales, nuevas territorialidades y sustentabilidad”. Siglo XXI, México 2001.

## Una mirada a la artesanía en el siglo XXI

*“...la artesanía, como parte de la cultura y del conocimiento del hombre, no se extingue, sino que se enriquece o cambia de acuerdo con las características del pueblo que las produce y del momento histórico que vive”.*

Marta Turok. *Cómo acercarse a la artesanía*, México, 1996.

¿Cuál es el panorama de los artesanos y los artistas populares en un contexto donde la marginalidad, la segregación laboral y la desigualdad de oportunidades han reducido notablemente la calidad de vida y el bienestar de un segmento cada vez más importante de la población de América Latina? La producción artesanal, que agrupa en el continente a más de veinticinco millones de personas, se encuentra incluida, en gran medida, en este territorio de postergaciones y caminos errados. Los artesanos suelen quedar fuera de los procesos macro económicos, no sólo porque ocupan un espacio marginal en la economía de los países latinoamericanos, sino porque todavía están inmersos en una economía informal, producto de una larga tradición en la organización productiva. En la 14a. Conferencia Interamericana de Ministros de Trabajo, que tuvo lugar en México en septiembre del 2005, la OIT advierte que en América Latina hay 81.7 millones de personas que sobreviven en la economía informal, y más de 18 millones no tienen empleo.<sup>7</sup> En la realidad, estas cifras son notablemente superiores.

El tema de la exclusión social resulta por demás complejo en los sectores artesanos del continente, como resultado de la interacción de un número variable de procesos o factores de riesgo que afectan a los individuos y a los grupos humanos, frenando el desarrollo pleno de sus capacidades. A las dificultades de acceso al trabajo, al crédito, a los servicios sociales o a la educación, suelen sumarse el analfabetismo, la pobreza y el aislamiento territorial. Gran parte de los artesanos de

Latinoamérica se encuentra en alguna de estas situaciones, o en varias de ellas a la vez.

La historia de las artes populares de nuestro continente es también la historia de sus culturas, modos de vida, costumbres, tradiciones y relaciones sociales. Los roles del hombre y la mujer en la sociedad contemporánea hunden sus raíces en otras historias, de madurez y de igualdad. Buena parte de estos hombres y mujeres que viven de la artesanía pertenecen a comunidades rurales, campesinas e indígenas que mantienen vigentes formas de organización social y productiva de carácter precapitalista, íntimamente relacionadas con sus propios momentos históricos. Pero las verdaderas situaciones de desigualdad de oportunidades y de género que afecta a los habitantes de estas comunidades se debe, sobre todo, a la aplicación de políticas discriminatorias o asistencialistas ejercidas por el sistema hegemónico, que pocas veces tiene en cuenta las lógicas socioculturales de estas poblaciones, su organización productiva, su percepción de la vida y la particular manera de entender el cruce que se produce entre el pensamiento económico comunitario y los mecanismos propios de la economía contemporánea.

Gran parte de las poblaciones artesanas indígenas, rurales y campesinas pertenece a segmentos sociales que se encuentran en una situación económica y social deficiente, comparados con la población urbana. Esta condición de marginalidad, que ya se ha prolongado por demasiado tiempo, se debe a una aplicación desigual de las políticas públicas en materia de infraestructura, salud, educación y empleo, especialmente en los países en los cuales la artesanía no ocupa un lugar mensurable en el PBI. La realidad que aflige a estos segmentos de la población, se ve

---

<sup>7</sup> OIT. XIVa Conferencia Iberoamericana de Ministros de Trabajo. México, setiembre de 2005. Palabras del Secretario General.

condicionada sobre todo por su pertenencia a espacios sociales diferentes de los que ocupa la sociedad políticamente dominante.

Los veinticinco millones de artesanos de América Latina representan una de las expresiones más dinámicas de la diversidad cultural y de la riqueza creativa de pueblos y culturas con historia propia. Sin ser una industria de masas, la artesanía es consumida continua y masivamente, como resultado de su contacto y su interacción permanente con la cultura generada y difundida desde los medios industriales de comunicación. Los bienes producidos por las culturas tradicionales y populares interactúan activamente en el mercado simbólico. Apropriados y subsu-midos por el consumo cultural, las modas, las tendencias mediatizadas o las imposiciones del diseño, muchas veces dislocados o folclo-rizados, los productos artesanales son ricos en representaciones y mensajes que traducen la sociedad y la cultura de quienes los realizan. Todavía vivas y vigentes, la artesanía y las artes populares constituyen verdaderas industrias culturales que, lejos de repetirse continuamente, reflejan el dinamismo y la creatividad de sociedades ricas en diversidad, insertadas al mismo tiempo en el mundo contemporáneo.

El largo camino que va desde el autoconsumo y la satisfacción de las necesidades básicas a una economía determinada por los mercados mundiales, no parece haber ayudado a los artesanos del continente para adaptarse a la nueva situación global, anclados a un sector informal o parcialmente informalizado de la economía. Frente a este panorama, la artesanía suele ser percibida erróneamente como una “industria de la pobreza”, víctima del asistencia-lismo y del clientelismo político que, por otra parte, colaboran eficientemente para que la actividad ocupe un papel secundario en el desarrollo. De este modo, gran parte de los artesanos rurales, campesinos e indígenas, no encuentran la manera de superar la pobreza a la que han sido condenados.

## **Artesanos rurales, indígenas, urbanos**

*“La artesanía no quiere durar milenios ni está poseída por la prisa de morir pronto. 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.”*

Octavio Paz. In/Mediaciones, México, diciembre de 1973.

La producción tradicional, que representa un importante espacio de la artesanía latinoamericana, también se ve afectada por la crisis actual. En el mundo contemporáneo, los productos de los artesanos rurales deben competir con aquellos elaborados masivamente en los países de Oriente. Se han acortado las distancias, y lo que era diferente y cargado de identidad compite, más en la forma que en el contenido, con lo que se produce a muchos miles de kilómetros con mecanismos distintos pero altamente eficientes. Estos fenómenos generan una competencia desigual en los precios y en el mercado, y disminuyen día a día el valor que el producto artesanal representa cultural, social y económicamente.

Algunos sectores productivos han logrado organizarse eficientemente consolidando pequeñas organizaciones gremiales, cooperativas o microemprendedoras, por lo general con la ayuda de los organismos internacionales de cooperación, las ONGs y los mismos Estados. Aún siendo una minoría, en el complejo panorama artesanal latinoamericano, tales organizaciones configuran ejemplos paradigmáticos para la reelaboración de estrategias de inserción en el mundo moderno, elevando en parte la calidad de vida de los grupos sociales en los que se desenvuelven. En muchos de estos casos la capacitación, la reconversión producti-

va, la transferencia tecnológica y la innovación no sólo no han afectado las raíces culturales de las comunidades involucradas, sino que les han permitido reforzar su cohesión social, su identidad y su posición frente al mundo contemporáneo. En otros casos, en cambio, los resultados no han sido tan alentadores, y las perspectivas a largo plazo resultan alarmantes por la disolución de los mecanismos que dan sustento a la producción artesanal tradicional.

En los procesos de inserción en el sector productivo, los artesanos campesinos e indígenas son los más perjudicados debido a la escasez de materias primas, las deficientes vías de comunicación o la falta de recursos económicos y, en ocasiones, a las fricciones que puedan mantener con la sociedad global. Un gran segmento de la población rural o campesina alterna la agricultura u otras actividades complementarias con la elaboración de piezas artesanales. Han vivido desde siempre en condiciones de extrema pobreza, con poco o sin ningún apoyo gubernamental y sin contar con una organización eficiente para poner en valor su labor productiva. Muchos de los oficios artesanos han desaparecido o están casi olvidados, y el consumo interno ha disminuido drásticamente a raíz de los procesos de des-ruralización, la incorporación del campesinado a fuerzas laborales alienantes o la migración campo-ciudad, que por otra parte también mantiene latente la exclusión y la pobreza.

La artesanía indígena ocupa un espacio importante en la producción de América Latina y el Caribe, pero responde a una problemática diferente. La pérdida de los valores tradicionales y de la cosmovisión de numerosas comunidades indígenas –como resultado de políticas tácitamente etnocidas– fue cambiando de sentido la profunda relación que se establecía entre símbolos y dioses, y alentó nuevos tránsitos y lecturas en los cuales su arte se fue desdibujando a medida que se convertía en objeto de consumo. Los pueblos originarios se encuentran en una situación económica y social deficiente, sobre todo si se los compara con la población no indígena. Esta condición de marginalidad, que se prolonga desde hace más de cinco siglos, se debe a que a las desigualdades étnicas

se suma una aplicación también desigual de las políticas públicas en materia de tierras, infraestructura, salud, educación y empleo que atenta contra la identidad, la cultura y la organización social de las comunidades, diferentes de la sociedad políticamente dominante. Si bien los nuevos circuitos simbólicos rompen necesariamente con la íntima relación que las comunidades aborígenes mantienen desde hace siglos con su entorno y su territorio, es la firmeza de estas culturas sólidamente asentadas en base a lo colectivo, lo que ha mantenido vigentes los elementos constitutivos de sus expresiones artesanales a través del tiempo.

El arte indígena intenta integrarse y participar del mundo moderno sin perder sus raíces profundas, pero lo hace en medio de una contemporaneidad que, en muchas ocasiones, lo obliga a negar su pasado. Los artesanos aborígenes son abrumados por los mensajes mediáticos, consumen y se apropian de información que devuelven, resignificada, en sus discursos visuales. El conservacionismo ha puesto a muchos de estos pueblos en un callejón sin salida. Al intentar la utópica perpetuación de los símbolos perdidos, el “statu quo” impulsado por antropólogos, sociólogos, críticos y mercaderes del arte que pretende mantener intacto el “objeto etnográfico”, producido por los pueblos indígenas, los condiciona a sobrevivir en contextos mágico-religiosos o en funciones sociales ya olvidadas hasta por sus mismos portadores. Pero hilando más fino, también es posible que la preservación de la artesanía represente una de las últimas formas de resistencia de las comunidades indígenas en la lucha por mantener su identidad étnica, junto con la propiedad de la tierra, la lengua y la religiosidad.

La artesanía urbana, por su parte, representa un nuevo campo cultural y simbólico, que se fue conformando con características propias a partir de la segunda mitad del siglo XX, al instalarse como un novedoso fenómeno pluricultural en las grandes ciudades de América Latina. Apartada de las características de la producción tradicional, pero apropiándose de muchos de sus elementos constitutivos, traduce los rasgos



propios de una cultura popular urbana universalizada. Así, la artesanía urbana constituye una de las modalidades de producción cultural a través de la cual, el habitante de la ciudad, reconstruye críticamente su experiencia cotidiana, y reafirma sus propios espacios de creatividad e intercambio. Aunque la situación de este sector informal no es tan acuciante como sucede con los artesanos rurales o indígenas, la incidencia de la producción industrial y la poca valorización de productos cada vez más alejados de lo artístico, excesivamente estáticos y apegados a la copia, a la uniformización y al consumo, también colocan al artesanado urbano en una posición inestable.

En todos los casos, la rica diversidad de nuestros pueblos enfrenta cada vez con mayor fuerza el discurso altamente homogeneizante, que los países centrales intentan imponer con el pretexto de la “sociedad global”, basado en la “integración” forzada y no en la inclusión de los excluidos. Las culturas locales ambicionan otros caminos, acordes con su propia historia.

### **El intrincado mundo del diseño**

*“...una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original”.*

Umberto Eco. *Obra Abierta*, Barcelona, 1984.

Pero existen otros temas, que hacen a la situación actual de la artesanía latinoamericana, que también requieren de una profunda re-

flexión, producto del cruce entre las tradiciones artesanales y la modernidad. Los discursos globalizantes, a los que nos hemos referido en las páginas anteriores, no actúan solamente en los aspectos macrosociales, sino que se traducen en cada una de las áreas de la producción de bienes culturales estimulados por las tendencias del consumo y las modas mediáticas, consumidas tanto por las culturas de masas como por las culturas sumergidas que las siguen, casi sin percibir, la manipulación de la que son objeto. Son las sociedades de elite las que corren detrás de las tendencias de la moda impuestas por los grandes emporios comerciales, mientras que las clases populares consumen los sobrantes, creados y comunicados para el mercado de masas. Los generadores de tendencias están vinculados con los grandes poderes económicos o mediáticos, y se posicionan como referentes del consumo. Esto sucede en todos los niveles ya se trate de la moda, el diseño o la comunicación. Así, Bill Gates puede crear tendencias en la informática porque maneja el 80% de los desarrollos en ese sector, los emporios de la moda establecen las pautas de consumo en cada temporada, los conglomerados noticiosos regulan los mensajes que son repetidos por los medios escritos o televisivos, del mismo modo que el Flower Power influyó, en la década del '70, en las futuras generaciones de artesanos urbanos.

En el mundo de la producción artesanal se producen apropiaciones en ambas direcciones. La producción tradicional se transforma para convertirse en complemento, lo étnico pasa a ser un detalle en medio de una decoración mini-malista, en una prenda de diseño, en un rincón de una vidriera. Los jóvenes, a su vez, se apropian de ciertos elementos con los que se auto identifican, porque al vestir con un toque local se acercan conceptualmente a las clases populares. Las culturas populares ven en los símbolos promovidos desde los mercados globales un aura de modernidad, y al apropiarse de ellos creen integrarse a la sociedad que los domina.

Los mitos y las falsas ideas sobre la artesanía se convierten en pretextos que distorsionan la realidad del sector: “El arte popular es mal

gusto –se suele decir–, la artesanía es arte pobre, ya nadie compra historia ni identidad, la artesanía no es cultura, lo popular no es comercial, la innovación destruye la identidad, los artesanos no quieren cambiar, la solución es exportar, lo típico no marca tendencias, la única salida son las tendencias...” Verdades de Perogrullo, estos discursos se escuchan con frecuencia en boca de operadores culturales, de promotores del sector artesanal, de funcionarios, de planificadores sociales, de técnicos y diseñadores. Trascienden porque son utilizados para justificar determinadas orientaciones, que se intentan imponer sobre el variado mundo de la producción artesanal latinoamericana, y porque al mismo tiempo condicionan a productores y consumidores para aceptar las imposiciones del consumo.

Qué lejos están estos discursos de lo que planteaba Don Daniel Rubín de la Borbolla, al referirse a la historia del arte popular mexicano –que bien puede extenderse a todo el continente– como una historia de encuentros y desencuentros de diversas culturas y de sus mecanismos de persistencia y resistencia y, en ocasiones, de asimilación de modelos artísticos ajenos que los hacedores de arte incorporaron a lo largo de los siglos.<sup>8</sup> O cuando alababa las tareas emprendidas por Manuel Gamio al impulsar “*el establecimiento de talleres arte-sanales para experimentar el mejoramiento de los productos tradicionales y la elaboración de nuevos artículos, el mejor aprovechamiento de materias primas locales; la revaloración de formas y elementos decorativos antiguos y la creación de nuevos elementos funcionales, ajustados a las formas de vida y necesidades de la población rural y urbana regional.*” Pareciera que no existen conflictos entre la innovación y la creatividad como caminos para el desarrollo, pero en muchos casos estos conflictos están ocultos. Uno de los discursos más frecuentes, en los programas de desarrollo artesanal, es el que defiende la producción seriada y masiva como único recurso para la inserción en los mercados, afirmando peyorativamente que la tradición artesanal latinoamericana está, por definición, opuesta al desarrollo productivo. La verdad que se oculta detrás de esta pantalla es que la

conquista suprimió todos los canales productivos de las sociedades precortesianas para imponer sus propias estrategias importadas de producción.

Durante milenios los pueblos precortesianos sembraron pacientemente las raíces del arte popular mexicano. Era tan importante y variada la producción artesanal prehispánica que en el Códice Mendocino figuran –solamente entre los tributos al gobierno de Moctezuma II– 27.600 piezas de calabazas pintadas y barnizadas, 12.000 petates, 187.560 cargas de mantas blancas y con dibujos, 28.800 cargas de otras piezas de vestir, 665 trajes de guerreros tejidos o con adornos de plumas, 32.880 manojos de plumas, 48.000 hojas de papel amate y miles de otros productos que llegaban al valle de México desde todas las regiones del país, una asombrosa capacidad productiva que se repetía año tras año. Más al sur, en la región de los Andes, los talleres textiles agrupaban millares de artesanos, los de lapidaria a centenares de artistas del oficio, los centros alfareros producían para regiones enteras, los artesanos trabajaban laboriosamente para las élites y para el pueblo. Las piezas se diseñaban, se pensaban, se estudiaban sus materiales y su cromatismo. La producción no se realizaba al azar, sino que ya antes de la conquista se generaban tendencias de consumo desde los núcleos centrales de poder, y estas tendencias eran difundidas a lo ancho y largo de los extensos territorios del continente.

Siglos más tarde, la degradación del concepto de lo popular dio lugar a nuevos elitismos y, por supuesto, a nuevos “generadores” de tendencias. La visión de “lo popular” todavía circula alrededor del objeto, como si se tratase de monumentos del pasado, aún cuando comienza a incorporar tímidamente la dimensión humana, todavía folclorizada y algo inmóvil. Surgen entonces los discursos contrapuestos, nacen allí las nuevas impo-

---

<sup>8</sup> Rubín de la Borbolla, Daniel. “Arte Popular Mexicano”. Fondo de Cultura Económica, México 1974.

siciones y las flamantes contradicciones. Es el dominio de los mercados y el imperio de las tendencias.

