

REVISTA DEL CIDAP

61

artesanías
de américa



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

artesanías de américa

No. 61

Centro Interamericano de Artesanías y
Artes Populares, CIDAP. junio de 2006

contenido

Nota editorial	4
Ensayo: Lo Intangible en las artesanías CLAUDIO MALO GONZÁLEZ	5
Transferencias de sentidos y prácticas del consumo de la conformación del campo artesanal. ¿Exclusión o negligencia de su abordaje entre los expertos del arte popular o artesanal ANA MARÍA DUPEY	21
Artesanías: Apuntes para la historia de la pintura popular del Perú SIRLEY RIOS ACUÑA	43
El arte de forjar el hierro GABRIELA ELJURI JARAMILLO	75
Música popular: Sexteto de marímbula en el caribe colombiano ENRIQUE MUÑOZ VÉLEZ	91
Diseño: Diseño de objetos a partir de desechos reciclables MARIA ISABEL ALVARADO C. ROSANA LEÓN ALTAMIRANO	123
Entrevistas: Una vida dedicada a la expresión FARAH ALVARADO SPANJERBERG	149
Publicaciones: Presentación del libro Arte y Cultura Popular MARCELO NARANJO V.	165
Exposiciones en el CIDAP:	179

nota editorial

Hasta hace algún tiempo consideradas como una negación de la cultura, las expresiones populares ganan cada vez más terreno. Sus contenidos como sólidos componentes de la identidad de los pueblos son valorados por personas e instituciones en todo el mundo. La UNESCO, en el año 2003 reconoció el patrimonio cultural inmaterial—conocido con frecuencia como intangible— cuyos componentes se encuentran casi exclusivamente en la cultura popular. Uno de los resultados de esta decisión, que respondía a hechos reales, es la dignificación de este campo cultural proveniente de las manifestaciones espontáneas de las colectividades, sin necesidad de decisiones formales de instituciones controladoras de los poderes político, económico y religioso. Investigaciones y estudios académicos en este campo se han incrementado en número y seriedad.

Esta entrega de Artesanías de América incluye una serie de estudios sobre diferentes campos populares como la música en el Caribe Colombiano con su enorme riqueza y expresividad con raíces africanas. La pintura popular con su sólida carga cultural, sus manifestaciones más comunitarias que individuales y sus profundas raíces históricas nos lleva al Perú que fue el centro de una de las más importantes culturas precolombinas: la incásica. El creciente interés del gran público por este tipo de expresiones ha hecho que organizaciones y personas de esta índole tiendan a dejar su reclusión a la espera de que lleguen personas interesadas y buscan promocionarse mediante una serie de mecanismos propios de nuestra sociedad en la que el “marketing” juega un importante papel.

Las artesanías no se han estancado, tienden a cambiar actualizándose a la situación de nuestros tiempos y respondiendo a las demandas de la sociedad contemporánea. Predomina la tradición ya que la identidad nace del reconocimiento y respeto al pasado, pero hay también innovaciones más audaces que tratan de elaborar objetos recurriendo a materiales propios de la época en que vivimos como los plásticos cuyo destino, luego de su uso con frecuencia efímero, es la basura. Se responde de esta manera a uno de los planteamientos ecológicos nacidos de la inundación de desperdicios: el reciclaje. El testimonio de la persistencia artesanal se encuentra en personas que las practican con éxito y que no tienen problema en distribuir su creatividad en este campo y en el del arte formal con sólido reconocimiento en las dos esferas. n

LO INTANGIBLE EN LAS ARTESANIAS

Resumen:

La UNESCO en el año 2003 introdujo el Patrimonio Cultural Intangible como parte de aquellos elementos que se conservan a lo largo del tiempo y que conforman la identidad de los pueblos. El tradicional concepto de patrimonio cultural estaba limitado a vestigios materiales y monumentales que habían superado la destrucción en el tiempo. Literalmente “intangible” significa lo que no se puede tocar y, en este caso, hace referencia a tradiciones, literatura popular etc., que se transmiten de generación a generación. Las artesanías son objetos materiales, lo que sugeriría una contradicción, pero ese objeto final responde a una serie de saberes que se mantienen a lo largo del tiempo mediante tradición oral, legitimando de esta manera la condición de “intangible” de las artesanías. Frente a las cada vez más aceleradas modificaciones tecnológicas, las artesanías fundamentan su valor en la tradición que es la madre de la identidad de los pueblos

Lo material y no material

Literalmente, intangible significa lo que no se puede tocar, ampliando este contenido puede extenderse a aquello que no puede ser captado por medio de los sentidos. Los seres humanos nos ponemos en contacto con la realidad externa a través de los sentidos que tradicionalmente son cinco, algo así como ventanas por las que ingresan una serie de sensaciones de diversa índole, pero la organización de la conducta no se limita a esta posición pasiva receptora, como una pantalla en un cine sobre la que se proyectan las películas. Nuestra condición que nos diferencia de los demás integrantes del reino animal nos lleva a un complejo proceso de organización de las unidades llamadas sensaciones para terminar en percepciones que completan y estructuran las imágenes y vivencias que se originan afuera, por una parte y por otra a la conformación de entes no captables por los sentidos que con frecuencia se denomina mundo no material, que juega un papel fundamental en nuestro comportamiento individual y colectivo, como los principios morales, económicos, jurídicos, estéticos, religiosos etc., que son parte tan real de nuestras vidas, como los objetos materiales naturales y artificiales.