Tan fuertes son las nuevas lecturas de la globalización que los diferentes organismos oficiales proponen un marco teórico y ético, pero actúan desde el extremo opuesto. Un caso paradigmático es el de Artesanías de Colombia, una empresa estatal que ha dado un notorio impulso comercial a la artesanía de su país, que sostiene que *“preservar la identidad del producto artesanal y su carácter manual, a la vez que elevar su calidad, conservar el medio ambiente, proteger la salud de los artesanos, frente a la necesidad de innovar y diversificar el producto que responda a las tendencias y demandas del mercado, constituye un gran desafío para los responsables de las políticas de desarrollo de sector.”*<sup>9</sup> Pero es tanta su necesidad de insertarse en los nuevos nichos del consumo, de la moda, del diseño y la decoración que lo hace a pesar de la pérdida de identidad que implican sus proyectos de desarrollo. La institución contrata a un reconocido diseñador filipino para crear un estilo de “casa colombiana”, y en el 2005 organiza un concurso internacional del cual participan más de trescientos diseñadores de los cinco continentes para innovar en *“el desarrollo de nuevas líneas de productos, que contribuyan a conservar la vitalidad del patrimonio cultural colombiano y a aumentar el papel de la artesanía en la economía del país a nivel internacional”*. Diseñadores de todo el mundo crearán la imagen artesanal de Colombia.

Los organismos internacionales alientan esas tendencias, que barre-rán de una vez por todas con las molestas culturas tradicionales, todavía cargadas de identidad y discursos pasados de moda. Entusiasmadas por las experiencias comercialmente exitosas –para las empresas y organismos, no para los artesanos que se han transformado en manufactureros a pedido–, otras instituciones siguen el mismo camino. El Fonart de México contrata diseñadores brasileños para que elaboren nuevos conceptos de Packaging, Guatemala impulsa a diseñadores de todo el mundo para

consumir los tejidos locales, adaptados a la última moda. Se libera el uso de las técnicas, los diseños y los símbolos que, en poco tiempo, serán reproducidos a la perfección en Indonesia o Taiwan.

Al mismo tiempo, nuevas generaciones de diseñadores se aferran a este sector que les era desconocido en su formación de diseño industrial y gráfico, y encuentran en él imprevistas posibilidades ocupacionales, esta vez dirigiendo los destinos de los artesanos para sus propios objetivos. Como resultado, los objetos artesanales comienzan a perder identidad conducidos por las modernas tendencias, y se homogeneizan perdiendo las cualidades que les permitieron sobrevivir a más de quinientos años de intentos trans-culturativos.

Sólo algunas voces del mundo del diseño alertan sobre estas contradicciones. En el año 2001, Isabel Campi, una catedrática de teoría e historia del diseño y Vice-presidenta de AAIP FAD (España), establece una línea singular entre artesanía y diseño al definir a este último como una actividad de proyecto y una disciplina con entidad propia y diferenciada, que tiene en su origen la seriación.<sup>10</sup> *“Los diseñadores –dice– proyectan los objetos hasta el más mínimo detalle porque no es su tarea construirlos y quieren asegurarse que los productos resultantes saldrán igual al prototipo”*, mientras que los artesanos se hallan en una situación equidistante entre la actividad de creación artística y la actividad de proyecto que implica el diseño, ya que tendrán que actuar como diseñadores a la hora de producir obras seriadas. Y este es el meollo de la cuestión. Son escasos los proyectos que tienen como objetivo formar a los artesanos para que ellos mismos sean capaces de mejorar la calidad de sus piezas y adecuarlas –dentro de lo posible y sin perder identidad– a la demanda de los mercados. Se trata de un problema de legitimación cultural de nuestra

---

<sup>9</sup> Cecilia Duque Duque. “El Papel de la mujer en la artesanía del siglo XXI: tradición, innovación y competitividad”. 7º Seminario Iberoamericano de Cooperación en Artesanía, Panamá, 2003, y publicaciones de difusión de Artesanías de Colombia.

sociedad, que compite entre el prestigio degradado de la artesanía y el atribuido a la formación académica, a la que gran parte de los artesanos no puede acceder. El riesgo de la pérdida de identidad de los productos artesanales está cada vez más cerca. La misma Isabel Campi alerta que si a los artesanos no se les enseña a proyectar eficientemente nunca tendrán la libertad de escoger entre hacer diseño o no: *“es más, creo que la salvación y reinterpretación de los oficios más tradicionales es una de las tareas más urgentes e interesantes que puede acometer la artesanía hoy en día...”* La artesanía debe regenerarse a sí misma.

Desde otra perspectiva, los cursos que el CIDAP ha llevado a cabo en Ecuador con el aporte de la OEA, durante los últimos años, apuntan a la capacitación de los productores en técnicas, oficios y diseño pero partiendo de las culturas y las identidades locales. Según Claudio Malo González, veterano impulsor del desarrollo artesanal y la identidad latinoamericana, *“en una época en que la globalización como consecuencia de avances tecnológicos... más que una teoría o programa es un hecho inevitable, la necesidad de preservar y robustecer la identidad cultural de los pueblos se torna más urgente que nunca. Más que en los avances de la cultura elitista que mira al futuro y prioriza la innovación, la identidad se encuentra en la cultura popular que, sin alentar el estatismo, da a la tradición el valor que se merece”*.<sup>11</sup>

Lo que está en riesgo es el espíritu mismo del objeto artesanal, ese agregado intangible que lo distingue de todos los demás, y que lo hace único y diferente. El futuro de la artesanía latinoamericana dejará de ser incierto cuando comprendamos que, surgidos en las raíces mismas de su historia, los bienes culturales de nuestros pueblos permiten mantener vigente la articulación entre lo tradicional, lo moderno y lo posmoderno. El desarrollo, la calidad de vida o los beneficios económicos no deben servir de pretexto para destruir los fundamentos éticos de las culturas ni su percepción del mundo que las rodea. Retomando el pensamiento de Gandhi, no debemos amurallar-nos ante el mundo moderno sino que

debemos abrir las ventanas a la diversidad, seguros de que los vientos serán benignos si preservan intacta nuestra memoria, nuestra identidad y, sin lugar a dudas, nuestra libertad de elegir. n

---

<sup>10</sup> Isabel Campi. En IBERIONA, Encuentros de Artesanía Ibérica. Poble Espanyol de Montjuïc, Barcelona. Mayo de 2001.

<sup>11</sup> Artesanías de América. Revista del CIDAP, N° 50, Cuenca, Ecuador, diciembre de 2003.



MÓNICA B. ROTMAN  
Argentina

## **ARTESANÍAS: MEMORIA E HISTORIA LOCAL EN LA CONFORMACIÓN DE UNA PRODUCCIÓN CULTURAL CONTEMPORÁNEA<sup>1</sup>.**

### **Resumen:**

Mónica Rotman, en el presente artículo, trata diversas cuestiones que refieren a las Ferias Urbanas Artesanales de la Ciudad de Buenos Aires. Abarcando un tiempo que va desde 1969 hasta 1976.

El artículo aborda detalles, datos e información que permiten contextualizar, las ferias artesanales de la capital argentina, como espacios conformados histórica y culturalmente, en los cuales se han ido entretrejiendo los imaginarios urbanos de esa ciudad y de sus artesanos.

La autora describe de qué manera, estas ferias, han constituido un motor importante en la actividad artesanal, en su conocimiento y reconocimiento por parte del público, en la integración de los artesanos y en la conformación de una identidad común e incluso en el paisaje de la ciudad.

<sup>1</sup> Este trabajo fue expuesto en las Primeras Jornadas: “Artesanía Urbana como patrimonio cultural de Buenos Aires” organizadas por la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

Nos interesa tratar en este trabajo algunas cuestiones que refieren a las Ferias urbanas, en tanto ámbitos conformados históricamente como sitios relevantes de concentración, exhibición y venta de bienes artesanales. Nuestra propuesta apunta a contribuir a remedar las carencias de registro existentes respecto de este hecho, que conforma hoy parte de la cultura de la ciudad.

Es cierto que las Ferias no son los únicos lugares de expendio artesanal; podría discutirse incluso el rango que le otorgan muchos productores en cuanto a volumen de ventas; no obstante, lo que resulta incuestionable es que ellas implicaron modificaciones relevantes en el carácter de la actividad, en la presentación al público de los bienes artesanales, en su conocimiento/reconocimiento por parte de los habitantes de Buenos Aires y aún en el paisaje de la ciudad.

El surgimiento de las Ferias a fines de los 60 otorgó visibilidad a esta producción, la conformó como propuesta estética y mostró su viabilidad económica. Así mismo facilitó las condiciones para la construcción de una instancia grupal y colectiva, a partir de un sentido de pertenencia a un ámbito común, en el cual se torna visible una afinidad laboral compartida; su advenimiento contribuyó, de alguna manera, a delinear y conformar una identidad común. Por último, su establecimiento instalaría fuertemente a estos ámbitos y a su producción como parte del movimiento cultural de la ciudad.

Específicamente, queremos aludir aquí a un aspecto de este fenómeno: aquel que se refiere al origen y los primeros tiempos de tales eventos. Nos ha interesado apreciar como estos hechos eran aludidos desde el presente por quiénes formaron parte de ellos; cómo se practicaba tal selección/reconstrucción del pasado; cómo operaba la memoria. Nos importaba recuperar las imágenes, las opiniones, los sentimientos que respecto de aquellos momentos guardaban quienes fueron sus actores principales. Resultaba de interés indagar qué imaginarios sociales se habían conformado al respecto y cómo sedimentaba una historia propia elaborada en términos de encuentros y conflictos.

Comenzaremos señalando ciertos hechos significativos que preceden la instalación del primer espacio ferial.

Algunos ámbitos son señalados como sitios relevantes donde se concentraría esta producción artesanal. Son mencionados un par de locales ubicados en la Capital Federal: uno de ellos «Los Picacobres» en la Galería del Este<sup>2</sup>, el otro «Los Cronopios» en la Galería Quinta Avenida (en Talcahuano y Av. Santa Fé) y una localidad en la costa: Villa Gessell. Estos lugares poseían además una característica peculiar: eran tanto lugares de venta como talleres, sitios donde se trabajaba y se aprendía. Ellos conformaron importantes centros informales de enseñanza artesanal<sup>3</sup>, generando una dinámica de aprendizaje sumamente ágil y veloz, que impulsó una circulación importante de aprendices-trabajadores.

Habría que señalar cuales eran las características «novedosas» que presentaba este tipo de producción en relación a la «ya existente» y como

---

<sup>2</sup> Se menciona también “Quetzal” en la Galería del Este, aunque es un dato que no pudimos corroborar.

<sup>3</sup> Esta cuestión la hemos documentado plenamente para «Los Cronopios» y poseemos algunos registros en tal sentido para «Los Picacobres».

se consideraba conformada tal categoría. Lo «nuevo» era la intencionalidad de los productores por combinar, en la elaboración de los objetos, la preocupación por el diseño, con una clara idea de lo plástico, a partir de una tecnología predominantemente manual.

Esta experiencia, está íntimamente ligada a fenómenos generados en el exterior, vinculados con movimientos contraculturales que se expanden hacia los países de la periferia y adquieren una configuración propia en suelo nacional. Es la época de las revueltas estudiantiles, de las protestas contra la guerra de Vietnam y de los movimientos reivindicatorios de las minorías. Son también los años del hippismo y del flower power; para quienes expresaban tales convicciones, «lo artesanal» cobraba relevancia como expresión de una toma de posición existencial, de una forma de vida que se planteaba nostálgicamente una vuelta al pasado, un regreso a la naturaleza.

Ahora bien, los hechos relatados se habrían de conjugar con la experiencia adquirida en el extranjero, durante esos años, por algunos incipientes productores artesanales. Allí tomaron contacto con una diversidad de Ferias y hubo quienes observaron e incorporaron técnicas de trabajo de los sitios visitados. Se ha mencionado a Písaq, próximo a Cuzco y Panajachel en Sololá (Guatemala). También se ha hecho referencia a dos eventos en Brasil que habrían ejercido así mismo una influencia considerable, impactando fuertemente en ellos. Uno, fue la Feria que se levantaba en la Plaza de la República, en Río de Janeiro y que conformaba un gran Mercado de Pulgas donde convivían artesanos, artistas plásticos y vendedores de artículos usados; la otra era la venta callejera y feria que se realizaba en Embú, población cercana a San Pablo; artesanos de distintos lugares de Brasil y extranjeros también se acercaron para ofrecer allí sus piezas.

Ya en Buenos Aires, un pequeño grupo de gente (los testimonios mencionan entre quince y veinte personas), que habían observado y/o

participado en los eventos mencionados, gesta la idea de organizar un lugar de venta similar. No todos ellos eran artesanos, pero si partícipes de esta nueva propuesta estética.

Así, ya comenzando los 70 cristaliza en Buenos Aires el intento de crear un espacio para la comercialización, sin intermediarios, de productos artesanales urbanos. Se eligió como espacio físico una plaza, sobre la Av. F. Alcorta, frente a la actual Facultad de Derecho de la UBA (hoy ya no se recuerda el motivo de tal elección), y se decidió iniciar la experiencia. Colocaron las piezas en el piso, sobre mantas, dispuestos a ver que ocurría; los automovilistas paraban y compraban y se habrían obtenido buenas ganancias en aquella oportunidad. Pero este evento tuvo vida efímera, duró un par de horas y finalizó con la llegada de fuerzas policiales que, alegando la ausencia de autorización municipal, procedieron a desalojarlos.

Comenzó entonces la búsqueda de «legalidad» por parte de estos artesanos. La solución llegaría mediante las relaciones personales de ciertos productores que se integraron posteriormente al grupo «original». Ellos obtuvieron un permiso concedido por la Dirección de Parques y Paseos de la M.C.B.A. (hoy Gobierno autónomo de la Ciudad) para instalarse en el predio de la plaza Int. Alvear (conocido como Plaza Francia), frente al paredón del entonces Asilo de Ancianos<sup>4</sup>. El sitio es evaluado desde el presente, negativamente:

*«Era tristísimo, desolador, no pasaba nadie, un calor en el verano, monstruoso, frío en invierno, nos sentíamos realmente mal ahí, porque era como que no llegaba... no nos veía la gente, no tenía la*

---

<sup>4</sup> Se trata de Plaza Intendente Alvear, pero habiendo sido el lugar primigenio de instalación Plaza Francia (predio lindero), aquella pasó a ser conocida por éste nombre. De aquí en adelante nos referiremos a ella con la denominación de Plaza Francia. El paredón del Asilo de Ancianos ya no existe. Se trata de la parte elevada de la plaza, donde actualmente se ha construido el Shopping Buenos Aires Design Center.

*menor idea, y nosotros no teníamos idea de publicitarnos y esas cosas* « (artesana en metal, feriante; 1990).

En esos primeros momentos el público ignoraba la existencia de la Feria y los artesanos no emplearon ningún tipo de publicidad para darse a conocer.

El documento «habilitante» consistía, según los testimonios, en un permiso (de contenido difuso), que, otorgado de manera «personal» a quienes lo habían tramitado, convertía a sus titulares en «responsables» de todo el espacio ferial. De ninguna manera se trató de una habilitación general para la Feria o para el conjunto de todos los artesanos<sup>5</sup>. En la práctica, esto se tradujo en un control sobre la plaza por parte de los puesteros que «administraban» la totalidad del ámbito<sup>6</sup>. Tal gestión, poco a poco habría comenzado a resultar insatisfactoria para algunos feriantes.

Lo cierto es que a partir de esta experiencia, se comenzó a pensar en modificar la estructura existente y lograr una organización más estable. Se realizaron entonces contactos con autoridades del Museo de la Ciudad (dependiente) de la M.C.B.A. Existía un conocimiento previo, que databa de noviembre de 1970, cuando esa institución organizó la Feria de

---

<sup>5</sup> La forma en que se concreta esta «habilitación», su carácter irregular en los planos legal y administrativo, se tornan comprensibles enmarcados en el contexto político de entonces. Al gobierno militar del Gral. Onganía (ya debilitado por los sucesos del 68 en Córdoba), le había sucedido la Junta Militar, e inmediatamente la asunción como presidente de facto del Gral. M. Levingston. A fines de marzo del 71 llegaba al poder el Gral. Lanusse. En tal marco de suspensión de todas las instancias institucionales democráticas y constitucionales, la apelación a mecanismos autoritarios y heterodoxos de poder fue una práctica corriente de aquellos años.

<sup>6</sup> Ellos eran quienes debían «autorizar» a los trabajadores su instalación allí, decidían quien podía vender y quien no y que características debía reunir la producción.

Antigüedades de San Telmo. En aquella oportunidad algunos artesanos se acercaron para solicitar su inclusión en dicho evento. La propuesta fue aceptada pero limitando su número para no desvirtuar la idea original, que consistía en la exposición y venta de objetos antiguos<sup>7</sup>. Al producirse en Plaza Int. Alvear la crisis que explicitamos, fue precisamente esa relación previa la que posiblemente haya primado e influido en el curso posterior de los acontecimientos.

De los contactos entre el Museo de la Ciudad y los artesanos, surgió la derivación de éstos a funcionarios de la M.C.B.A., que, como primera medida encararon la realización de un Censo de Artesanos de la plaza. Con tales datos se elevó entonces la problemática al Intendente de la ciudad (en ese entonces Saturnino Montero Ruiz), quien evaluó la conveniencia de que el Museo de la Ciudad reorganizara la Feria y en adelante se hiciera cargo de ella; tal gestión se inició hacia mediados de septiembre de 1971.

Se encaró entonces una amplia tarea: se mapeó la plaza, se marcaron perímetros iguales para todos los puestos, se otorgaron a los feriantes permisos individuales provisorios renovables cada seis meses y se dictó un Reglamento que, además de ciertas especificaciones básicas (horarios de atención al público, régimen de asistencia, etc.), establecía en el plano de la producción, criterios de protección a la autoría individual en el espacio de la Feria. Se garantizaba a los artesanos la salvaguardia (el resguardo) de sus piezas, prohibiendo su copia y venta en este ámbito por parte de otros trabajadores. Se conformó además, para el ingreso de nuevos feriantes, un órgano encargado de su fiscalización<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> La cantidad de puestos artesanales no debía superar el treinta o treinta y cinco por ciento de la Feria. Cuando se "armó" Plaza Francia, algunos de los artesanos de Plaza Dorrego decidieron su mudanza a ese sitio, dado que se trataba de un ámbito exclusivamente artesanal.

<sup>8</sup> Se trataba de un comisión que funcionaba como jurado, integrada por representantes de cada uno de los rubros artesanales y empleados del Museo. Las funciones de control e inspección eran realizadas por el Director de la institución y personal jerárquico de la misma.

En un corto tiempo se estableció un cuerpo de disposiciones que ordenó y reglamentó la Feria, en un proceso que se constituyó en fundacional de este fenómeno (en la medida en que le dio nacimiento institucional y orgánico), a la vez que sentó bases de funcionamiento que se habrían de mantener a lo largo de su historia.

Data de aquella época la generación de algunos emprendimientos interesantes. Se implementó en aquel entonces, por ejemplo, lo que se denominó «la pieza del mes». Se trataba de un objeto especial

*«... que cada artesano elaboraba con mas cuidado, y más tiempo, no porque lo otro no lo hiciera (así), sino para que fuera la que mostrara la real habilidad o hasta donde podía dar el artesano»* (funcionario, ex-director de Ferias).

Esta se colocaba en un lugar preponderante del puesto, con un texto que indicaba «Pieza del mes, seleccionada por el Museo de la Ciudad».

Pero además la idea era la siguiente:

*«... esa pieza podía valer (...) digamos 30.000 pesos, y al lado podía haber una muy parecida en 15.000 pesos. Entonces el público iba a decir: pero porque me cobra tanto por ésta si es igual a la otra? No, no señor, no es igual y le voy a explicar por qué: porque ésta tiene tal tratamiento, que lleva tanto tiempo, y tal tipo de herramienta. Entonces, eso era didáctico además, servía, y hacía que la gente se parara a hablar con el artesano»* (funcionario, ex-director de Ferias).

Otra experiencia interesante fue la exposición organizada en abril de 1972 y dedicada exclusivamente a las artesanías urbanas. Expusieron allí sus piezas los feriantes de Plaza Francia. La muestra contaba, además, diariamente con la presencia de artesanos para explicar al público el significado y las características de esta producción<sup>9</sup>. Algunos medios



periodísticos se hicieron eco del evento. «La Prensa» en su edición del domingo 23 de abril de 1972, le dedicó una página íntegra.

Ahora bien, ciertos lineamientos guiaron el accionar institucional. Ellos se articularon con los supuestos subyacentes respecto del tipo de producción involucrada y del ámbito en cuestión. En tal sentido, primó una concepción del trabajo artesanal anclado en el dominio y conocimiento del material y de la técnica por parte del trabajador, así como en la habilidad creativa del productor.

Se sostuvo además la convicción respecto de las posibilidades, potenciales, que presentaba la Feria para convertirse en un centro creador de «moda». Durante los años 1971/72 se produjo un auge en la magnitud de las ventas, que se vio acompañado entonces por el fenómeno de la imitación. Ciertos modelos y diseños de los artesanos habrían sido copiados, producidos industrialmente e introducidos en un circuito comercial diferente de aquel de referencia. También estuvo presente en esta gestión, la consideración de la artesanía urbana como medio potencial de venta al exterior de productos no tradicionales. Al mismo tiempo, el éxito en las ventas, asociado a la gran afluencia de público y la notoriedad que iba adquiriendo el evento, contribuyeron a animar la certeza de la importancia que cobraba este ámbito como elemento innovador dentro del paisaje cultural de la ciudad.

En poco tiempo la Feria se convirtió en un suceso, con profusión de público y amplia cobertura de los medios. De esta notoriedad dieron cuenta los periódicos de la época (P.e. “La Opinión” 27/8/72; “Clarín” 17/10/72; y también “El Diario”, de Montevideo 7/5/72;), e incluso un programa televisivo (“Sábados Circulares”, conducido por Nicolás Man-

---

<sup>9</sup> Se realizó incluso una preinauguración invitando a agregados culturales de distintas Embajadas. El resultado fue evaluado por la institución como altamente positivo; la exposición fue considerada un éxito.

cera) transmitió toda una tarde desde la Plaza realizando pequeñas entrevistas a artesanos y público.

La propagandización periodística construyó el fenómeno apelando a unos pocos, pero impactantes atributos que asignó a la Feria. Esta pasó a ser la Feria «hippie», un ámbito «exótico» dentro de la urbe, cuya propuesta incorporaba incluso, una nueva forma de «pasear la ciudad». Así mismo el énfasis fué puesto no tanto en los objetos, como en el ámbito y sus productores, que adquirieron características peculiares de originalidad y extravagancia.

*«Hay de todo: formalidad y locura, avanzada y tradición. ... para visitar la Feria no es preciso ceñirse a ningún plan, ya que los esquemas previos deben ser rigurosamente descartados. De todos modos el delirio francés de la rotonda puede ser el punto neurálgico. (...) Y también los últimos hippies en forma de silenciosos, casi herméticos vendedores de mantas, acurrucados al sol como tal vez lo hicieran sus remotos antepasados indígenas» (Clarín 17/10/72).*

*«Juzgamos también la Feria por su formidable impacto visual. En el atardecer de un domingo gris, admiramos los puestos, atendidos por gente de apariencia extraordinaria, vestidos según una moda hippie que no copia el modelo extranjero. Muchachas de trajes largos estampados de colores brillantes y broches de plata recogiendo los cabellos, otras con minifalda y medias de colores distintos, como pajes del siglo XII, jóvenes con barba, patillas y cabello largo, de atuendo romántico, chaleco rojo, o remeras floreadas, sin sombra de afeminamiento, aunque ajenos a los rutinarios cánones de la moda ciudadana. La pintura de la Torre de Babel del flamenco Brueghel, puede dar una idea del extraordinario conjunto» (El Diario 7/5/72).*

En la actualidad, quienes participaron en aquellos eventos, en general, no reconocen una filiación con el hippismo; no acuerdan en haber mantenido un parentesco cercano con este movimiento. Han coincidido

en ello las autoridades que tuvieron la Feria a su cargo en aquel momento. Es dable pensar más bien en la «heterogeneidad» de los feriantes de entonces; provenientes de diversos ámbitos, con distinta formación y diferentes experiencias y expectativas de vida. Puede señalarse no obstante un común denominador a todos ellos, fijado por un trabajo común y un compromiso con la actividad artesanal compartido colectivamente.

Una vez superado el difícil momento inicial, aquellos primeros tiempos son recordados desde hoy por los artesanos como sumamente auspiciosos. Y se menciona como relevante el tema económico: muchos de ellos han señalado que se obtuvieron entonces elevadas ganancias, las cuales no se habrían vuelto a alcanzar en años posteriores.

*«...en esa época en la Feria se ganaba muchísima plata. La cosa que atraía a que muchos artesanos se acercaran, era porque se vendía todo a precios que no podían ser»* (artesano, ex-feriante).

*«... vendimos en un día carteras por 35.000 pesos de aquel momento, que era el sueldo que mi marido cobraba en su trabajo por un mes (de labor)... no lo podíamos creer»* (artesana en cuero, feriante).

El elevado volumen de ventas habría estado relacionado en esos momentos más directamente con la novedad de este tipo de producción, de fuerte impacto en el público, que con la calidad de las piezas.

*«La primera gente que llega (a la Feria) es del barrio, que es gente con un poder adquisitivo muy alto... que uno hacía delirios... y entonces le gustaba más por el delirio, pero no por la calidad de lo que vos hacías... las primeras cosas eran horribles, pero eran vendi-bles»* (ex-artesano feriante).

*«... una amiga siempre dice que nosotros cobrábamos por aprender, y es cierto eso... y la gente nos pagó toda nuestra experiencia»* (artesano, ex-feriante).

*«Antes (el público) iba a buscar una cosa artesanal... que no importa que sea más fea o más linda, era única. La gente andaba con una cartera que costaba el sueldo de un obrero...» (Artesana en cuero, feriante).*

Pero paradójicamente, al mismo tiempo se afirmaba que en esa época había en la Feria artesanos de muy alto nivel, que sabían realizar su trabajo, dominaban el oficio y elaboraban piezas de altísima calidad.

El énfasis de los discursos está puesto en el conocimiento de la actividad, en la excelencia de la labor de los feriantes y en la profusión de «creatividad», que entonces desplegaron los productores; aunque también se señala que tal situación se habría ido desdibujando con el correr del tiempo.

El tema que refiere a la creatividad ha resultado ser sumamente significativo para los feriantes. Precisamente una característica deseable de este tipo de producción artesanal consiste en la originalidad y se valora en los trabajadores su capacidad para la innovación. En este sentido los testimonios señalan contrastes nítidos entre los primeros tiempos de las Ferias y la época actual. Hay una visualización del presente como ámbito donde tales atributos aparecen disminuidos y/o limitados a pocos artesanos; como espacio en el que ha aumentado la repetición de formas y diseños y en el cual la «copia» se insinúa como práctica que progresivamente se ha ido tornando mas usual.

Por lo demás, también se subraya que el ámbito ferial había adquirido, ya desde sus inicios, una dinámica propia en tanto instancia de instrucción, aprendizaje y perfeccionamiento de la actividad.

La Feria habría reunido en aquel entonces a artesanos sumamente calificados, logrando un nivel colectivo difícilmente vuelto a igualar. Aquellos tiempos, visualizados desde hoy, adquieren en la

memoria colectiva el carácter de época “mítica”, de acto fundacional de una experiencia distintiva, que pasaría a formar parte de la fisonomía, del perfil estético y cultural de la ciudad de Buenos Aires.

Por otra parte data de estos años un fenómeno que acompañaría a las Ferias durante toda su existencia. En 1972, meses antes de las elecciones nacionales, comenzaron a instalarse en Plaza Francia artesanos y revendedores de artículos diversos, por fuera de la organización ferial, es decir, sin sujeción a los controles y reglamentaciones municipales. Se conformó así un ámbito que desde entonces se conoció como Feria «paralela», creándose de alguna manera la distinción entre trabajadores “legales” e “ilegales” o “paralelos”<sup>10</sup>. Tal fenómeno mantiene vigencia en la actualidad y se ha manifestado toda vez que las Ferias han sido habilitadas. Su rango numérico y presión ha mudado a través del tiempo, incidiendo en ello, en gran parte, variables de tipo económico (relacionadas con niveles de empleo, ocupación, etc.). De la misma manera, han variado también las respuestas institucionales a tal situación<sup>11</sup>.

En 1973 a partir de la convocatoria a elecciones nacionales del General Lanusse, sube al poder el justicialista H. Cámpora y se instaura en el país un gobierno democrático. La nueva instancia política constitucional incidiría en la organización ferial.

Durante 1973 un grupo de artesanos de la Feria de Plaza Francia, toma contacto con integrantes del Concejo Deliberante y comienzan a

---

<sup>10</sup> Los artesanos «legales» tuvieron opiniones encontradas respecto de este hecho. Para algunos la estancia de los «paralelos» se justificaba o bien desde el mero reconocimiento de su condición de trabajadores, o bien desde una postura, que tendía a considerar el ejercicio de la libertad y el libre albedrío como valores absolutos. Para otros, era inadmisibles la presencia allí de esos «intrusos». Se argumentaba que en su gran mayoría no eran verdaderamente artesanos sino revendedores, y se sostenía que ejercían un comercio desleal en la medida en que no se hallaban sujetos a ningún tipo de control institucional.

trabajar conjuntamente por la sanción de un instrumento legal. Estas acciones culminan con la promulgación de la Ordenanza N° 28702 (presentada para su tratamiento en el Concejo el 20 de diciembre de 1973) y sancionada el 1 de febrero de 1974.

En ella se ratificaba la instalación de la Feria de Plaza Francia, y se autorizaba el emplazamiento de dos Ferias más: una en Plaza San Martín y otra en Barrancas de Belgrano.

Cabe hacer una aclaración respecto de la ocupación de Plaza San Martín. Un grupo de trabajadores «paralelos» de Plaza Francia, en búsqueda de un espacio propio, se había instalado poco tiempo antes en Plaza San Martín, resultando tal instalación problemática debido a la carencia de autorización municipal y habiendo derivado en algunas ocasiones en conflictos con las fuerzas policiales. La Ordenanza «blanquea» la situación existente en esta Plaza, habilitando el sitio como ámbito para la exhibición y venta de artesanías.

Por otra parte la Ordenanza estipulaba que las Ferias dejaban de depender del Museo de la Ciudad y se creaba un ámbito específico para su gobierno: la División de Artesanía, inserta en la Secretaría de Cultura de la MCBA. Se reglamentaba así mismo (de manera detallada y

---

11 Durante 1990 por ejemplo la Dirección General de Empleo (de la Subsecretaría de Producción) de la cual dependían entonces las Ferias artesanales, ante la coyuntura generada por el crecimiento de los “paralelos” y el registro cada vez más extenso de aspirantes para fiscalizar (enmarcado esto en las condiciones generales que pautaba un Estado fiel a un modelo neoliberal), implementó la apertura de espacios de venta en Plaza Dorrego (barrio de Chacarita) y Parque Patricios. En la primera habilitó una Feria de Manualidades (con características de Feria franca) y en la segunda una Feria de Manualidades y Varios. En la práctica tal denominación agrupa fundamentalmente a revendedores de productos de facturación industrial y «armadores» (trabajadores que se limitan a unir los elementos de las piezas, no existiendo en dicho proceso ninguno de los criterios que definen la actividad artesanal).

exhaustivamente) el funcionamiento interno de las mismas y se establecían mecanismos y canales de participación, gestión y control democráticos y representativos.

Sin embargo, si bien hay acuerdo respecto de la valía de la sanción de la Ordenanza, no sucede lo mismo con el cambio de gestión; éste tema es objeto hoy de opiniones encontradas.

Ahora bien, la importancia de la Ordenanza N° 28.702 radica, en primera instancia, en que constituye el primer instrumento jurídico que poseen las Ferias, prueba de su existencia legal y elemento legitimador de las mismas. Además, ciertas precisiones que allí figuran, acerca de los trabajadores y de las características que debían reunir los objetos para poder ingresar en los espacios feriales, constituyen las primeras definiciones formales acerca de estos ámbitos. Con el correr del tiempo se iría conformando y solidificando un cuerpo de conocimientos, principios y normas que se constituiría en patrimonio común de los artesanos.

Años después, en 1984, cuando se reabren las Ferias y se patentiza la necesidad de fijar ciertos cánones acerca de la profesión y determinados criterios sobre la producción, de reglamentar en definitiva los múltiples aspectos de la actividad, aquel corpus va a ser recuperado a partir del aporte de los «viejos» artesanos. Serán ellos, los que reconocen una larga trayectoria en estos espacios, quienes harán las mayores contribuciones, activando la memoria colectiva.

Los años 1973/74, marcan un quiebre en la situación de las Ferias. La Ordenanza N° 28.702 señala de alguna manera el nuevo estado emergente. La imagen «bucólica», que exhibían estos espacios hacia el exterior, se va contraponiendo cada vez más con la situación vivida internamente. En este sentido las Plazas no permanecieron ajenas al ambiente fuertemente politizado que dominó por aquellos años al país. Fueron ámbitos permeados por las ideas y discusiones que entonces tuvieron lugar en el resto de la sociedad.

La reconstrucción del “clima” vivido, en aquella época, en las Ferias cobra expresión a través de una diversidad de discursos; han surgido variados temas, opiniones heterogéneas y diferentes tomas de posición.

Hay quienes (algunos artesanos) han indicado como rasgo manifiesto de aquellos tiempos la fuerte y explícita toma de posición política y partidaria que habrían mostrado algunos feriantes. También han mencionado algunas polémicas colectivas que se generaron entonces centradas en temas sociales, en una preocupación por los sectores de menores recursos y en la urgencia de unificar las prácticas con el discurso.

Pero además estas discusiones adquirieron una forma y perfil propios. Se nos señaló que se debatía entonces acerca del «sentido» de la producción artesanal, de la «necesidad» de «popularizar» la artesanía, de volverla «masiva», de «llegar» con estos productos a un público más amplio y de menor poder adquisitivo, de acercarse incluso a barrios indigentes o villas miseria para compartir con sus habitantes el «hacer» artesanal.