En su libro “El Hombre y la Gente”¹ José Ortega y Gasset nos habla de dos formas básicas para hacer frente a los fenómenos de la realidad en la que se desarrolla nuestra vida: la alteración y el ensimismamiento.

1 José Ortega y Gasset, El Hombre y la Gente, 1967, Madrid, Revista de Occidente

En el primer caso, usa el término en su sentido etimológico, del Latín “alter” que significa otro. Si vivir es convivir con la realidad, imposible prescindir de lo que nos rodea, comenzando con la satisfacción de la más elemental de las necesidades: comer para que la vida se mantenga. Esa realidad, lo otro, actúa como una secuencia de estímulos a los que respondemos de manera apropiada, pero vale la pena tomar en cuenta que son ellos los que tienen la iniciativa en la conducta. El ensimismamiento, también partiendo de su significado en Latín, requiere aislarnos de la realidad externa para hacer frente a las ideas que de ella provienen y analizarlas desde otras perspectivas, para retornar y actuar introduciendo cambios que previamente se hicieron en la mente, en otras palabras, la iniciativa parte del interior de las personas que buscan introducir modificaciones en el entorno físico, distanciándose la conducta humana de la animal, en cuanto la segunda lleva a adaptarse a los condicionamientos de la realidad, mientras que la primera busca modificar la realidad para adaptarla a nuestros intereses y apetencias.

Sin realizar análisis profundos, es conveniente tomar en cuenta que, siendo los seres humanos parte del reino animal, mucho de nuestro comportamiento responde a estas condiciones y que gran parte de nuestros actos están en el ámbito de la alteración. Por otra parte, la diferencia en la capacidad de pensar que, con arrogancia, nos ha llevado a calificarnos de homo sapiens, excluyendo a los demás seres vivos, ha sido cuestionada en los últimos tiempos al demostrar, de alguna manera, que también otras especies animales piensan. La frase del antropólogo francés Pascal Pik, que la he citado en varias, ocasiones con diversos motivos: "El hombre no es el único animal que piensa sino el único que piensa que no es animal", sintetiza esta posición, si bien es verdad que no conocemos hasta ahora a grupos animales que hayan desarrollado complejos culturales altamente complicados como los humanos. Desconozco lo que ocurrirá luego de muchos siglos, pero para los propósitos de este artículo, mantengo la tradición de que los seres

humanos organizamos nuestra conducta con predominio de patrones culturales nacidos de nuestra creatividad.

A la realidad que nos circunda, al entorno natural, hay que añadir en el caso humano otro tipo de entorno: el cultural, constituido por un sistema organizado de ideas, creencias, tecnologías, expresiones estéticas, el idioma, el universo de símbolos, que no nacen con cada persona, como el instinto, sino que es el resultado de la creatividad sostenida a lo largo de siglos y aceptada por cada conglomerado humano. Toda esta serie de componentes influyen en nuestras vidas; mucho se ha discutido si tiene primacía lo material o lo no material, pero es innegable que lo que somos y buscamos llegar a ser, depende en nuestro tránsito por el mundo de esta doble realidad, no estando en condiciones de prescindir de ninguna de ellas. Vivimos una doble dimensión, la de lo que somos en cada presente y la de lo que debemos ser, es decir un mundo ideal que creamos o aceptamos para organizar nuestro comportamiento, con la expectativa de que, en un futuro que aún no llega, muchas de nuestras aspiraciones se conviertan en realidades, con los consiguientes triunfos y frustraciones que son parte de nuestra existencia.

La vida es una realidad unificada y mal podemos concebir sus componentes materiales e inma-teriales como dos esferas aisladas e incomunicables, al contrario, imposible vivir prescindiendo de una de ellas. Los símbolos no nacen con nosotros, son resultado de nuestra creatividad y su importancia en la vida es tan grande que ni siquiera podríamos imaginar una existencia humana sin este tipo de componentes. El sistema más usado es el lenguaje que no es otra cosa que un sistema codificado de símbolos en el que los sonidos, unidos de tal o cual manera, portan conceptos relacionados con objetos materiales y no materiales al incorporar ideas. Los signos gráficos aparecen con el desarrollo de la escritura en sus diversas modalidades, siendo una de ellas la fonética que grafica los sonidos. La Antropología Cultural

contemporánea considera que el acelerado distanciamiento entre el ser humano y las demás especies animales, se inició cuando quienes nos antecedieron en el tiempo comenzaron a hablar. La Filosofía ha discutido desde diversas perspectivas el peso de lo material e ideal en todos los tipos de realidad, especialmente la humana. En el caso de un abordamiento de la cultura con un enfoque antropológico, conviene hacer un esfuerzo para explicar la estructuración de las diversas culturas y sus diferencias, considerando los dos tipos de componentes dentro de una unidad o si se quiere, con un enfoque holístico.

Patrimonio cultural

Otra de las diferencias entre el ser humano y los demás integrantes del reino animal es su sentido de temporalidad, es decir su capacidad para incorporar a las vivencias del presente situaciones y acontecimientos del pasado y de realizar en un momento dado acciones que se perfeccionarán en el futuro, es decir la capacidad de anticipar con un razonable grado de certeza lo que esperamos ocurra en un tiempo que aún no se da. Es posible que situaciones similares se den en el mundo animal, pero en ningún caso con las dimensiones del ser humano. Somos plenamente conscientes de que, en buena medida lo que hacemos este momento está condicionado por una serie de acontecimientos que se dieron en el pasado, no sólo en términos individuales sino como integrantes de una colectividad. A la vez es parte del sentido de nuestras vidas saber que se trata de un proyecto, es decir que estamos en condiciones de realizar mediante el uso de nuestras facultades una serie de acciones que esperamos ocurran. Tenemos la capacidad para hacernos en el tiempo.