En tanto que para algunos la consigna era «llegar al pueblo» y la forma, abaratar costos y por lo tanto disminuir precios, para otros la idea de una producción de carácter «popular» implicaba una declinación de la artesanía, ya que vender a importes (sumas) reducidos, «accesibles al pueblo», implicaba una baja ineludible en la calidad de las piezas.

Por otra parte es interesante señalar que de esos años data la formación de una agrupación de artesanos: AGA (Asociación Gremial de Artesanos), la cual habría tenido una vida efímera, alcanzando por ejemplo a publicar un único boletín informativo.

Este período también es señalado como el momento en el cual comenzaría a producirse un declive en la calidad de la producción y una baja en las ventas, asociado esto a un cambio en las características de los visitantes que concurrían a las Ferias.



Para quienes atribuyeron la declinación de la producción a un cambio en el tipo de público: aquél de alto poder adquisitivo habría sido reemplazado por otro de menores recursos, el interrogante se planteaba en términos de como hacer para vender objetos de calidad y por ende precio elevado, a visitantes con escasa capacidad de compra; por otra parte, quienes afirmaron que a partir de los nuevos discursos imperantes en la Plaza, los feriantes comenzaron a elaborar piezas de menor excelencia, el problema se consideraba desde otra perspectiva: cómo vender entonces objetos de baja calidad a un público de alto poder adquisitivo; sería tal circunstancia la que habría alejado a los clientes habituales reemplazándolos por otros de bajo nivel adquisitivo.

Hemos mencionado que, en los años inmediatamente anteriores, la cantidad de visitantes a la Feria artesanal había ido aumentando progresivamente, constituyéndose ésta en un éxito de público y en un evento del cual habían dado cuenta copiosamente los medios. Sin embargo, coincidente-mente con la asunción del gobierno democrático y las polémicas mencionadas, parece haber disminuido la presencia de cierto tipo de compradores de alto poder adquisitivo; este proceso se habría dado de manera inversamente proporcional a la popularización del fenómeno.

Una última discusión que interesa comentar y que ha permanecido en la memoria de quienes vivenciaron estos eventos, alude a las características que debían reunir las piezas para poder ser exhibidas y vendidas en Ferias. Para algunos lo que contaba era el «carácter o condición artesanal» de la producción<sup>12</sup>; el trabajador cuyos artículos se ajustaban a la misma, podía integrarse a la Plaza. Para otros, la “condición artesanal” no bastaba, cobraba importancia la «calidad» de los objetos. Para quienes sustentaban esta posición, el cumplimiento de tal requisito (que de hecho suponía la «condición artesanal») se tornaba imprescindible para ingresar a las Ferias, y la no excelencia en el trabajo del productor lo inhabilitaba para ser aceptado en el ámbito ferial. Obviamente, esta discusión a nivel de

la producción se articulaba con la polémica citada anteriormente respecto del público y del destino final de los productos artesanales.

Sin la virulencia que tuvieron en aquellos momentos, de manera imprecisa e incluso a veces desdibujada, estas concepciones subyacen en los artesanos feriantes y han sido activadas ante determinados acontecimientos que in-volucraron a las Ferias; tales huellas aún persisten y pueden percibirse en el entramado de sus discursos y representaciones actuales.

Cabe señalar que las tres Ferias, habilitadas en esos años, reunían entonces entre 400 y 600 artesanos<sup>13</sup>.

Hasta aquí hemos intentado reconstruir un lapso en la existencia de las ferias artesanales de la Ciudad de Buenos Aires, que abarca desde 1969 hasta 1976, entendiendo que cabe segmentarlo en dos períodos 1969-1973 y 1973-76, que poseen rasgos identificatorios diferenciales.

Para terminar deseo solamente mencionar que 1976 marca, para las Ferias, el inicio de un proceso con características peculiares. La historia de esos tiempos está signada por los traslados forzosos, la desocupación, la pérdida de ciertos espacios físicos y sociales, la amenaza permanente de disolución y la incertidumbre de los artesanos ante un presente que se visualizaba como amenazante por parte del Estado. Sin embargo, cabe señalar que en esos años también se generaron, por parte de los feriantes, ciertas prácticas con el objeto de resistir y organizar su supervivencia como grupo. n

---

<sup>12</sup> La «condición artesanal» estaba dada por el cumplimiento de una serie de criterios que fueron sistematizados en las distintas reglamentaciones. Ellos son: la existencia de un proceso de transformación del material, el conocimiento del oficio, la originalidad en el diseño de las piezas, la funcionalidad, y el dominio del «modo de producción artesanal». Los feriantes utilizan esta última categoría para referirse al hecho de que el artesano controla y ejerce todo el proceso de producción.

## Referencias Bibliográficas

Rotman, M. 1998 - Cultura y Economía: Ferias y artesanías urbanas de la Ciudad de Buenos Aires. Centro de Documentación e Investigación de la Artesanía de España y América. Tenerife, España. (en prensa)

Fuentes/Documentos Programa de Artesanía Urbana de Buenos Aires (PAUBA). 1990. Dirección General de Empleo, Subsecretaría de Producción de la Secretaría de Planeamiento. M.C.B.A.

### Diarios

«La Prensa» 23/04/72.

“El Diario” (Montevideo) 7/05/72.

“La Opinión” 27/08/72.

“Clarín” 17/10/72.

---

<sup>13</sup> Según datos del Programa de Artesanía Urbana de Buenos Aires (P.A.U.B.A. 1990). En 1975 la Feria instalada en Barrancas de Belgrano fue trasladada a la Plaza Manuel Belgrano, situada en el mismo barrio. La Ordenanza 31.347, sancionada el 17 de julio de ese año, da cuenta de este cambio, modificando el artículo 1ro. de la Ordenanza 28.702.

## IMAGINARIO PERNAMBUCANO

### Resumen:

El Imaginario Pernambucano es un proyecto de la Universidad Federal de Pernambuco destinado a robustecer la producción artesanal como medio de vida suficiente mediante acciones interdisciplinarias basadas en el respeto a las culturas y comunidades en las que se trabaja. Esta contribución a la revista consta de tres secciones. En la primera se informa sobre los lugares en los que se han llevado a cabo proyectos destacando las peculiaridades de cada colectividad. La segunda se refiere de manera más concreta al proceso en Conceição das Crioulas destacando las dificultades y éxitos conseguidos así como el fortalecimiento de la autoestima de la población. El tercero se centra en la metodología empleada que tiene especial importancia en cuanto se logra un acercamiento positivo entre organizaciones académicas y administrativas con comunidades en las **que predomina la cultura popular.**

El imaginario Pernambucano es un proyecto de la Universidad Federal de Pernambuco, llevado a cabo por profesionales, profesores y estudiantes de diferentes áreas académicas. Enfocar la actividad artesanal, como un medio de vida sustentable, mediante intervenciones que respetan los valores culturales de las comunidades productoras de artesanías es nuestra misión.

Por medio de talleres y consultorías, las artesanías y los artesanos, encuentran apoyo para optimizar la producción, mejorar la calidad y desarrollar nuevas líneas de productos. El proyecto también promueve la divulgación y comercialización artesanal. Una metodología multidisciplinaria del **Imaginario Pernambucano**, genera estrategias para promover una inclusión social.

### **Gestión**

El Imaginario Pernambucano promueve la articulación, formación y fortalecimiento de grupos, incentivando la conformación de acuerdos colectivos y la búsqueda de autonomías. Sus acciones favorecen el reconocimiento y la formación de líderes, alienta la autoestima y concientiza en los artesanos y artesanas el valor de su trabajo.

### **Producción**

Partiendo de los modos de producción y el respeto al ritmo de vida de las comunidades, el Imaginario Pernambucano pretende la



*Diagrama final -ESPIRAL*

optimización de los procesos productivos, el mejoramiento de las condiciones de trabajo y el uso sustentable de los recursos naturales. La introducción de nuevas tecnologías y herramientas garantiza su calidad y agrega valor al producto arte-sanal.

## **Diseño**

Cada pieza se desarrolla partiendo de la valorización de la sabiduría popular, del reconocimiento de las tradiciones, habilidades y uso de los materiales. Como resultado el diseñador y el artesano crean líneas de productos en las que las formas, texturas y colores reflejan los valores

culturales y sociales de las comunidades. La excelencia del producto y su compatibilidad con las demandas del mercado posibilitan la sustentabilidad de esta actividad.

### **Comunicación**

Con el propósito de generar informaciones capaces de sensibilizar y movilizar la opinión pública para la valoración de las artesanías y los derechos de sus creadores, el Imaginario Pernambucano lleva a cabo acciones de comunicación. Para cada comunidad que participa en el proyecto, se elabora una identidad visual que reafirma la historia, la cultura y el sentimiento de pertenencia al grupo, imprimiendo un sello de origen y calidad de lo que produce la comunidad.

### **Comercialización**

El Imaginario Pernambucano dirige la producción de las comunidades participantes a segmentos específicos del mercado, capaces de reconocer el valor agregado del producto, garantizando una remuneración justa y la continuidad de la actividad artesanal. La valorización de las referencias culturales fortalece la relación de éstas comunidades con el mercado, haciendo de esta actividad un camino para el desarrollo y la transformación social.

Fundada en el año 2001, el proyecto tuvo como primer desafío actuar en la comunidad del quilombo<sup>1</sup> de Conceição das Crioulas. Esta acción

---

<sup>1</sup> Quilombo hace referencia a agrupaciones de esclavos que durante el siglo XVII habían huido de las plantaciones de sus amos. El más famoso fue el de Palmares, Provincia de Pernambuco que agrupó cerca de veinte mil personas entre esclavos y blancos marginados. Su organización social se basaba en asambleas. Brasil en los últimos tiempos reconoce la propiedad de las tierras a los integrantes de los quilombos, cuya condición económica y social es precaria y marginal.



*Mapa das comunidades trabalhadas*

estuvo fundamentada en la valorización de la cultura, la identificación de las potencialidades de la región y en el reconocimiento de las habilidades y destrezas de sus moradores.

En cuatro años de trabajo, más de 500 artesanos, distribuidos en quince comunidades de la Zona de Mata ao Sertão, fueron orientadas por el proyecto. Actualmente el proyecto se desarrolla en Alto do Moura, Cabo de Santo Agustinho, Caroalina, Conceição das Crioulas, Goiana, Kambiwá, Lagoa do Carro y Tracunhaém.

### **Conceição das Crioulas**

La comunidad del quilombo de Conceição das Crioulas está localizada a 550 kilómetros de Recife en el Municipio de Salgueiro, sertão central pernambucano. Según el relato de los habitantes más viejos, en los inicios del S.XIX, seis negras libres, guiadas por un esclavo fugitivo,



Francisco José de Sá, llegaron a esta localidad y percibiendo la fertilidad de su suelo, trabajaron fuertemente en el cultivo e hilado del algodón.

En junio de 2001, la Universidad Federal de Pernambuco conjuntamente con Sebrae y con la Asociación del Quilombo del Conceição das Crioulas – AQCC, inician el **Proyecto Imaginario Pernambucano** en esta comunidad. A través de talleres de gestión de calidad y consultorías de diseño, se elaboraron más de treinta productos de barro, fibra de caroa y madera de imbirá. Esta acción ha beneficiado a cerca de 180 artesanos y promovido el sentido de asociación.

El proyecto se encuentra valorizando la identidad étnica, fortaleciendo la autoestima de los moradores de Conceição das Crioulas y generando más conocimiento externo de la comunidad. Las actividades del Imaginario están también apoyando la causa quilombana. A partir del proyecto, la AQCC ha incorporado a nuevos miembros, entre ellos a OXFAM y el Centro Cultural Luis Freire, ampliando su campo de acción a las áreas de gestión, educación y comunicación.

En mayo de 2002, durante el Encuentro Nacional de Experiencias Sociales Innovadoras, la Asociación Quilombana de Conceição das Crioulas – AQCC, logró el Primer Premio del Banco Mundial de Ciudadanía, en reconocimiento al proyecto de valorización de las artesanías de la comunidad, desarrollado por el **Imaginario Pernambucano**.

## **Kambiwá**

“Retorno a la Sierra Negra”, es el significado de la palabra Kambiwá, nombre del pueblo indígena que se encuentra a 400 kilómetros de Recife, entre los Municipios de Ibimirim e Inajá, en el Sertão Pernambucano. Aproximadamente 1400 indios viven en la región, distribuidos en las aldeas de Baixa de Alixandra, Nazaro, Pereiros, Serra do Periquito, Tear y Santa Rosa.

A través de las artesanías, los habitantes de Kambiwá, descubrieron una manera de afirmar su etnia y encontrar recursos para luchar por la tierra que les fue arrebatada; tierra de donde se obtenía la fibra de caroá, la paja de ouricuri y maderas de lo más variadas para hacer esculturas, cestos, collares, pulseras, bolsos y otros productos.

El año 2002, la Universidad Federal de Pernambuco en asociación con el Sebrae y con el Centro Cultural Luis Freire, iniciaron el Proyecto **Imaginario Pernambucano** en Kambiwá. Los talleres de gestión de calidad y las consultorías de diseño, han proporcionado a cerca de 25 artesanos mejora en los procesos productivos, desde la extracción de materias primas hasta la finalización de los productos.

El proyecto también ha promovido el fortalecimiento y la movilización del grupo de artesanos para el trabajo, colaborando en la valorización de la cultura y la identidad del pueblo Kambiwá.

## **Goiana**

Goiana está ubicada en la zona norte boscosa de Pernambuco, a 65 kilómetros de Recife, el Municipio se caracteriza por un rico pasado histórico y es reconocido por su hermoso litoral. Durante largos años la paradisíaca playa de Pontas de Pedra atrajo centenares de visitantes. Ahora la pequeña población de pescadores llama también la atención por su producción artesanal.

Inspirados en los “covos” -artilugios de pesca, hechas con fibra de caña brava- los habitantes de Pontas de Pedra, comenzaron a producir cestería.

Percibiendo el potencial de producción de la comunidad, en el año 2003, la Universidad Federal de Pernambuco conjuntamente con el Sebrae, comienzan a desarrollar en Pontas de Pedra el **Imaginario Pernambucano**. Inicialmente el proyecto incentivó la formación de un grupo de artesanos. Se desarrollaron nuevos productos, partiendo de la técnica de trenzado y del tinturado de la fibra. Con la misma materia prima, aparecieron fruteros, revisteros, bandejas, portavinos, lámparas, entre otros objetos decorativos y utilitarios.

En una nueva etapa, el Imaginario Pernambucano tiene como meta desarrollar tecnologías para el mejoramiento de la materia prima. El proyecto en unión con el Laboratorio de Mecánica de la Universidad Federal de Pernambuco, desarrolló una máquina de corte que dará mayor seguridad y rapidez para los artesanos que elaboran productos con caña brava, durante el mejoramiento de la materia prima.

### **Alto do Moura**

Alto do Moura es un barrio del Municipio de Caruaru, capital de la zona virgen Pernambucana, localizada a 135 kilómetros de Recife. Ha sido reconocida por la UNESCO como el mayor centro de Artes Figurativas de América. En Alto do Moura, prácticamente toda casa es un taller y todo habitante un artesano.

El arte del barro pasa de generación a generación, reproduce escenas de la vida cotidiana y las costumbres del pueblo nordestino. El Maestro Vitalino, que comenzó a elaborar muñecos a los seis años de edad, fue el primer artista de la comunidad en tener fama nacional e internacional. Hoy la cerámica figurativa y utilitaria de Alto de Moura, ha sobrepasado las fronteras del país.

En el año 2003, la Universidad Federal de Pernambuco conjuntamente con el Sebrae, iniciaron en la comunidad de Alto do Moura el **Imaginario Pernambucano**, junto con los artesanos, el proyecto se encuentra desarrollando líneas de productos que mezclan el arte figurativo, peculiar de la comunidad, con cerámica utilitaria. El próximo paso consistirá en mejorar las técnicas para elevar la calidad de la materia prima y optimizar la producción.

### **Cabo de Santo Agostinho**

Algunos historiadores afirman que el navegante español Vicente Pinzón, llegó a Cabo de Santo Agostinho tres meses antes que el desembarco de Cabral en Bahía. Ubicado en el litoral sur de Pernambuco, a 41 kilómetros de Recife, el municipio es al mismo tiempo el mayor polo industrial y portuario del estado, y cuenta con una dotación de playas paradisíacas y manifestaciones culturales seculares, entre ellas las artesanías.

Tradicionalmente, la cerámica de Cabo de Santo Agostinho, está representada por la producción de ladrillos, tejas y cántaros. Las hábiles manos de los artesanos locales de Tauá, con una variedad de arcilla de color rojizo encontrado en la región, elaboran filtros, jarras, vasos, fruteros y objetos decorativos.

En el año 2003 la Universidad Federal de Pernambuco conjuntamente con el Sebrae, inician el **Imaginario Pernambucano**. El proyecto ha promovido la valorización, la proyección hacia fuera y la creación de nuevos productos utilitarios. El desarrollo del asociacionismo también cobró fuerza, las próximas metas son desarrollar nuevas tecnologías para la quema de la materia prima y vincular el turismo de la región con la producción artesanal con el propósito de intensificar la comercialización.

## **Tracunhaém**

Está situado en la zona boscosa del norte de Pernambuco, a 63 kilómetros de Recife. El nombre del Municipio tiene origen Tupi que significa hormiguero u olla de hormigas. De acuerdo con los moradores de la comunidad, los pueblos indígenas que habitaban la región son los creadores de las primeras piezas de artesanía local: pipas modeladas en barro.

Hoy la comunidad es uno de los mayores centros de producción de cerámica del país. Prácticamente la mitad de la población del municipio sobrevive directa o indirectamente de la transformación de la arcilla en piezas utilitarias o decorativas. En el centro de la ciudad hay decenas de talleres y ollerías, sus moradores acostumbran decir “en Tracunhaém el barro llama al Santo o llena la olla”.

En los años 2003 y 2004, la Universidad Federal de Pernambuco conjuntamente con Sebrae, inician en el Municipio de Tracunhaém el **Imaginario Pernambucano**, mediante talleres se trabajaron ideas sobre colores, proporciones, textura de materiales con el objeto de mejorar la calidad y posibilitar la creación de productos nuevos. En la nueva fase, el proyecto tiene como prioridad fortalecer las asociaciones. La preocupación ambiental, genera la necesidad de organizar a los participantes, con la intención de implementar en la comunidad nuevas tecnologías para el vidrioado.

## **Lagoa do Carro**

Está localizada en la zona boscosa del norte de Pernambuco, a 61 kilómetros de Recife. El municipio es conocido como la Terra dos Tapetes. En los años 70, un grupo de mujeres de la comunidad fue a la capital pernambucana, con el objeto de aprender tapicería. De retorno a

Lagoa do Carro, el grupo difundió las técnicas a otros habitantes de la localidad.

Transcurridos casi 40 años, esta actividad se volvió fuente de ingresos para centenares de mujeres, hoy organizadas en asociaciones y cooperativas. A través del “ponto florzinha” las manos de las artesanas tapiceras de Lagoa do Carro, transformaron la lana en tapetes, centros de mesa, cojines, alfombras de todos los tamaños, diseños y colores.

En el año 2003, la Universidad Federal de Pernambuco conjuntamente con Sebrae, inician en Lagoa do Carro el **Imaginario Pernam-bucano**. La primera fase se focalizó en el levantamiento de un registro de modelos de calidad para la tapicería a través de la actualización del “ponto florzinha” y las técnicas de acabado. La segunda fase del proyecto, está centrada en acciones que posibiliten la creación de nuevos diseños, partiendo de las nuevas líneas de tapetes, lanzadas en noviembre de 2004.

### **Caroalina**

Está situada en el cuarto distrito de Sertânia a 316 kilómetros de Recife, en el sertão pernambucano. El nombre de la población se origina en el de una planta popular de la región. Para la comunidad del Caroá se extrae la fibra de la vida.

Hasta la década de los 60, la fibra de caroá era producida y procesada por la comunidad rural para las grandes industrias. Hoy mediante la producción artesanal, la misma materia prima ha surgido como una alternativa para el desarrollo sustentable local.

En Caraolina el **Imaginario Pernambucano** promovió la formación de grupos y la capacitación de artesanos, para la producción de papel y utensilios, a partir de la pulpa del caroá. El año 2005, conjuntamente con la Asociación de Plantas del Nordeste – APNE y el apoyo del Programa

Petrobrás Fome Zero, las acciones se consolidarán y expandirán. El Proyecto Mujeres para la Producción Artesanal en Caroolina, tiene por objeto generar ingresos y empleo para mujeres y jóvenes de la comunidad, a partir de la producción y comercialización de fitoterapéuticos y productos artesanales elaborados con fibra y pulpa de caroá, mediante el manejo y la extracción sustentable de plantas nativas. n

## **CONCEIÇÃO DAS CRIOULAS**

**Construyendo otro Brasil:**

**Un ejemplo de cooperación e inclusión social.**

TICIANO ARRAES DE SÁ

### **Introducción**

*Quiero hablarles a ustedes  
de la comunidad de Conceição  
donde el pueblo descubrió  
un nuevo estilo de trabajo*

*Huyendo de la esclavitud  
las criollas que llegaron  
hilaron aquel algodón  
y su territorio compraron*

*No sabían que así estaban  
haciendo su artesanía  
gente simple de limitada cultura  
el oficio que siempre practicaron  
Si antes se los vio como insignificantes  
ven ahora a un pueblo victorioso  
que se asumen como negros  
muy felices e importantes*

Versos de Andreína Alfonsina Nunes Barros, 28 años, estudiante y residente en Conceição das Crioulas – Noviembre de 2001.

En medio de una floresta agreste en el Sertão Central del Estado de Pernambuco, está situada Conceição das Crioulas, una de las 2000 comunidades que subsisten y se originaron en los quilombos del país. Forma parte del segundo distrito del Municipio de Salgueiro, región semiárida, castigada por la sequía, está ubicada aproximadamente a 550 kilómetros de la capital, Recife. Con una población estimada en 4000 habitantes, sus actividades económicas principales son la agricultura de subsistencia, ganadería en pequeños criaderos y una producción artesanal peculiar con fibras naturales, paja y barro.

Hasta el año de 1987, el principal producto cultivado en la región era el algodón que, luego del surgimiento de la plaga del “bicudo” y la consolidación en el mercado de los hilos sintéticos, entró en franco proceso de decadencia. Este hecho desestabilizó la economía local, originando un retroceso en la comunidad y creando condiciones para actividades ilícitas, como fue el caso del cultivo de “maconha” en la región, generando grandes conflictos.

En este escenario con pocas alternativas, la Asociación Quilombana de Conceição das Crioulas – AQCC, avizoró en la valorización de sus artesanías, la posibilidad de realizar actividades importantes para elevar la autoestima del pueblo ¿cómo hacer de la artesanía un agente de cambio para la valorización de la cultura? ¿cómo rescatar la historia de la identidad étnica incrementando la renta familiar? ¿cómo transformar la artesanía, agente de cambio, vinculándola a la valorización de la cultura?

En aquel momento, en marzo de 2001, la inquietud que tenía mucha fuerza en el AQCC, necesitaba apoyo externo para poder dar respuesta a sus demandas y ofrecer la oportunidad que sus asociados necesitaban.

### **Tierra de Negros y Negras, de resistencia, fuerza y fe**

Cuentan los más viejos, que en los inicios del S.XIX, llegaron a la región seis negros y arrendaron un espacio de tres leguas cuadradas. Con



la producción e hilado del algodón que vendían en la ciudad de Flores, situada también en el Sertão Pernambucano, lograron pagar la referida renta y consiguieron el título de propiedad de sus tierras.

No hay consenso sobre el lugar de origen de esas mujeres, ni de las razones que les motivaron para trasladarse a esta región. Hay referencias de un lugar llamado Panelas D'agua como origen de las mismas, así como el nombre de un negro: Capitán Raymundo de Sá, que habría servido de guía a las criollas, pero hay consenso general de que no llegaron en condición de esclavas. Aún se cuenta en la tradición oral de las comunidades, que en 1802 las criollas recibieron la escritura legalizada con 16 sellos, hecha por un tal José Delgado, escribano de Flores, haciendo referencia a la época del imperio, como recuerda Virgínio, uno de los más viejos de la comunidad.

*“Todo comenzó con seis negras que arrendaron la tierra y consiguieron hacer dinero con el plantío y venta del algodón. Había una confusión porque las tierras eran del rey”*

Esta historia se cuenta en los sitios más diversos, como son llamados los poblados que componen Conceição, vinculando la identidad de la comunidad con la descendencia de sus fundadoras que, mediante el trabajo, tuvieron la iniciativa de legitimar la propiedad del terreno, antes que los hombres que también llegaron a esta zona.

Uno de ellos, llamado Francisco José, huido de la guerra, trajo una imagen de nuestra señora de Conceição. Al encontrarse con las criollas, tuvieron la idea de construir una capilla e hicieron de la santa su patrona. Surgió así el nombre del poblado: Conceição das Crioulas.

La identidad “remanente de los quilombos”, está intrínsecamente relacionada con el origen de las criollas y las relaciones de cooperación entre los sitios que forman la comunidad. La descendencia de determina-

das familias tradicionales se relaciona siempre con la manera como se puede confirmar la pertenencia y participación en la historia de Conceição das Crioulas.

A diferencia de otras comunidades negras, que aún luchan por el reconocimiento como remanentes de los quilombos, en Conceição no se utiliza elementos que reportan su condición de esclavos. Siempre la imagen de las criollas recuerda el poder de la autonomía y su articulación entre los diferentes sitios, refuerza el sentido de unidad y su capacidad político organizativa.

La historia confirma el pago que se hizo de un área de tres leguas cuadradas por parte de las criollas que fundaron la población, encontraron



*Peça de cerâmica de conceição das crioulas*

obstáculos al tratar el problema con aquellos que no reconocen los registros del quilombo como afirma Virgínio.

*“...los blancos llegaban y pedían: déjenme hacer un corral para dejar al ganado (...) y aquellos tontos, porque eran vanidosos, les hacían padrinos de sus hijos y de ésta manera ellos iban entrando y estableciéndose (...) ellos se quedaban con todo y nosotros con casi nada”*

Para los hacendados y habitantes blancos, la tierra siempre fue de los coroneles.

Esta narración establece con claridad el problema de la fundación de Conceição das Crioulas. A pesar del reconocimiento por parte del gobierno federal como una de las primeras comunidades remanentes de los quilombos, Conceição aún no tenía el derecho legal a la tierra. Cerca de las dos terceras partes de la tierra estaba en manos de los que se posesionaban y que a lo largo de los años usaban esta situación de mala fe para expulsar poco a poco a sus verdaderos dueños.

### **Legitimación de su identidad**

En 1987, con el trabajo de una misión de frailes Carmelitas que se instalaron en Salgeiro, se inició en Conceição un proceso de movilización de la comunidad a partir de las Comunidades Eclesiásticas de Base, que contó con un importante apoyo del gobierno local durante la administración de la entonces Prefecta Cleuza Pereira do Nascimento, en el período 1992-1995. La misión llamó a los interesados para conformar un grupo de catequesis. Givânia da Silva, una de las actuales líderes de Conceição, identifica aquel período como de “muchísima efervescencia” pues, cuando comenzaron a estudiar los textos bíblicos, percibieron que todos los pueblos hablaban de su historia, de su origen y constataron que allí nada sabían de sí mismos. Comenzaron a investigar, a entrevistar a los

integrantes más viejos de la comunidad y así reconstruyeron parte de su historia.

Fue en ese momento en que el Movimiento Negro Unificado –MNU–, se informa de la existencia de Conceição das Crioulas y en 1994 se realizó el Primer Encuentro de Negros del Sertão, haciendo que los líderes de la comunidad comenzaran a participar en reuniones que tenían que ver con el problema del negro.

A partir de allí, las comunidades negras rurales del estado, comenzaron a organizarse y luchar para garantizar sus tierras y el reconocimiento de su identidad, planteando reivindicaciones al poder público. En ese momento el movimiento no se consideraba competente para hacer frente de los derechos de las comunidades remanentes de los quilombos, lo que contribuyó para dar publicidad a las comunidades con el respaldo de la empresa local.

El problema de las comunidades era la delimitación de un territorio de aproximadamente 17 mil hectáreas, como mecanismo para garantizar su espacio, o sea, un área de una práctica social, de un comportamiento social, que garantice la unidad e identidad del pueblo.

El territorio de Conceição das Crioulas está definido como un área de práctica, comportamiento y categoría social. En el interior de esta región delimitada en el Sertão de Pernambuco, se percibe que sus integrantes sienten afinidad y seguridad; su territorio es un espacio socialmente seleccionado para la sobrevivencia de su sistema y en el interior del cual esa práctica social se considera eficaz, competente y legítima. El reconocimiento de identidad como remanente del quilombo a la comunidad negra de Conceição das Crioulas y considerar al territorio relacionado con la garantía de su existencia en el contexto agrario arcaico, significa asumir el carácter plural de nuestra sociedad y efectivizar la posibilidad de que sus integrantes ejerzan su ciudadanía.

Luego de muchos esfuerzos, organizaciones y luchas en el ámbito nacional, las comunidades remanentes de los quilombos, se fortalecen y fundan la Asociación Nacional de Comunidades Remanentes de los Quilombos, que al poco tiempo, consiguió conquistar su espacio y respuestas a sus reivindicaciones. Finalmente, mediante estudios antropológicos y registro de documentos, el área de Conceição das Crioulas fue reconocida. La tierra, entonces fue delimitada y legalizada por el gobierno federal en julio del año 2000, a pesar de que el reconocimiento de legitimidad de las comunidades de quilombos data de 1988, con la publicación de disposiciones constitucionales transitorias del Art. 68 de la Constitución Federal que dice:

*“A los remanentes de las comunidades de quilombos que ocupan sus tierras, se reconoce su propiedad definitiva, debiendo el Estado emitir los títulos correspondientes”..*

A pesar del reconocimiento legal del área, como remanente de quilombos, el punto central del problema no se había resuelto: la posesión de la tierra. Cerca del 70% del área continúa en manos de hacendados y el gobierno no ha definido un programa específico para llevar a cabo la reintegración de las tierras como afirmó Givânia da Silva:

*“Conceição resistió pero estamos cercados por hacendados en nuestra área titulada que continúa sin la desapropiación de los hacendados que presionan para no abandonar la demarcación definitiva. Sobre los intereses políticos se sobrepone algo fundamental”.*

El Instituto Nacional de Reforma Agraria –INCRA y la Fundación Cultural Palmares, vinculada al Ministerio de Cultura, responsables del programa de titulaciones de las áreas quilombanas, no cuentan aún con un censo de las tierras que deben ser reintegradas. Por esto el 17 de julio de 2000, se fundó la Asociación Quilombana de Conceição das Crioulas –

AQCC, sociedad civil sin fines de lucro, integrada por las demás asociaciones existentes en la población. Nacida de la necesidad de intensificar la lucha por el bien común de la comunidad, la AQCC tiene como objetivo el desarrollo comunitario, tomando en cuenta su realidad y su historia, la valorización de las potencialidades locales, la conciencia del pueblo negro de su importancia para la estructuración de una sociedad más justa e igualitaria y para servir de barrera a prejuicios y discriminación racial.

A partir de su fundación la AQCC ha ejercido un papel de fundamental importancia para el desarrollo de la comunidad, estableciendo sociedades, realizando articulaciones, sensibilizando, concientizando e involucrando a sus asociados, en la búsqueda de soluciones para los problemas de la comunidad en forma autónoma, integrada y sustentada.

### **Democratización del conocimiento**

La misión de contribuir a la transformación de la sociedad, mediante el involucramiento de la comunidad académica en proyectos que amplíen y consoliden la integración universidad-sociedad, es parte de los proyectos de extensión de la Universidad Federal de Pernambuco –UFPE. Las actividades de extensión, pensadas de manera estratégica, innovadora y comprometidas con los cambios sociales, consideran a la cultura como un factor de inclusión social, de desarrollo integrado y sustentable. El reconocimiento y valorización de las comunidades locales, han sido una de sus premisas para la realización de proyectos que promueven los diferentes saberes y las diversas manifestaciones culturales, asociadas a las artesanías como forma de incentivar su desarrollo. Las vinculaciones con las comunidades, organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, han sido condiciones indispensables para este propósito.

Dentro de esta propuesta, hasta entonces pionera en el Departamento de Cultura, fue posible vislumbrar la realización de actividades de extensión, proyectadas a la democratización del conocimiento, al mismo tiempo

que contribuiría a la formación de ciudadanos profesionales, a partir de la vinculación de estudiantes de los cursos de graduación en los trabajos de campo.

La proyección central de la UFPE en la identificación de actividades, que serían parte del proyecto, era la valorización, rescate y preservación de expresiones que estuvieran en proceso de desaparición y el fortalecimiento de las comunidades y sus redes de articulación, aquellas que históricamente habían sido social y económicamente excluidas. Otro punto relevante fue la identificación de las poblaciones tradicionales rurales que, en la mayoría de los casos, no eran conocidas o no interesaban a las agencias de fomento de la actividad artesanal del gobierno estatal y, por eso, no tenían acceso a programas proyectados por ellas.

### **Abriendo caminos**

La identificación de Conceição das Crioulas, se dio a través de contactos realizados con la Prefeitura de Salgueiro, en el segundo período de la prefecta Cleuza Pereira do Nascimento, que en su administración anterior ya había desarrollado algunas acciones importantes para la comunidad. A partir de este momento, se realizó el primer contacto con Givânia da Silva, una de las líderes de la comunidad. Desde este momento, surgió un principio de cooperación entre la UFPE, la AQCC y la Prefeitura Municipal de Salgueiro.

La UFPE y la AQCC, conjuntamente trataron de desarrollar una serie de acciones integradas. En el diagnóstico llevado a cabo por el equipo de UFPE se verificó la posibilidad de impulsar el desarrollo, a partir de la valorización de la cultura material local, promoviendo un intercambio entre los saberes popular y académico en una dinámica de aprendizaje mutuo, en el que la transdisciplinaridad es un factor decisivo para el éxito de las acciones.