Hay tendencias a dar mayor importancia al pasado en nuestras vidas, a sentirnos deudores de lo que otros hicieron antes. En otros casos se prioriza el futuro, es decir se considera que el pasado es asunto

superado y que el sentido pleno de la vida se fundamenta en los esfuerzos que hacemos en el presente para que se den cambios beneficiosos. Lo deseable, como pauta de conducta, es un sano equilibrio entre estas dos dimensiones. La valoración del pasado tiene mayor importancia en la medida en que nos ayuda a comprender de mejor manera el presente que vivimos. En los últimos tiempos se ha intensificado la tendencia a dar debido valor a los vestigios materiales que subsisten hechos por nuestros antepasados. Vestigios de enormes dimensiones como las pirámides de Egipto siempre han sido admiradas, pero esta posición de respeto y valoración se ha extendido a otras partes y monumentos como una creciente tendencia a valorar lo diferente superando la negativa posición etnocéntrica que ha obstaculizado una mejor comprensión de culturas ajenas a aquella de que formamos parte.

La idea de patrimonio cultural ha cobrado fuerza. Inicialmente se entendía por patrimonio el conjunto de bienes materiales –riqueza- que posee una persona. Este concepto se ha trasladado a las colectividades como beneficiarias de aquello que hicieron en un entorno cultural los que vivieron antes, cuyas realizaciones se manifiestan en objetos materiales de especial valor. El patrimonio cultural se circunscribió a aquellas realizaciones que las podemos captar mediante los sentidos. Esta tendencia se ha puesto de manifiesto en el desarrollo de técnicas para preservar y restaurar los objetos materiales como monumentos o piezas de menor tamaño que suelen incorporarse a museos. Además, organizaciones internacionales respetables, han instaurado reconocimientos honoríficos a monumentos o ciudades que, por ser tan bien recibidos, han contribuido a un creciente respeto a la tradición. Frente a una idea dudosa de progreso consistente en que hay que destruir “vejestorios”, sobre todo en el ámbito arquitectónico, para reemplazarlos con edificios actualizados y acordes con las tecnologías vigentes y, de ser posible del futuro, el cuidado y aprecio con sentido de orgullo, se ha generalizado.

En los últimos años la idea de que las realizaciones del pasado no se limitan a obras materiales y de que una serie de expresiones de vida respaldadas en la tradición tienen similares características que los monumentos, ha cobrado fuerza difundiéndose el sentido de patrimonio cultural intangible o inmaterial como manifestaciones vivientes del pasado que merecen igual respeto a lo material. La UNESCO que ha asumido amplio y bien aceptado liderazgo en el ámbito del patrimonio cultural, ha trabajado en su organización y conceptualización. La Convención de este organismo internacional para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, reunida en París en octubre de 2003, elaboró un documento parte del cual transcribo:²

“Artículo 1: Finalidad de la Convención:

- a) la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial;
- b) el respeto del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos de que se trate;
- c) La sensibilización en el plano local, nacional e internacional a la importancia del patrimonio cultural inmaterial y de su reconocimiento recíproco;
- d) La cooperación y asistencia internacionales.

Artículo 2: Definiciones a los efectos de la siguiente Convención:

1. Se entiende por “Patrimonio Cultural Inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos, técnicas—junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su in-teracción

con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

2.- El “Patrimonio Cultural Inmaterial”, según se define en el párrafo 1 supra, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes;

- a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- b) Artes del espectáculo;
- c) Usos sociales, rituales y actos festivos;
- d) Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- e) Técnicas artesanales tradicionales.

Se entiende por “salvaguardia” las medidas destinadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, y transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos”.

2 El término “intangible” comenzó a utilizarse para referirse a realizaciones en el presente de una serie de acciones que están enraizadas en el pasado y que gozan de sentido y aceptación por sus contenidos tradicionales. En el documento de la UNESCO se usa “no material” sin que exista una diferencia de fondo entre estos términos.

En todo rasgo cultural hay un espacio tangible y otro intangible. A los elementos materiales de una pieza de vestimenta, por ejemplo, se añaden componentes no materiales como la moda, destino del uso, calidad etc. Tratándose de elementos religiosos a las creencias en seres y fuerzas sobrenaturales se añaden templos o lugares de culto, objetos destinados al culto etc. que son materiales. La tradicional división de la Antropología Cultural en cultura material y no material ha sido cuestionada por estas razones. Si abordamos a un monumento histórico, como templos y pirámides precolombinas, es innegable la importancia de las peculiaridades arquitectónicas, los materiales empleados etc. Pero no es menos importante la razón de ser y el uso de estas construcciones que se encuentran en el ámbito de lo no material.

Lo inmaterial en las artesanías

Hay casos en los que la diferencia entre elementos tangibles e intangibles de una cultura, más correcto sería decir el predominio de uno de ellos, son muy claros. Un recipiente de barro común destinado a cocinar o almacenar agua tienen un amplio predominio material; una danza ritual se encuentra entre lo no material. Pero hay casos en los que no se da esta claridad en la distinción. Un cáliz para celebrar misa es material, pero la percepción que de él tienen los integrantes de una cultura en la que prima la religión Católica, está fuertemente condicionada por elementos no materiales como las creencias religiosas y el significado de los rituales. El ritual de la misa corresponde a lo no material, pero hay una serie de elementos como la vestimenta del oficiante, el altar, el templo etc., que tienen importantes contenidos materiales.