Para conseguir los resultados pretendidos con la valorización del artesanado, fue necesario estructurar una metodología, en la que se de privilegio a la diversidad y riqueza cultural de Conceição. Como alternativa para la promoción, una valorización y rescate de la cultura material local, se integraron varias áreas del saber como la música, la danza, el diseño y el propio saber artesanal, cuyo dominio lo tenían algunos, principalmente los viejos, o sea, para conseguir que la actividad artesanal represente una alternativa posible y viable de desarrollo local, fue de fundamental importancia, asociarle a la cultura material, lo que significa una convergencia de todos los valores de la comunidad en torno a los productos. Ciertamente, actuando de esta manera la comunidad se apropiará de sus saberes muchas veces no valorados para el rescate de la autoestima y participación efectiva de los agentes en la reciente historia de Conceição.

### **Habilidades, materiales y tradición**

Los primeros acercamientos se iniciaron con el conocimiento de las comunidades y sus redes de articulación, *in situ*. Partiendo de allí, se elaboró un esbozo de acciones que fueron ajustadas a las demandas locales. La sensibilización y motivación del público tuvieron lugar en forma participativa.

Entre marzo de 2001 y enero de 2003, se desarrollaron diversas acciones y monitorías, con una red



*Fios de caroá tinguidos secando sobre o porta*



de asociados en la que la intención fundamental, era poner en el mercado la riqueza de la cultura material de Conceição das Crioulas, asociado al fortalecimiento de la identidad étnica, a la historia y lucha por la posición de tierras, garantizando una inclusión social mediante la oferta de productos al mercado con valor social y cultural agregado.

Inicialmente un pequeño grupo de artesanos fue sensibilizado y se discutieron asuntos específicos de la producción, procesos, calidad, gestión de producción y cultura, explorando habilidades, tradiciones y materiales. El resultado de este proceso inicial fue presentado al público por primera vez en la II Feria Nacional de Asuntos Artesanales - II FENNEART, en julio de 2001. Los productos tuvieron amplia aceptación y se vendió casi la totalidad de cerca de 500 piezas elaboradas para este evento, además de encargos que recibieron los artesanos del sector.

*“Fue un éxito, me siento muy orgullosa y de aquí en adelante vamos a trabajar con más garra”* Manifestó entusiasmada Aparecida Mendes, artesana y coordinadora de AQCC.

A raíz de el gran éxito de ventas obtenido en la feria, se programaron talleres técnicos, conjuntamente con SEBRAE/PE, por medio del programa de apoyo tecnológico a las pequeñas y medianas empresas –PATME, para capacitar a más artesanos y formar multiplicadores, a fin de que las comunidades reúnan condiciones para atender a la creciente demanda y también diversificar su línea de productos. El mismo éxito se repitió en la III FENNEART. En este evento se dieron a conocer los resultados de los talleres técnicos que tuvieron lugar en los meses de octubre y noviembre de 2001. Los productos textiles confeccionados con fibra de caroá – especie de bromeliácea que existe en todo el semiárido nordeste- como bolsas y juguetes americanos se hicieron con nuevos colores, terminados y modelos. La cerámica utilitaria tuvo su espacio y se presentaron los productos de los alumnos de los centros de capacitación que nunca habían trabajado en barro. Las piezas confeccionadas con “imbira”, producto

encontrado también con facilidad en la región, tuvieron gran éxito en la venta. Pero nada superó a las ventas de muñecas negras hechas en caroá. Que surgieron al inicio del proyecto en el año 2001 y eran hechas por una sola artesana en un único modelo, variando apenas los colores.

En los talleres de capacitación, la técnica de producción de las muñecas, se transmitió a más de veinte jóvenes, posibilitando la ampliación a diez modelos con variaciones en cuatro tamaños. El éxito de ventas de las muñecas, tuvo lugar a partir de la estrategia establecida en que cada modelo fue bautizado, rindiendo homenaje a las mujeres de la comunidad. De esta manera se consiguió agregar valor intangible al producto, pues las muñecas recibieron no sólo un nombre, sino también una historia, cuerpo y alma de esas mujeres. Ellas son profesoras, artesanas, parteras, historiadoras, llamándose una de ellas Francisca Ferreira, con lo que se hizo un homenaje a una de las seis crioulas que fundaron la comunidad. Las muñecas fueron diseñadas por las propias artesanas y niñas de la colectividad, teniendo como referencia las propias mujeres negras de Conceição.

Ante la posibilidad de atender demanda de mercados más exigentes, inclusive externos, se organizó un taller técnico de teñido con colorantes naturales de la flora brasileña, haciendo uso de la diversidad biológica de la caatinga para colorear las piezas. Con recursos de PATME/SEBRAE además, por medio del programa de valorización del artesanado de Pernambuco de SEBRAE/PE, se llevó a cabo un Curso de Formación en Precios de Venta.

En mayo de 2002, el proyecto de AQCC y UPFE fue escogido como una de las cien mejores experiencias sociales innovadoras del país, por el Banco Mundial y la comunidad Ativa. En el Primer Encuentro Nacional de Experiencias Sociales Innovadoras realizado en Brasilia, que reunió a las cien mejores prácticas sociales identificadas, el proyecto estuvo entre los 26 triunfadores del Primer Premio Banco Mundial de Ciudadanía,

recibiendo la suma de cinco mil dólares. Este recurso hizo posible la adquisición de la sede de AQCC que, desde su fundación, funcionaba de manera itinerante y garantizó el apoyo a los artesanos para la adquisición de materias primas y embalajes.

En septiembre de 2002, mediante una articulación con la fundación Lyndolpho Silva, vinculada a CONTAG – Confederación Nacional de Trabajadores Agrícolas, dos artesanas de la comunidad, fueron a Italia a participar en el XIV Salón Internacional de Alimentación Natural, Salud y Ambiente – SANA en Bolonia, ante representantes italianos de *Commercio Alternativo*, junto con consultores del Fondo de las Naciones Unidas para la Agricultura – FAO/Roma, en una misión de DIAFAB – Delegación Italiana para la Agricultura Familiar Brasileira, visitaron la comunidad en junio. Según el informe de la misión entregada a la FAO italiana, Conceição fue la mejor experiencia encontrada en el Brasil con potencial de exportación, con productos de alto valor social y cultural agregados que respondían a los patrones de calidad exigidos por el mercado italiano.

Los productos fueron presentados en SANA y las artesanas pudieron hacer importantes contactos y consiguieron el primer pedido.

*Quedé enloquecida, el empresario de Milán quería todo y quería mucho, adoró a nuestros productos”* recordó Valdeci da Silva, artesana y coordinadora del artesanado.

La exportación, a pesar de ser apenas el primer paso, fue importante en cuanto representó un avance en la solución de uno de los mayores problemas que la actividad artesanal enfrenta: la comercialización. Este punto es fundamental para la sustentabilidad de las acciones, pues el esfuerzo canalizado a la producción necesita ser recompensado para mantener el nivel de involucramiento y motivación. Otro punto de gran importancia fue la introducción de los productos a Europa, dentro de la idea de Mercado Ético y Solidario, que valoriza los aspectos sociales de las iniciativas, además de los económicos.

Para garantizar la eficiencia y eficacia de las acciones, se realizaron visitas regulares para el acompañamiento y aval de las actividades implementadas y también para identificar nuevas demandas.

Como resultado, se consiguió un aumento de la renta familiar, la organización de la producción, la comercialización de los productos en territorio nacional e internacional y el fortalecimiento de la identidad de la gente de los quilombos.

La producción material de Conceição das Crioulas, inserta en el contexto socioeconómico y cultural de la comunidad, se mostró como un movimiento de unión, articulación y discusión de problemas locales, reuniendo a gran parte de los jóvenes de la comunidad de los más diversos lugares.

Hubo un aumento de la auto estima, movilización interna de la comunidad, organización de los socios locales, capacitación de cerca de ciento ochenta artesanos directa e indirectamente, definición de línea de productos con cerca de treinta tipos de objetos desarrollados, mejora de los productos y procesos existentes, transferencia de tecnología, participación en ferias y eventos del sector, rescate y registro de la cultura material y no material de la comunidad y producción de carpetas, embalajes, identidad visual del lugar de la comunidad, importante herramienta de comunicación jamás soñada por ninguno.

## **Conclusiones**

Luego de un año y medio de actividades regulares, el grupo de artesanos involucrado, se capacitó para desarrollar actividades diversas: desde la obtención y mejoramiento de la materia prima, teñido, producción de las piezas, control de calidad, comercialización y gestión de producción.

## **METODOLOGÍA Y DISEÑO: UNA EXPERIENCIA DE INTERVENCIÓN EN EL ARTESANADO DE PERNAMBUCO**

VIRGINIA PEREIRA CAVALCANTI  
ANA MARÍA ANDRADE / TICIANO ARRAES DE SÁ  
JOSIVAN RODRIGUES DOS SANTOS  
QUÉSIA DA COSTA PEREIRA

### **Artesanado, diseño, metodología.**

La sustentabilidad del proyecto no tenía por objeto el factor temporal, sino la democratización del conocimiento en la que los artesanos, desde los comienzos, fueran los agentes y dueños de su destino, al ser equipados con información que garantice su éxito, continuidad y autonomía. La gestión de la UFPE siempre se la pensó de esta manera, sin pretender ser permanente sino considerando que se trataba de un ambiente apropiado para las actividades de enseñanza, investigación y extensión. La riqueza de este ambiente permitió un trabajo interdisciplinario en su historia, música, tecnología, diseño y otras, en una comunidad movilizada y articulada con diversas instancias de poder y, sobre todo, consciente de su papel y poder como agente político.

Las acciones desarrolladas contribuirán para su inclusión social, desarrollo sustentable y democratización del conocimiento, mediante nuevas oportunidades de trabajo, fortalecimiento de las entidades locales,

mejora de la producción y de los procesos, robustecidas por capacitaciones que contribuyen a la disminución de los niveles de pobreza.

Las metas establecidas para el futuro avizoran la ampliación y consolidación del proyecto. Para lo cual serán necesarios inversiones de infraestructura, equipamiento y consultorías para garantizar en esta nueva etapa de organización el trabajo colectivo.

Los productos comercializados fueron portadores de historia, luchas y demanda de la comunidad para posibilitar mejoras, aumentar la autoestima, fortalecer la imagen de las comunidades mediante asuntos vinculados con la tierra y la permanencia de los quilombos del país.

Esas acciones traerán también como resultado transferencia de tecnología y producción y un nuevo tipo de conocimiento que parte de la interacción de los saberes académico y popular. Esto generó cambios significativos tanto en la producción de conocimiento propiamente dicho como en la investigación y formación de profesionales.

El diseño aplicado como herramienta y metodología fue una guía para la acción; respetando y enalteciendo valores de identidad, movilizandopersonas e ideas, racionalizando procesos y buscando la eficiencia en la producción del artesanado. n

## **Introducción**

Hay que reconocer los esfuerzos hechos por instituciones, empresas y organizaciones no gubernamentales en acciones que buscan promover la inclusión social en los últimos años al Brasil. Es posible observar que muchas de estas actividades consideran los valores culturales como una manera de recuperar la autoestima y reforzar las identidades cuando se actúa en comunidades rurales y centros urbanos.

Para aquellos que se ocupan de la producción material, discutir asuntos relacionados con los valores culturales, es condición sine qua

nom, especialmente cuando la temática involucra al artesanado y a las relaciones entre producción local y mercado global.

En este escenario complejo, las experiencias vividas por estudiantes, profesionales y profesores del proyecto Imaginario Pernambucano confirma la importancia de un enfoque multidisciplinal de intervención, centrada en las necesidades y deseos de las comunidades productoras de artesanía.

La discusión sobre el papel del diseño en este tipo de intervenciones se mantiene. ¿Es posible utilizar herramientas del diseño para resolver problemas de la artesanía local?.

### **El Imaginario Pernambucano y Conceição das Crioulas: La primera experiencia.**

Al iniciarse en el año 2001, el Proyecto Imaginario Pernambucano, tuvo como primer desafío trabajar con una primera comunidad (quilombo), localizado en el Sertão Pernambucano, en el Municipio de Salgueiro, cuyo origen se remonta a los tiempos de imperio, cuando seis negras compran al emperador tierras para plantar algodón. Actualmente aproximadamente 17.000 hts., son tierras tituladas o legitimadas a gente del quilombo, pero con serios problemas de disputa por el uso, debido a apropiaciones de gente que se posesionó durante todos esos años.

La comunidad quilombo de Conceição das Crioulas, está integrado aproximadamente por cuatro mil habitantes, distribuidos en sitios geográficamente apartados de la sede del Municipio. Sus moradores preservan hasta hoy mucho de la cultura de sus antepasados.

El gran desafío de esta actividad piloto fue inicialmente incrementar el nivel de renta, generar trabajo promoviendo mejor calidad de vida. Para

esto la intervención se fundamentó en la valorización de las manifestaciones culturales, la importancia de la historia de la formación de aquel quilombo, la identificación de las potencialidades de la región, como por ejemplo, el aprovechamiento de la fibra de caroá y el reconocimiento de las habilidades y competencias entre sus habitantes.

Basados en esta premisa, se optó por invertir en la producción de bienes, observando los factores inherentes a la cultura, las formas de organización, los valores y principios de la comunidad que facilitan la sustentabilidad del proyecto. Las actividades en Conceição das Crioulas contó con la participación de varios profesionales entre diseñadores, músicos, asistentes sociales, historiadores y comunicadores visuales, de manera que, cada uno desde su ángulo, contribuyó para definir conjuntamente con la comunidad las estrategias de las acciones.

A partir de las negociaciones y acuerdos entre el equipo, la comunidad y las contrapartes, el proyecto colectivo tomó forma y resaltó su objetivo principal: la valorización de la cultura, la mejora de la calidad de vida y la autonomía de la comunidad.



*1. Marca, productos e técnicas de produção da comunidade quilombola Conceição das Crioulas*





*1. Marca, productos e técnicas de produção da comunidade quilombola Conceição das Crioulas*

A esta altura, tal vez sea oportuno preguntar cual fue el papel de los diseñadores en este proceso. Es común atribuir al diseñador toda la responsabilidad en la mejora y desarrollo de los productos, mientras que, en este proyecto, la actividad del diseñador fue ampliada en la medida en que la viabilidad del producto final estuvo condicionada directamente por la gestión del proceso.

La coordinación del equipo, la articulación con la comunidad y demás partícipes, así como la definición de líneas de los productos, fueron algunas de las actividades coordinadas por el grupo de diseñadores. Este tipo de organización dejó claro que el desarrollo del producto debe estar asociado a cuestiones fundamentales como educación y comunicación con la comunidad.

El resultado del éxito del proyecto piloto Conceição das Crioulas, puede sintetizarse en tres ejes: Producto, Autonomía del Grupo y Capacidad de Organización - Articulación de la Comunidad.

En lo que se refiere al eje producto, la tradición de la comunidad en la producción de utensilios de barro hechos a mano y sin auxilio de tornos fue preservada; tanto por su calidad cuanto por su peculiaridad; su forma no fue tocada. Sin embargo fue preciso definir líneas, tamaños y organizar la producción. Se analizó la arcilla en el laboratorio así como sus características conocidas.

En la producción de fibra de caroá, que en la época consistía en la producción de “bornal”, bolsa utilizada por las comunidades para el trabajo y de “caçua”, cesta para el transporte de mercadería en animales, se incrementó con nuevos productos tales como muñecas, juegos africanos y paneras. Las instalaciones permitieron el conocimiento de nuevas técnicas de trenzado y teñido de la materia prima. Las muñecas, hoy el producto de mayor comercialización, ganaron alma por representar

figuras de importantes mujeres locales, recibiendo inclusive nombres propios.

Paralelamente, conocimientos de tecnología, gestión de producción y mercadeo, asociados con una identidad visual aplicada en carpetas, embalajes y etiquetas, permitirían que los productos Conceição das Crioulas se comercialicen en varios almacenes del país y del exterior.

Esta exposición potencializó a la Asociación quilombana de Conceição das Crioulas para que, en forma actuante y representativa esté presente en foros que tratan otros temas además de las de las fundadoras. La divulgación de la causa quilombola gana fuerza a través de la página web HIPERVINCULO <http://www.concieicaodascrioulas> [www.concieicaodascrioulas](http://www.concieicaodascrioulas) donde se muestran productos, diferentes registros de sus manifestaciones culturales y expresiones musicales.

El Periódico Crioula, otra conquista de la comunidad, con un tiraje trimestral de dos mil ejemplares se distribuye en la comunidad y en la ciudad de Recife. Organizaciones de la Prefectura, ONG's nacionales e internacionales, en un futuro próximo, pretenden culminar la instalación de una radio comunitaria.

Estas acciones, caracterizadoras de la autonomía del grupo y su capacidad de organización, fueron determinantes para el éxito de esta experiencia. La repercusión de los resultados obtenidos en Conceição das Crioulas generó nuevas demandas bajo un interrogante: ¿sería posible aplicar este modelo de acción en comunidades no tradicionales?. Ese fue el desafío para el proyecto Imaginario Pernambucano en el 2003.