En los cuatro primeros ámbitos a los que se refiere el Documento de la UNESCO es evidente el predominio de lo no material o intangible, como en tradiciones y expresiones verbales incluido el idioma, artes del

espectáculo, usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo. Al hacer referencia a técnicas artesanales tradicionales, el predominio de lo no material puede generar dudas.

Las artesanías son objetos en los que ha intervenido el ser humano transformando materiales en artefactos con funciones definidas³. Como en toda manufactura intervienen, por lo menos, cuatro elementos: la persona que elabora, los materiales que transforma, las herramientas que usa, los conocimientos y técnicas que aplica a la producción. En sentido literal, material, herramientas y producto final son objetos materiales y tan solo las ideas y técnicas que están en la mente del productor se encontrarían en el ámbito no material. Lo dicho de la artesanía podría aplicarse a la industria y a las artes visuales. Verdad es que el mentado documento se refiere en forma concreta a las “técnicas artesanales tradicionales”, pero en este caso resulta forzado realizar una separación tajante entre las técnicas y los productos que resultan de la aplicación de esas técnicas.

Si consideramos con más detalle el término tradicional, podemos deducir que es este elemento relacionado con el pasado el que da mayor sentido a la “no materialidad de las artesanías”, tanto más que estas técnicas y saberes se transmiten, en la mayoría de los casos, por vía oral o por enseñanza directa en sistemas y lugares no académicos como son los talleres o los entornos familiares. Lo que se considera patrimonio cultural necesariamente se proyecta al pasado en cuanto testimonios de realidades anteriores a los tiempos que vivimos. En el caso de elementos intangibles como fiestas y leyendas, si bien las actividades se expresan y dan a conocer en el presente, lo que da legitimidad y sentido es que responden a formas de vida que se iniciaron en el pasado y se han mantenido por el aprecio que los pueblos tienen a estos elementos, en contraposición a otros rasgos sociales que se agotan en la satisfacción de necesidades actuales o que apuntan al futuro ya que pesa más la innovación y el cambio que el respeto a la tradición.

Pese a todo, ante la dificultad para establecer claras diferencias entre la cultura popular que parte de la tradición en la que, mayoritariamente, reside la identidad de los pueblos y la cultura elitista que da prioridad a la innovación, es posible encontrar realizaciones en la que concurren los dos elementos. Un caso claro es el “realismo mágico”, corriente sobre todo literaria, que se desarrolló hace poco en América Latina con notable éxito mundial, sobre todo en la narrativa. El impacto de estas novelas radica, no tanto en el estilo y manejo del lenguaje, eminentemente elitista, de sus autores sino en la temática que hace referencia a creencias e ideas con alto predominio mágico en medio de las cuales se desarrolla la vida de los personajes. Cien Años de Soledad, Pedro Páramo, Siete Lunas y Siete Serpientes –por citar unos pocos ejemplos- son novelas de impecable calidad estilística de acuerdo con las normas establecidas por las élites académicas, pero la esencia de las mismas radica en el sentido mágico de la vida de las personas y en el sentido real que esta magia –supersticiones dirían algunos- que, en la vida de los integrantes de la novela, tiene esta “realidad irreal”.

No se trata de narraciones sobre hechos fantásticos de los conglomerados humanos en que se desarrollan las novelas. Es evidente que una novela está en el ámbito de la ficción, pero en este caso son novelas realistas que tratan de presentarnos las vidas individuales y colectivas tal como son sin recurrir a excesos –lícitos e ilícitos- de la imaginación. Hay obras de ficción en las que se muestra con crudeza las duras y cuestionables condiciones de los seres humano como las de Zola; hay otras, como las de Swift en las que los personajes y acontecimientos de su héroe, Gulliver, se encuentran en el mundo de la fantasía; en el caso del realismo mágico los fenómenos irreales para los

3 Tanto en el sistema legal como en algunas concepciones se considera las artesanías de servicios. En nuestras leyes peluqueros, fotógrafos, mecánicos automotrices son considerados artesanos. Las ideas en torno a las cuales gira este artículo se refieren de manera exclusiva a objetos materiales finales trabajados de manera artesanal.

habitantes urbanos educados, son hechos absolutamente reales que inciden en la organización de la conducta de las personas, como ocurre en lugares en los que hay un predominio de la cultura popular. La creencia en los gachones, para un habitante urbano es una “superstición” que provoca risa y es objeto de chistes, para los campesinos es un hecho real. Una tendencia generalizada ha sido contraponer como contradictorios lo real y lo mágico ubicando a lo segundo en el ámbito de lo irreal, pero para las personas que creen firmemente en ello, lo mágico es un componente para explicar la vida tan incuestionable como la lluvia o la salida del sol.

Hablar de técnicas artesanales del pasado es hablar de conocimientos para elaborar ciertas cosas que, lejos de constar en manuales como en la industria, responde a una sabiduría que ha sido transmitida de manera directa de generación a generación. En el caso de los tintes naturales –como contrapuesto a los químicos- para teñir vestimenta, es posible mediante análisis químicos explicar por qué determinadas plantas generan tales colores, pero en el universo artesanal tradicional, el conocimiento se fundamenta y legitima en la experiencia de quienes antecedieron en el tiempo, de “nuestros mayores”, como suelen decir los campesinos. Si el saber científico es propio de la cultura elitista, el de la experiencia avalado por la tradición es propio de la cultura popular⁴.

Las técnicas se encuentran en el interior de las personas que las conocen, pero en el caso de la artesanía y la industria, se manifiestan y alcanzan credibilidad cuando se trasladan a objetos reales; no se trata tan sólo de saber, es necesario saber cómo hacer y en el caso de las artesanías, a los conocimientos hay que añadir habilidades y destrezas que se han desarrollado a lo largo de la vida mediante un proceso de enseñanza aprendizaje directo. Esencial es a la artesanía el predominio de la mano guiada por el cerebro de los artífices en la elaboración de objetos siendo las máquinas, si es que a ellas se recurre, elementos complementarios para la ejecución de los productos finales.

En el caso de los sectores rurales y las artesanías provenientes de las etnias, la idea expuesta en el documento de la UNESCO es clara, pero cada vez es menor el número de etnias tradicionales y es probable que, en un futuro no muy lejano, sean conglomerados humanos muy raros. En lo que tiene que ver con el sector rural, podemos hablar de una creciente “urbanización del campo”, en el sentido de que cada vez llegan más a estos lugares tecnologías y fuentes de energía propios de los sectores urbanos. En los países desarrollados el porcentaje de la población rural es cada vez menor y en los subdesarrollados tiende a disminuir a medida que pasan los años⁵. Si la cultura es cambiante por naturaleza, la tecnología –parte de ella- lo hace a ritmo más acelerado lo que plantea un interrogante: ¿hasta qué punto los avances tecnológicos podrán desplazar a las tecnologías tradicionales que se incorporan a las artesanías?

Queda claro que el elemento tradición es esencial para la intangibilidad de las artesanías, pero esa tradición no puede permanecer totalmente ajena al cambio tecnológico y de forma de expresión. Preocupante sería que, para mantener con firmeza técnicas tradicionales no se recurra a la energía eléctrica que agiliza los procesos, como es el caso de los hornos en la cerámica o se continúe con la extracción y desmenuzamiento manual de la arcilla con la consiguiente pérdida innecesaria de tiempo. Las artesanías no son piezas del pasado –como las arqueológicas- en las que su valor residen en ser testimonios de antigüedad; son objetos involucrados a la vida del momento en la medida en que gozan de alguna forma de aceptación por parte de las personas contemporáneas. Si se cree que las artesanías no deben ser arrolladas por el avance de la industria, no cabe frenar las ventajas de los avances tecnológicos ya que, aparte de posible pérdida de calidad, el tiempo empleado sería tan grande que sus precios saldrían de las posibilidades del mercado. Lo expuesto requiere una concepción amplia del término tradicional.

Cada vez más las artesanías dejan de tener una función estrictamente utilitaria y se proyectan hacia lo decorativo o exótico. Quienes compran artesanías lo hacen para contar con un testimonio de una cultura en el que lo estético pone en segundo plano a lo utilitario. El gran público consumidor que se encuentra en el primer mundo las compra para alguna finalidad estética decorativa. El factor antigüedad es importante y puede cambiar el sentido de objetos, como ocurre con las planchas a carbón que hace algún tiempo eran estrictamente utilitarias; hoy son adornos en casas. En alguna medida, objetos artesanales hechos en nuestros días, no son antiguos o tradicionales en el sentido estricto de las palabras, sino como expresiones en el presente de formas de vida del pasado. Sin pretender caer en contradicción hablando de un “pasado contemporáneo”, lo intangible de las artesanías hay que buscarlo en los contenidos culturales que portan y su directa vinculación a la manera de ser de las personas que las elaboran y de las comunidades de donde provienen. Lo intangible se refiere a lo no captable por medio de los sentidos y en objetos hechos por el ser humano hay una serie de elementos, en el caso de las artesanías, que apuntan a dimensiones no sensoriales. ⁿ

-
- 4 Un problema en nuestros tiempos es el de la propiedad intelectual que otorga beneficios a organizaciones que, partiendo de bases científicas, patentan determinados medicamentos que arrancan de propiedades que tienen determinadas plantas, cuando en realidad las comunidades indígenas, las han usado con propósitos similares por generaciones, como ocurre con la sangre de drago.
 - 5 En los Estados Unidos, el porcentaje de población rural es del 3%, en el Ecuador, según el censo del año 2001 el porcentaje rural es del 39%

ensayo

ANA MARÍA DUPEY*

TRANSFERENCIAS DE SENTIDOS Y PRÁCTICAS DEL CONSUMO EN LA CONFORMACIÓN DEL CAMPO ARTESANAL. ¿EXCLUSIÓN O NEGLIGENCIA DE SU ABORDAJE ENTRE LOS EXPERTOS DEL ARTE POPULAR O ARTESANAL?

Resumen:

El presente artículo constituye una reflexión en torno al arte popular y lo artesanal incluyendo la dimensión del consumo. Pensando en el consumidor como participante en un flujo de comunicación de sentidos desde y hacia diferentes posiciones del mundo social, como integrante de procesos en los que son fundamentales las mediaciones simbólicas. A partir de diferentes folletos artesanales se realiza un estudio analítico por los esquemas cognitivos y expresivos, que plasman las interpretaciones de lo artesanal. Se analiza la manera en que, en estos materiales, se pone de manifiesto la labor por transferir sentidos y prácticas en relación con lo artesanal hacia los receptores.