### **Repitiendo el método de intervención: La experiencia de el año 2003.**

En el año 2003, el **Imaginario Pernambucano** con el apoyo de SEBRAE/PE, inició sus actividades en los municipios de Lagoa do Carro,



# Cerâmica do Cabo

ASSOCIAÇÃO DE CERAMISTAS DO CABO

*II. marca, produção e  
produto do município  
Cabo Santo Agostinho*





*II. marca, produção e produto do município Cabo Santo Agostinho*



*III. marca, produção e produto do município de Tracunhaém.*



Goiana, Cabo de Santo Agostinho y Tracunhaém que producen artesanías hechas con fibra de caña brava y barro, localizados en la zona boscosa de Pernambuco, estos municipios, con perfiles económicos diferenciados, cuentan con grupos de artesanos de diferentes niveles de organización, que van desde las cooperativas y asociaciones activas hasta informalidad de los aprendizajes de oficios artesanales.

*Jarro inclinado do Cabo.*



*Petisqueira do Cabo.*

Adaptar el modelo de acción puesto en práctica en Conceição das Crioulas a las particularidades de cada medio social y cultural local fue, sin duda, el punto de partida para la maduración del método de intervención de **Imaginário Pernambucano**.

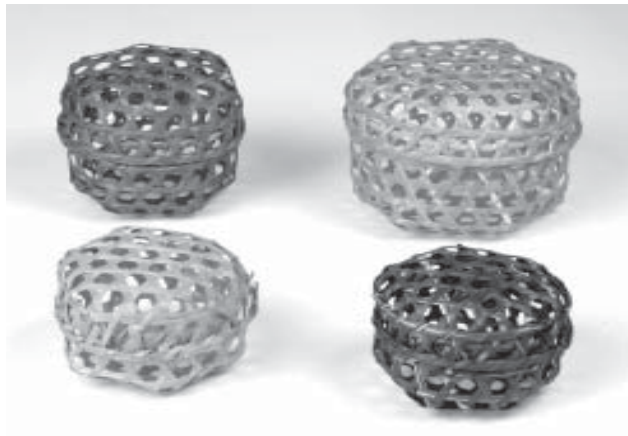
A partir de las organizaciones constituidas con las prefecturas locales, la etapa inicial del proyecto consistió en hacer el diagnóstico de la situación de cada uno de los municipios. Analizar problemas técnicos y de producción así como reconocer liderazgos e identificar referencias culturales, fueron actividades fundamentales para, a partir de ahí, hacer un mapa de oportunidades, amenazas, necesidades y potencialidades.



*IV. marca, produção e produto luminária do município de Pontas Pedra.*



*IV. marca,  
produção e  
produto luminária  
do município de  
Pontas Pedra.*



El paso siguiente consistió en establecer un plan de acción que, negociado con la comunidad se convirtió en un proyecto colectivo, guiando las actividades de los artesanos, profesores, profesionales, estudiantes y socios.



El énfasis en la calidad, como premisa para el proyecto, se conformó en centros de entrenamiento focalizados en problemas reales y vivencias del día a día, exigiendo de los profesores, profesionales y estudiantes, actividades sincrónicas de diseño, gestión, producción y transferencia de tecnología.

De acuerdo con la estrategia establecida, se priorizaron acciones. En algunos casos dando prioridad a la gestión de producción, en otros en el mejoramiento de la materia prima y su uso sustentable y en otros prefiriendo la innovación de los procesos productivos sin descuidar los elementos culturales locales.

Las particularidades de cada grupo de artesanos en relación con la materia prima utilizada, la técnica, forma de organización, infraestructura disponible y recursos ambientales, entre otros, fueron factores determinantes para la definición de estrategias de intervención. Un elemento común fue la valorización de las referencias culturales locales y sus diversas formas de expresión y representación, la historia, las costumbres, hábitos, formas de conducta, música, materiales. Estos ejemplos se describen mejor en las intervenciones.

En Lagoa do Carro, tradicionalmente productora de tapetes “arraiolos”, con problemas de calidad de los productos, condujeron a acciones focalizadas en la calidad. La discusión sobre una definición de calidad para el producto y la construcción colectiva de un organigrama de producción, fueron puntos críticos que llevaron a elaborar un patrón de calidad aplicado al tapete. Se creó una comisión paritaria con representantes de grupos de la asociación y de la cooperativa a que haga el control de calidad y defina los productos competitivos en el mercado. Tapices de Lagoa do Carro es un símbolo que hoy representa a esta comunidad, dentro de un patrón de calidad diferenciado por marca e identidad visual en cada caso.

En otros municipios como Cabo de Santo Agostinho y Tracunhaén, conocidos a nivel nacional como productores de barro, fue evidente la

necesidad de intervenir en tecnología para el proceso de vidriado de la materia prima. La producción de objetos utilitarios en estos municipios es significativa, no así el proceso productivo usado hasta entonces. Se im-pregna un esmalte a base de plomo que, cocidos en hornos de leña, produce gases tóxicos con índices de contaminación que afectan al medio ambiente, al artesano y al usuario.

Proyectos para construcción de hornos a gas, solicitud de apoyo a los socios y principalmente la negociación del modelo de gestión con un grupo de artesanos, fueron instrumentos fundamentales para hacer el seguimiento de las intervenciones de diseño llevadas a cabo en estas localidades.

En Goiana, había un nuevo contexto, la cestería hecha con fibra de caña brava, la trabajaban tan sólo dos hermanos, maestros artesanos que estuvieron dispuestos a enseñar esta técnica a un grupo de quince mujeres del litoral. El tipo de trenzado originados en utensilios de pesca, se transformaron en productos competitivos en el mercado.

En este caso, la formación del grupo y el reconocimiento de liderazgo, se estructuraron a partir de discusiones sobre la comprensión de las funciones y papeles de cada integrante del grupo. Para el nuevo grupo de artesanos productores de cestería de caña brava, se desarrolló colectivamente una nueva línea de productos, con características de acabado y uso diferenciados. La técnica para mejorar la fibra se perfeccionó, permitiendo mayor agilidad y seguridad en los procesos y las fibras fueron sometidas a experiencias de teñido.

Estos ejemplos, a pesar de haber sido descritos de manera resumida, sirven para ilustrar las diferentes características de algunos de los municipios escogidos para la intervención. Es importante resaltar que la valorización de la cultura local que sirve de referencia en la metodología del proyecto piloto, se incorporó en todas las intervenciones. Para ello, se procedió al registro de historias contadas por los artesanos, al levanta-

miento de los poblados y municipios y otras manifestaciones culturales locales.

Estas informaciones se sintetizaron en la identidad visual, en el diseño de los objetos y en los textos producidos para cada municipio. Folders, etiquetas, embalajes, reforzaron los valores y principios de mercado de comercio justo y solidario, divulgados en los productos y las acciones visualizados en la comunidad y reforzaron también la comprensión del proyecto Imaginario Pernambucano.

El resultado del proyecto en apenas cinco meses de actividad en el año 2003, hizo posible que las comunidades puedan participar en ferias locales y nacionales, propiciando el aumento de la comercialización y legitimando la acción del Proyecto Imaginario Pernambucano vinculado a los artesanos.

#### **Perfeccionamiento del modelo: la propuesta del 2004**

Contando con resultados legitimados para el método de intervención, era necesario realizar una evaluación con el equipo, los socios y la comunidad. La ampliación de los conocimientos sobre las áreas de comercialización y mercadeo con miras a la consolidación del mercado, fue una de las principales metas para el año 2004.

Evaluated el modelo inicial, el Proyecto Imaginario Pernambucano, propuso una nueva forma

A partir de este modelo de intervención, queda en claro que, el enfoque de la acción continúa siendo la comunidad artesanal y sus productos. Esto significa que las acciones deberán estar siempre motivadas por necesidades concretas de la comunidad o del producto. La actuación continúa apoyada en los cuatro ejes: gestión, diseño, producción y comercialización, sin embargo, queda en claro que estas actividades se desarrollan en forma integrada y concomitante.

La excelencia del producto se la entiende en cuanto reúne dos requisitos fundamentales para su permanencia en el mercado, ubicados en nichos específicos que deben ser considerados a lo largo del desarrollo de los objetos nuevos. Compatibilizar las demandas del mercado con las potencialidades productivas de cada grupo artesanal logrará garantizar la sustentabilidad del proyecto, partiendo de que se preserven los valores identificados de los grupos.

La orientación más estratégica, incluidas las investigaciones de mercado estructuradas, el reconocimiento y la valorización de los productos en diferentes nichos además de una actitud más agresiva adecuándose a las necesidades, deberá coincidir con el precio justo, ampliando y consolidando a los socios.

En este modelo, la calidad, la comunicación y la consolidación de los socios se encuentran en todas las áreas de actuación del proyecto y apoyan en la sustentabilidad de las acciones.

## **Conclusiones**

Acciones integradas y multi-disciplinarias, respeto a la valorización de la cultura, proyección para una gestión autónoma, asociadas a metodologías para buscar la solución de los problemas puede beneficiar de manera sustentable a comunidades productoras de artesanías tradicionales y no tradicionales.

Las actividades para diseñar en este contexto se presenta como parte del proceso y no como un fin en si mismo. Acciones aisladas, desarrolladas de manera puntual, pueden tener buenos resultados para el diseño del producto pero no alientan cambios significativos capaces de garantizar la inclusión social por la generación de rentas y la valorización del elemento humano como ciudadano.

La integración del conocimiento proveniente de un equipo multidisciplinal permite la realización de la intervención orientada por diversos puntos de vista y, por eso mismo, rica en soluciones. Aplicada en la práctica, esta idea de integrar conocimientos es capaz de generar estrategias, movilizar esfuerzos y promover los cambios necesarios. n

### **Bibliografía**

ARIZPE, L. As dimensões culturais da transformação global: uma abordagem antropológica. Brasília: UNESCO, 2001.

Artesanato, produção e mercado: uma via de mão dupla. Coordenação do Programa Artesanato Solidário: Helena Sampaio. São Paulo: LJM

## **EXPOSICIONES VENTA EN EL CIDAP**

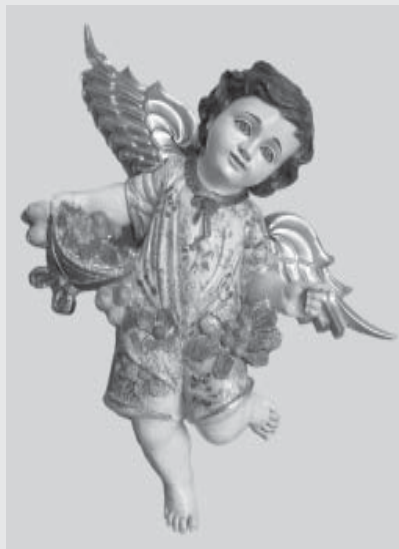
### **Lo Sagrado en la Madera (Marzo - abril de 2005)**

Casi la totalidad de las culturas han generado ideas, creencias y formas de comportamiento en torno a seres y fuerzas sobrenaturales; desde las tribales hasta las ecuménicas, que se consideran las únicas verdaderas y aspiran a que todos los habitantes de la tierra se conviertan. Las religiones han sido un elemento estructurador de las culturas ya que, además de creer en este tipo de seres y fenómenos, mediante rituales y ceremonias, estableciendo maneras de relacionarse con ellos. Lo material y lo no material se vinculan de alguna manera y esta interrelación ha llevado a dividir al mundo en lo sagrado y lo profano, formando parte de lo primero, todos aquellos elementos naturales o productos de la creatividad, humana que son parte fundamental en la comunicación entre lo humano y lo divino. Templos, vestimentas, imágenes se sacralizan en la medida en que forman parte de procesos, en virtud de los cuales, los temporales y caducos seres humanos se comunican y vinculan con las eternas divinidades.

Lo divino, inmaterial y lejano, debe representarse de alguna manera para que los creyentes se sientan más vinculados a lo sobrenatural. La más consistente diferencia entre nosotros y los demás integrantes del reino animal radica en la capacidad que tenemos para crear y manejar símbolos comenzando con los idiomas. En el universo de lo religioso estos símbolos adquieren niveles mayores de refinamiento puesto que, estando de por medio divinidades -generosas o temibles-, es necesario que los mortales les ofrezcan lo mejor de sus cualidades y capacidad creativa. Los materiales preciosos se han dedicado a este propósito y el espíritu del que fluye el arte ha dado lo mejor de sí, tanto por lo que se considera inspiración divina como por el afán de ofrendar lo mejor a aquellos de los que pende nuestro destino. Edificaciones, imágenes y objetos destinados a los rituales, al sacralizarse, se han convertido en importantes testimonios de la

capacidad creativa de nuestra especie y del respeto que merece la vinculación a lo sagrado, al margen de si se forma o no parte de la religión en la que surgieron las obras.

## **Lo Sagrado en la Madera**



**Centro de Arte Taller  
San Antonio de Ibarra**

**CIDAP**  
Marzo / Abril de 2005

Circunscribiéndonos a nuestro mundo católico latinoamericano, debido a que España consideró que la justificación fundamental para conquistar y colonizar esta parte del mundo descubierta, era convertir a sus habitantes a la que, -decían ellos- era la única religión verdadera, es perfectamente explicable que el arte religioso haya llegado a muy altos niveles en lo que fueron sus colonias, destacándose entre todas la denominada Escuela Quiteña que, en imaginación, alcanzó manifestaciones extraordinarias. Además de lo impresionante de sus resultados, sobresalen las técnicas desarrolladas a lo largo de los procesos, comenzando por las habilidades proyectadas a la talla de madera, constituyendo verdaderas sinfonías de martillos, cinceles y gurbias para culminar en figuras cercanas a lo celestial. El deseo de dar más realismo a estas piezas llevó a que, para la coloración y decorado, se desarrollen procesos como el estofado, el encarnado y, al introducirse el oro como ofrenda a la divinidad, el esgrafiado. La temática religiosa tiene variaciones y en la Escuela Quiteña encontramos desde Cristos y santos profusamente sangrantes que exaltan la dureza del dolor y el sacrificio, hasta Vírgenes radiantes de alegría, como la Virgen quiteña de Legarda que merecidamente ha recibido el apelativo de «La Bailarina».

Los seres humanos somos cambiantes. El tiempo no transcurre estático, a su ritmo se introducen una serie de innovaciones en los múltiples campos del quehacer humano. Hay quienes creen que el pasado debe ser archivado pues ya cumplió su tarea, pero el cambio no implica que no permanezcan rasgos de lo que hicieron, en buena medida, quienes nos antecedieron en el tiempo; somos lo que somos por realizaciones de otras personas y otras épocas. En nuestros días se ha robustecido el afán de identidad, de conocer aquello que nos hace distintos de los demás como conglomerados humanos, lo que encontramos en la tradición que forjaron nuestros antepasados. La Escuela Quiteña cumplió con gran dignidad su papel en la Colonia, pero sigue presente, no sólo mediante el deleite que la contemplación de sus piezas nos ofrece en templos y museos, sino porque esos tesoros de habilidades y destrezas sobreviven en San Antonio de Ibarra, población cuyos habitantes tienen especiales dotes para la talla



en madera y mantienen la tradición de sacralizar este material con imágenes religiosas engalanadas con las refinadas técnicas de encarnado y esgrafiado.

La muestra que hoy engalana la sala de exposiciones del CIDAP, proviene de esa población saturada de arte. Las piezas han sido elaboradas en el Centro de Arte Taller, que reúne a un respetable número de artesanos artistas bajo la iniciativa y conducción de Ricardo Villalba, que desde la niñez se vinculó a la talla de madera, sacralizándola con imágenes religiosas, no destinadas exclusivamente al culto en los templos, sino también a adornar espacios profanos por su alto contenido estético. Es importante destacar que este grupo de artesanos trabaja en equipo mediante, cuando es necesario, una división de trabajo que puede darse por etapas a cargo de cada uno en el complejo proceso de la elaboración de piezas, o configurando por separado partes de un todo, como manos o caras, que llegan a un feliz final con la imagen concluida. No busca el primer responsable de esta muestra un protagonismo personal, ha querido que conste en esta exposición el nombre del centro del que es cabeza y que es una excelente muestra de las excepcionales condiciones artísticas de los habitantes de San Antonio de Ibarra.

A diferencia del artista que busca sobresalir individualmente por el impacto de sus obras, el artesano ha preferido sentirse realizado en el trabajo que responde a la tradición de la colectividad. Esta muestra es presencia y homenaje al sacralizador de la madera de San Antonio de Ibarra. n

## **Resplandor del Sur (Febrero-marzo de 2005)**

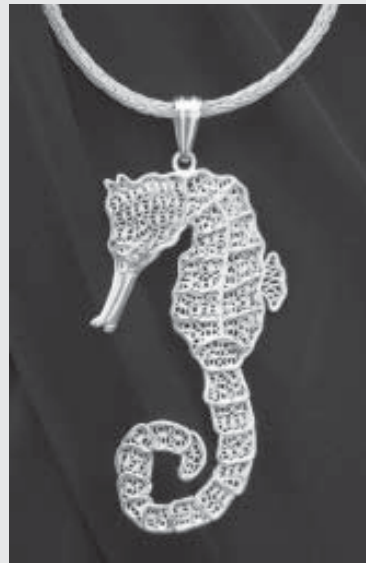
Diversos son los criterios para dividir la historia del ser humano. Uno de ellos toma como referencia el descubrimiento del procesamiento y uso de los metales que liberan de la dependencia de la piedra para solucionar una multiplicidad de problemas. Salvo muy pocas excepciones, no aparecen los metales en bloques de diversa calidad y forma, sino que se encuentran entremezclados con tierras, requiriendo su liberación complejos problemas en los que el fuego juega un papel fundamental. Los metales, comenzando por el poco duro cobre y culminando en el resistente hierro, se convierten en objetos de diversa índole que satisfacen amplias necesidades que van desde las constructivas herramientas hasta las destructivas armas.