* Directora Sección Folklore de la Universidad de Buenos Aires e investigadora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano

I. El consumo en la conformación del campo artesanal

Cuando leía los fundamentos y ejes temáticos de las Primeras Jornadas de Arte Popular, organizadas por la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba¹ percibí que se apelaba a un conjunto de discursos socialmente disponibles, que intentan dar cuenta del lugar de la práctica artesanal y de su legitimación en el campo artístico. Pero también, observé que eran pensados sólo desde la posición del productor, ya sea en términos de la autonomía de su estética o de su procedencia social y cultural, caracterizada como subalterna. Esta perspectiva se reflejaba, además, en la propuesta temática que se concentraba en la relación entre el productor y su creación. En particular se focalizaba en el lenguaje, los soportes técnicos y la innovación de las formas de los objetos; cómo si éstos -más específicamente su circulación social- no excedieran la instancia de la producción y sólo definieran las identidades de sus productores. Cómo si el consumo, tomado no en el sentido utilitario o por su valor comercial, sino como una instancia de comunicación cultural de significados no interviniera en la constitución de hábitos sociales, en términos de creencias y prácticas en torno a los objetos artísticos o artesanales y conformara las identidades de personas y grupos que no se hallan comprometidos en forma directa con la producción artesanal.

1. Las Jornadas fueron organizadas por la Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades en el mes de noviembre del 2005, oportunidad en la que presenté una primera versión de este artículo.

Pero si bien esta omisión del consumo generalmente ha pasado desapercibida, ha sido señalada por N. García Canclini para el caso del ámbito de la investigación científica, cuando en su obra *El Consumo Cultural en México* se preguntaba

“¿Por qué el consumo cultural es uno de los temas menos estudiados en México y en América Latina? Su lugar casi vacío en la vasta bibliografía existente sobre arte, literatura, comunicación y culturas populares parece indicar que una de las cuestiones que menos interesa es conocer que les pasa a los públicos, los receptores, las audiencias. Ni siquiera está claro como sería mejor denominar a quienes son los destinatarios de la producción y comunicación de la cultura. Dado que los pocos ensayos disponibles sobre el tema suelen limitarse a aproximaciones intuitivas, carecemos de los datos básicos y la reflexión teórica sobre quienes asisten o no a los espectáculos, quiénes se quedan en casa a ver televisión, qué ven, escuchan o leen, y cómo relacionan esos bienes culturales con su vida cotidiana” citado por Guillermo Sunkel en *Una mirada otra. La cultura desde el consumo. (p.1)*

Esta separación entre la instancia de la producción y el consumo no es casual, cuenta con una dilatada trayectoria histórica. Durante el Renacimiento para ennoblecer a las artes se implementaron distintas estrategias como, por ejemplo, que el productor manifestara no tener interés por incluir sus obras en el circuito comercial; dejando afuera al consumidor. Se argumentaba que se realizaban por la fama, la necesidad de expresarse y la reputación pero no por la ganancia, la riqueza o la avaricia. Así mismo, se eximió a las obras de poseer un carácter utilitario, generando una singular asociación entre lo bello y lo no útil, que diferenciaba las obras artísticas de las artesanales, en las que se privilegiaba lo utilitario y su carácter manual. Se propició un consumo de pieza única y sustantiva (consumo no utilitario) en el caso de las

primeras y en el de las últimas, por su valor utilitario y representante de prototipos culturales.

Esta separación en la Modernidad se profundiza al desarrollarse estándares morales contradictorios entre los correspondientes a los procesos de legitimación de la producción (la primacía moral de su expansión a través del comercio y la obtención de riquezas) y los de las prácticas de consumo (cuestionando el exceso y la afectación en la gratificación personal y el mantenerse dentro de la discreción)². Dentro de estos estándares se configuraban estilos de vida y subjetividades personales y sociales diversas. Conveniencia y decencia han sido criterios que pautaron lo que debía consumir un trabajador civilizado. Ellos representaban una forma de consumo controlado que promovía y acomodaba a los hogares de la clase media a patrones culturales estables. Pero tempranamente autores como Bernard Mandeville, quien escribe “The Fable of Bees” en 1723, plantearon cómo los vicios privados y la intemperancia en el consumo contribuían de hecho a la obtención de mayores beneficios comerciales por parte de los empresarios y de riquezas para las naciones. Estableciendo, a través del doble estándar moral, un pasaje de lo individual a lo social y de lo privado hacia lo público.

La primacía por atender a la producción sobre el consumo y la articulación de la dicotomía entre los distintos cánones morales de la producción y el consumo, ocultaban los efectos que tenían en términos de poder y de las subjetividades. Por lo que en la Modernidad económica,

2. Roberta Sassatelli menciona que en el siglo XVII el consumo si bien era caracterizado como un acto pasivo, negativo vinculado con la destrucción, simultáneamente se sostenía que era beneficioso para el desarrollo de los mercados de las naciones. Roy Porter también señala que mientras se afirmaba la peligrosidad del consumo para el cuerpo individual se sostenía su positividad para el cuerpo político.

a través de la circulación de la mercancía, se desarrollarían identidades diferenciadas, en relación con los bienes poseídos y a partir de los cuales los sujetos eran forzados y les era permitido producirse a sí mismos.

Los actuales consumos son el resultado de siglos de profundos cambios económicos, sociales, políticos y simbólicos producidos en Occidente. No es el objeto de esta presentación abordar cómo se han constituido las diversas mercancías, los lugares y patrones de compra, las técnicas de mercadeo, las nociones cambiantes acerca de la posesión de los bienes, los cambios de los grupos de referencia, los estilos de vida, la movilidad de las clases, sino las transferencias de los sentidos de los objetos y las prácticas de consumo promovidas. Existe una relevante bibliografía “The Birth of the Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth Century England” de Neil McKendrick, John Brewer y J.H.Plumb (1982), “Dreams of World Mass Consumption in the Late Nineteenth Century France” de Rosalind H Williams (1982) y “From Graven Images: Patterns of Modern Materialism” de Chandra Mukerji (1983) entre otras obras, que señalan cómo las prácticas del consumo se han relacionado con los cambios y la sociabilidad en Occidente. Estas han sido una estrategia para a) legitimar la hegemonía política (la Reina Isabel I de Inglaterra propició el consumo relacionado con el ceremonial de la corte y el culto al abolengo de las familias de la nobleza), b) establecer criterios que organizaban la competencia por el status social, por ejemplo, entre los nobles de la Francia de Luis XIV, c) para sublimar la posición social subalterna vía la imitación de los consumos de las clases altas, y d) para indicar identidades sociales. Recientemente se ha impuesto el estar a la moda como la modalidad característica del consumo, es decir, la primacía de la necesidad del cambio constante y junto con ella el imperativo de aprender a comprar, es decir, a dominar la información sobre los objetos. El código de los objetos.

La insistencia del Romanticismo en la autonomía, en la singularidad del sujeto y la realización del individuo, a través de la creatividad y la

experiencia, favoreció la idea del sujeto que se construye a través del consumo y que al consumir se expresa a sí mismo. Es, también, en este período en que la escala del consumo se amplía de las clases nobles a las “masas”. Mientras que entre los aristócratas isabelinos el consumo iba dirigido hacia el pasado para construir la antigüedad, la tradición de las familias nobles, en la actualidad la moda, como novedad permanente, es la que guía el consumo actual y ésta, por su carácter cambiante, se torna en un vehículo para expresar la movilidad social del individuo. Simultáneamente, se observa una creciente diversificación de los patrones de consumo y la creación de nuevas maneras de consumir.

Dentro de las tendencias del consumo de la Modernidad, nos interesa indagar cómo se transfieren las creencias y las prácticas de consumo en torno a las artesanías, hacia los receptores. Atendiendo a que dichas obras artesanales son objeto de formas de representación, de asignación de valores e inscripciones sociales diversas en la sociedad actual, que no necesariamente son controladas por sus productores³ sino por distintas instancias mediadoras (mercados de artesanías, tiendas regionales, oficinas gubernamentales, los medios de comunicación, los investigadores y expertos, etc.) que intervienen en dichos procesos. Instancias que, como señalan N. García Canclini (1989) y A. Appadurai (1986), actúan en la construcción del régimen económico, social y simbólico de circulación de las artesanías, en las que se efectivizan propuestas interpretativas para los receptores y renuevan su institucionalización en el mundo social y cultural. En el caso de nuestro país, Argentina, desde las primeras décadas del siglo XIX las artesanías comienzan a valorizarse simbólicamente como expresión folklórica, como el arte de los indígenas o representación de las regiones culturales del país por encima de los valores de uso y cambio o como señala García Canclini “al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (García Canclini, 1999: 42) Ingresando, de este modo, al campo de los bienes culturales.

Por eso considero necesario ampliar las reflexiones en torno al arte popular y lo artesanal incluyendo la dimensión del consumo. No pensando al consumidor como el rey del mercado ni como el sujeto pasivo dominado por el fetichismo de la mercancía, sino como participante en un flujo de comunicación de sentidos desde y hacia diferentes posiciones del mundo social, en el que intervienen artesanos, diseñadores, organizadores de ferias, expertos y, también, receptores. Es decir, abordar el complejo proceso social de intercambios que pone en relación prácticas, en las que, como señala Martín Barbero, “la conciencia, la conducta y los bienes entran en un proceso de interdependencia (Martín Barbero, 1998:9). En dichos procesos son centrales las mediaciones, es decir “los lugares en los que se hacen reconocibles y organizan la competencia comunicativa entre los destinadores y los destinatarios” al decir de Martín Barbero, (1987). Para abordar dichos procesos, partiremos de la materialidad de los discursos producidos por distintas instancias en los que no solo se desarrollan esquemas cognitivos y perceptivos sino, también, modelos para llevar a cabo acciones y propuestas de consumo para el receptor, en torno a lo artesanal.

En particular analizaremos folletos publicitarios producidos por distintas instituciones, una oficial y otra privada, que se refieren a los artesanos y otro realizado por una cooperativa de artesanos. Todos estos materiales circulan en la actualidad y en ellos se efectiviza la transferencia de sentidos y prácticas de consumo en relación con lo artesanal hacia el receptor -lector en estos casos-, quien puede tomarlos como referente para replicarlos, o transformarlos en su interpretación.

II Propuestas de creencias y prácticas al consumidor / receptor en materiales impresos publicitarios.