Partiendo de varios criterios técnicos y finalidades, los metales han sido clasificados de algunas maneras. Unos pocos, por su rareza y esplendidez, han recibido el calificativo de preciosos como el oro y la plata; al margen de algunas funciones prácticas provenientes de sus características específicas, su más difundido y consagrado destino ha sido transformarse en objetos decorativos de alto lujo que llegan a su plenitud en coronas reales y objetos destinados a cultos religiosos y se difunden en joyas que se posan en el cuerpo humano, especialmente el femenino. Los oficios de quienes a esta tarea se dedican, además de dominios tecnológicos, requieren destrezas rayanas en el preciosismo y elevado sentido estético. Salvo casos excepcionales, los objetos provenientes de los metales preciosos son de reducido tamaño y su costo en bruto es tal que cantidades mínimas, como polvillos, tienen un elevado valor que exige concentración de sus cultores para evitar el mínimo desperdicio y luego, su recuperación de la basura del local. El trabajo de joyería supone permanentes batallas del ingenio y la habilidad humanas para lograr un armonioso equilibrio entre el tamaño de la joya y la cantidad del material del que no se puede disponer con liberalidad.

A la belleza en sí de los materiales, a su brillo comparable con el sol y la luna, según se trate del oro o la plata, se añaden las formas y texturas que en reducidos espacios las pone el orfebre logrando deslumbrantes efectos finales que deleitan la vista y alientan al espíritu. El joyero en el desempeño de sus tareas se encierra en un micromundo al que proyecta sus energías físicas y mentales, templea sus nervios, controla su pulso y con pequeñas herramientas introduce formas y decoraciones en espacios casi milimétricos. Trabajos destinados a embellecer materiales y entornos son de por sí deleitables, pues codearse con la belleza es un privilegio que se intensifica cuando a la hermosura propia de los metales preciosos se añade aquella que el espíritu del artesano, a través de sus manos, insufla en el producto final. El deleite se prolonga al observar o imaginar que esa joya irá a posarse en los seres más bellos de la creación.

Un recurso para lograr estos equilibrados efectos es la filigrana. Fibras animales y vegetales, gracias a su docilidad, han permitido que la inventiva humana florezca en miles de tejidos cargados de colores y formas de entrelazamiento. El orfebre ha emprendido en la audaz aventura de darle

## **Resplandor del Sur**



**Centro de Innovación  
Tecnológica de la Joyería  
Catacaos, Perú**

**CIDAP**  
Febrero/marzo de 2005

a la plata y al oro las propiedades de las fibras vegetales, lo que requiere un largo y paciente proceso. Convertir a los metales preciosos en hilos es ya tarea difícil, pero con ellos puede realizar tejidos que no desentonan de la esencia formal de la joyería. Muchas de las piezas de esta exposición testimonian sus posibilidades reales e imaginarias. Mediante meticulosos tejidos tridi-mensionales afloran figuras realistas y abstractas que se centran en las funciones de la joya o que rebasan sus ámbitos para posesionarse de espacios exteriores como decorados. Jugando con vacíos los preciosos hilos entrecruzados logran formas volumétricas que subsanan el alto costo de los materiales y añaden a las joyas y objetos un sentido, a veces etéreo, de ligereza. Los vacíos son delicadamente tratados y al alternar con áreas cubiertas nos sugieren los vaivenes propios de la condición humana.

A esta proeza que empareja la orfebrería y la textilería, se añaden piezas que contienen piedras semipreciosas propias del Perú como el ópalo andino, el cuarzo rosado y el jaspe, añadiéndose la concha espóndilus sacada de las profundidades del mar cuyos encantos hicieron de ella, en la época precolombina, una moneda para el comercio entre los grupos indígenas de lo que es hoy el sur costanero del Ecuador y el norte peruano.

La muestra que hoy engalana al CIDAP proviene del norte del Perú, concretamente de Catacaos, que es ya una parte de la ciudad de Piura. El tratamiento de metales preciosos combinados con otros elementos para lograr manifestaciones de belleza cargadas de realismo y simbolismo, ha sido una práctica que con refinamiento realizaban quienes habitaban América antes de la llegada de los europeos. La magnificencia de las piezas del Señor de Sipán, exhibidas en Lambayeque y que de las entrañas de la tierra pasaron a un hermoso y moderno museo comprueban con generosidad lo afirmado. Durante la colonia, con aportes de nuevas técnicas provenientes de España, continuó la orfebrería que, con vigor, se mantiene hasta nuestros días en búsqueda de un exitoso equilibrio entre los tesoros

de la tradición acumulados por siglos y las innovaciones requeridas siempre por la sociedad cambiante que, si bien valora el pasado, pretende innovaciones.

En nuestros días surgen y prosperan las alianzas entre instituciones que tienen elementos en común para, cual hormigueros, potencializar fuerzas como ocurre con el Centro de Innovación Tecnológica de la Joyería en el que concurren esfuerzos de las uniones de artesanos, la Universidad de Piura y el Ministerio de Comercio y Turismo conjuntamente con el Instituto Italo Latinoamericano y la Organización de las Naciones Unidas para el Desarrollo Industrial bajo el lema «Innovando para Competir»<sup>n</sup>

### **El Camino del Dorado (Mayo de 2005)**

¡Cuán importante es el papel que los metales han jugado en el desarrollo de la humanidad!. Hablamos de la edad de los metales, que sucede a la de la piedra, como un paso de trascendental importancia en la historia. Algunos de estos metales se han ganado el apelativo de nobles por la excelencia de sus cualidades y por su rareza, pero han sido los seres humanos los que los han ennoblecido por los usos cargados de admiración y reverencia que les han dado, aunque a veces, han sido motivo de envilecimiento al desatar repudiabiles pasiones como la codicia.

El oro es el metal noble por ex-celencia y se lo usa en el lenguaje corriente para referirse a acciones o cualidades muy apreciadas del ser humano como cuando, para ponderar la bondad de alguien, se dice que tiene un corazón de oro o al resaltar la excelencia de alguna realización decimos que vale oro. La búsqueda de oro –a veces ilusoria- incentivó a muchos españoles a dejar su tierra y venir a América para hacer rápida y abundante fortuna y, cuando Gonzalo Pizarro, alucinado por los cantos de sirena de la riqueza supuesta en la región oriental decidió organizar la

expedición que culminó con el descubrimiento del río Amazonas, se habló del “camino del dorado”.

Diana Carrasco ha emprendido otro camino del dorado huérfano de ambiciones materiales y de codicia. Su alma sensible ante lo bello le llevó siempre a encontrar deleite en los encantos que la naturaleza nos ofrece, en los pedazos de espíritu que artistas y artesanos trasladan a sus obras y también, a compartir el oro de su corazón con los objetos de la vida cotidiana que podrían tener la condición de toscos y anodinos.

El oro es el rey de las joyas, sólo o en compañía de piedras preciosas, logra un esplendor que opaca a todo lo que con él pretenda rivalizar en la compleja tarea de embellecer aún más la belleza encarnada en las mujeres. Para magnificar el símbolo del poder en coronas y cetros, se recurre al oro. La dignificación del culto religioso, que aspira a acercarse a lo sublime, tiene que contar con el oro como lo testimonian espectaculares custodias del culto cristiano. Si pensamos en el mejor homenaje que podemos rendir a los soberanos, los tres reyes magos que llegaron de oriente, ofrecieron al rey de reyes como reconocimiento a su inmenso poder, junto al incienso y la mirra, oro.

Puede el oro servir como elemento dignificador a otros materiales. Ropajes ceremoniales se enaltecen al ser bordados con hilos de oro. En la madera encuentra especial soporte y, para comprobarlo, no hace falta que dejemos nuestro país. La magnificencia del arte colonial plasmado en la escuela quiteña así lo manifiesta con avasalladora elocuencia cuando miramos los retablos y púlpitos de templos de esos tiempos en los que, la prodigiosa habilidad de nuestros artesanos para tallar la madera, se reviste de pan de oro para deleite de nuestros ojos y conmoción de nuestros espíritus. Hay que recurrir a pacientes y complicados procesos para lograr este encantador romance entre la madera y el oro. Una de las cualidades de este metal es la maleabilidad que permite reducirlo a láminas cercanas a la transparencia que, con docilidad, se adecúan a las formas caprichosas de las tallas, sin que sea un obstáculo que se trate de las complicaciones

del estilo barroco. En imaginería, también interviene el oro que envuelve la totalidad de la escultura que luego es cubierta con variados colores, emergiendo desde adentro –desde el alma de la imagen- el precioso metal para darle majestuosidad a la vestimenta, recurriéndose para este propósito a firmes y delicadas puntas de chonta.

El predominio de lo sagrado en la expresión estética durante la colonia hizo que la inmensa mayoría de objetos estén vinculados a la imaginería religiosa, habiéndose desarrollado en torno a esta forma de culto y arte, una serie de técnicas que dieron fisonomía propia a la escuela quiteña. La tradición, como símbolo de identidad se ha mantenido a través de los siglos y hay una tendencia generalizada a identificar la temática con estos prodigios de ingenio humano.

Talleres Santa Mónica en Cotacachi, bajo la dirección de Diana Carrasco ha dado un giro, al

producir una serie de objetos propios de la vida cotidiana con las antes mencionadas técnicas y al convertirlos en medios idóneos para embellecer los entornos cotidianos en los que desarrollamos la más cálida parte de nuestras vidas: el hogar. La mayor eficacia con que un objeto satisface una

## **El Camino del Dorado**



**Talleres Santa Mónica,  
Cotacachi  
Diana Carrasco**

**-CIDAP-  
Mayo de 2005**

necesidad es fundamental, como la comodidad de una silla y si a ello se añade un componente de belleza, se responde a otra de las apetencias de la condición humana. Si la silla, además de cómoda, tiene hermosos tallados, el disfrute es doble.

Hay piezas con alto contenido estético cuyo destino es, en palabras de Octavio Paz, “la congelada eternidad de los museos”, otras tienen como destino la calidez del hogar, de ese micro-cosmos en el que pasamos los mejores y más íntimos momentos de nuestras existencias y en los que disfrutamos de encantos artísticos compartiéndolos con los quehaceres cotidianos. Animales, huevitos, los trompos que nos recuerdan los años escolares, candelabros y algunos ángeles que destilan paz inundan el taller Santa Mónica, en donde la noble madera es desbastada, forjada, hasta adquirir la forma prevista para que continúe con procesos de pulido, lijado, entizado hasta que adquiere condiciones adecuadas para servir de huésped al oro reducido a casi impalpables láminas. Con piedra ágata se procede al bruñido y con la dura punta de la chonta se penetra en la parte externa para que el oro aflore desde el interior como el perfume de la rosa. El óleo adecuado a este tipo de trabajo recubre la madera con innovaciones como pasta pegante y nuevamente, guiado por un pincel retorna el oro.

Este es el camino del dorado por el que Diana Carrasco incursiona desde hace algunos años, haciendo que el término deje de ser metáfora porque su presencia en las piezas es hermosa realidad. n

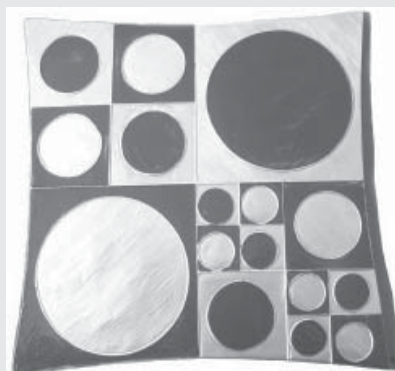


## **Doble Nacimiento (Junio de 2005)**

En la historia de los utensilios domésticos, cuando la cocina de leña primero y luego eléctrica o a gas dejó a un lado a nuestra tradicional “tullpa” campesina, la vieja y funcional cerámica que posibilitó la difusión del cocido de alimentos, pasó a segundo plano para estos propósitos. Las ollas de metal, con base plana, han demostrado ser mucho más funcionales para los nuevos tipos de cocina. El aluminio ha puesto de manifiesto cualidades apreciables para estos propósitos culinarios; a su resistencia al calor añade la liviandad y ligereza que facilita los trajines de esta ocupación a la que ni los más pobres ni los más ricos pueden renunciar. Con tratamientos propios de la tecnología moderna se ha incorporado también a la construcción de edificios para reemplazar a la madera y al hierro en algunos espacios.

Materiales cuyas cualidades son ideales para cumplir funciones utilitarias y así satisfacer las crecientes necesidades del ser humano respondiendo a su creatividad pragmática, pueden también servir de soporte a esa otra dimensión creativa de la humanidad: la artística que nace de las interioridades de espíritus especialmente dotados para deleitarse

## **Doble Nacimiento**



**Di Rosa**

**-CIDAP-**  
Junio de 2005

ante la contemplación de la belleza y dignificar diferentes tipos de materia con fragmentos de espíritu pues el arte, en sus múltiples manifestaciones, más que a las prosaicas o deleitables apetencias de nuestro organismo, responde a su componente espiritual.

Buena parte de las piezas que hoy pone a consideración del público de Cuenca Silvia Di Rosa, son el resultado de una persistente e inspirada batalla librada a lo largo de meses con el aluminio, para ennoblecer a este metal con ideas y diseños nacidos de su cerebro y su corazón. Las formas de lo que busca crear limitan la anodina condición de la materia prima que ha adquirido, esas formas se enriquecen con texturas que previamente se han gestado con amor en su dúctil cerebro. Se incorporan luego colores que no irrumpen con descaro en el metal, sino que fluyen con armonía desde su alma y se incorporan a los objetos que previamente han tenido un sitio en su espíritu. En el universo artístico artesanal hay materiales, que por sus condiciones intrínsecas, se han ganado el calificativo de nobles, como el oro y la plata; otros como el aluminio –en este caso- requieren un ennoblecimiento, un soplo anímico para que esa dignidad adquirida, se traslade, cual etéreo mensaje, al público contemplador.

Movilidad y capacidad de prever el futuro, son peculiaridades propias de la especie humana, de allí que desde sus inicios, sus integrantes resolvieron el reto de contar con recipientes que les permitan transportar objetos de diversa índole de un lugar a otro llevándolos ellos mismos. En las fibras naturales encontraron las materias primas apropiadas naciendo la cestería que, además de esta finalidad práctica, dio cabida a la expresión estética con la enorme variedad de entrelazamiento de las fibras y combinaciones de colores. Este tipo de artesanía se encuentra en retirada frente a la mayor eficiencia de los omnipresentes plásticos, pero sus posibilidades artísticas siguen intactas. Silvia, consciente de esta situación, recurre a este arte para, adecuándolo a las apetencias de nuestros tiempos, elaborar lámparas en las que, además de la calidad y pulimento del tejido explota de manera sorprendente las figuras que los comunes

bombillos eléctricos proyectan en las paredes al traspasar intencionalmente las ranuras existentes entre los vericuetos de los tejidos.

Los objetos que con este tipo de materiales y técnicas que ha creado Silvia, no están destinados a los solemnes espacios de los museos que crean una justificada distancia entre la obra y el contemplador. En el campo, la inagotable naturaleza derrocha encantos estéticos que cobijan la vida como algo permanente y propio de la condición humana, proporcionando un equilibrio entre el esfuerzo físico y el deleite contemplativo. La vida y el trabajo propios de las ciudades, cambian los parámetros de esta relación y los desnaturalizados entornos de lugares de trabajo y hogares, en los que transcurre la mayor parte de nuestra vida, necesitan una reconstrucción artística. La intimidad hogareña en la que se derrumban los condicionamientos y convencionalismos que los conglomerados urbanos han establecido, son los pequeños espacios en los que podemos disfrutar de las apetencias libres de nuestros espíritus, cumpliendo objetos como los que hoy contemplamos, esa tarea sin que existan las formales distancias de los museos.

Esta explosión de belleza, como cualquier otra, tiene su historia, pero se trata de una historia que rompe las secuencias convencionales. Silvia Di Rosa tiene una formación fuertemente técnica: es Ingeniera Civil, profesión que la ha ejercido sobre todo en su nativa Venezuela, adaptándose a las restricciones y rigideces de este trabajo. La persistencia de la especie mediante la procreación llegó a su vida con las consiguientes incompatibilidades con el trabajo para el que se preparó. En esta pausa, aprendió de una vecina a repujar aluminio y el artista oculto que dormitaba en su alma afloró con fuerza ennobleciendo a un metal con destino técnico, sus primeros pasos le llevaron a replicar mediante estas técnicas consagradas obras de arte para luego liberarse y permitir que fluyan sus propios diseños con libertad y diversidad de proyecciones. La naturaleza en sus magníficas expresiones de flores, frutos y pájaros vitalizan al aluminio. La diversidad

y casi infinita posibilidad combinatoria de las bidimensionales figuras geométricas se acoplan a sus piezas, así como audaces movimientos abstractos que cobran más fuerza en los relieves, confluyen en los resultados de su creatividad.

Pasó algún tiempo y con la llegada a este mundo de Erika, Silvia entonó el más hermoso canto a la vida, pero en esta espera nació una artista que demuestra con elocuencia que la técnica y la expresión estética no son polos opuestos.

No he podido resistir la tentación de llamar a esta exposición “Doble Nacimiento”. n