El primero de los folletos es producido por una agencia gubernamental municipal. Se trata de una promoción turística de la ciudad de

Belén, en Catamarca. En el mismo el nombre Belén, que refiere a un lugar, es caracterizado como tierra de nacimiento de hadas mediante la expresión “cuna de hadas hilanderas”. Proposición que produce una asociación entre el mundo mágico de las hadas (seres sobrenaturales que operan en la tierra en relación con los humanos) con el trabajo de las personas, el hilado. La misma es representada en una ilustración que muestra unas manos de adulto (sugerido por presentar arrugas) hilando lana en un huso, con una niña que mira tal acción aludiendo a la interacción gene-racional (**Foto No.1**). De este modo, el trabajo de hilar es cualificado mágicamente, lo mágico recae en las personas que hilan y Belén es la tierra donde nacen las hadas hilanderas. La apelación a la tierra de las hadas, en el que se contextualiza el trabajo de hilar, evoca ese mundo mágico donde no hay penurias, no hay muerte, no hay enfermedad y que refiere a la infancia que ilustra la niña que está en la foto.

La artesanía es presentada a través de imágenes de objetos terminados, una cerámica y de trabajos previos, hilado de la materia prima para el tejido. A continuación, en distintas secciones se hace una referencia visual, en imágenes y escritos, a las características de las artesanías. En la sección del folleto con el título “Los frutos de manos hábiles”, se retoma la imagen de las manos hilando presentada en la tapa para relacionarla con lo frutos, acercando ahora el mundo del hacer humano al de la naturaleza. Pero no sólo se propone al receptor interpretar simbólicamente a las artesanías como relacionadas con el mundo mágico y de la naturaleza, sino que se deben asumir, que aquellas que se producen en Belén, son las más tradicionales y auténticas del departamento. Lo que es encarnado con la imagen de un tejido calificado como “típico” belicho. Así mismo, en el folleto se propone al receptor -como práctica de consumo- la visita a los artesanos y comercios que ofrecen productos específicos de tejido, cestería, cuero, madera dulces y confituras. Esta posibilidad de consumo es ratificada con la **foto No. 3**, en la que aparece un artesano trabajando en su telar

en su hogar (que acerca el artesano en su lugar de trabajo al lector) y a continuación se presenta un plano donde se localizan los domicilios de los comercios y de los artesanos. Indicios espaciales que junto con los temporales, que se consignan cuando se especifica que la visita caminando dura 6 horas, tornan plausibles la realización de dichas prácticas para el receptor. Otras secciones del folleto vuelven sobre prácticas de consumo de las artesanías en lo referente a las visitas a los artesanos en las secciones “Postales inolvidables” y “Paisajes de Ensueños” (expresión que hace referencia a un mundo fuera de lo ordinario como es el onírico) cuando se indican sus localizaciones en planos de la ciudad (**Foto No. 2**). La contratapa presenta nuevamente la imagen completa de una mujer hilando -a diferencia de la presentada en la tapa que solo aparecían sus manos- enmarcada en un paisaje natural (ratificando la asociación entre artesanías y naturaleza) que junto a un escudo oficial (que posee un icono religioso provincial y unas vasijas similares a la pieza de la tapa del folleto) expresan gratitud por la visita y deseos de que los visiten. Nuevamente, se reitera la práctica de consumo sugerida en la misma contratapa, cuando debajo del nombre Belén -que incluye un huso de hilar- se inserta un enunciado en tono informal que dice: “Anímate a descubrirlo!!!, que refuerza la práctica sugerida de la visita a los artesanos (**Foto No. 3**). Pero si antes se afirmó la conexión de la actividad artesanal con lo mágico, lo onírico y su contigüidad con la naturaleza, en viñetas ubicadas en el margen superior derecho, se afirma su pertenencia al campo cultural como es el caso del enunciado: “el telar es símbolo de la cultura artesanal de Belén”, o que el poncho belicho, típico de Belén, es reconocido mundialmente no por su funcionalidad sino por sus diseños y colores distintivos.

En el folleto se está instruyendo al receptor en términos cognitivos acerca de qué y cuáles son las artesanías de Belén, se le sugieren prácticas de interacción directa con el productor o negocios en los que se venden pero también se apela a la voluntad y al deseo tratando de crear un estado anímico, mediante el recurso a lo extraordinario de la experiencia vinculada con lo mágico, lo onírico y la proximidad con una

naturaleza armónica. Todo ello contribuye a crear un horizonte de expectativa y abren el campo del deseo en el receptor por visitar Belén y a sus artesanos, que se explicita en las expresiones “ánimate a descubrirnos” y “te esperamos”. Es decir, nos hallamos en presencia de un discurso publicitario que busca hacer deseable a Belén y sus artesanías y re-quiere desarrollar competencias cognitivas en los receptores para que puedan consumir dichos deseos, es decir para consumir lo artesanal.

“Arte y Esperanza” es el título de un folleto que apela a receptores con competencia en español y/o inglés dado que el texto es bilingüe. En el mismo se trata de conectar una tienda local, caracterizada como de los pueblos originales, con la comunidad mundial a través del e-mail y la página en internet mencionadas (**Foto No. 5**). Su título presenta a un negocio de los pueblos originales, que trata sobre su arte, el que es asociado con su horizonte de expectativas: la esperanza. El primero



Foto 3



Foto No. 4

de los conceptos se expresa en diversos diseños artísticos geométricos y realistas y el segundo es retomado más adelante.

Al desplegar el tríptico, en su interior, un título ejercita una operación de traducción socio cultural a través de una doble clasificación de los objetos. Por un lado, caracterizados como artesanías indígenas (definidas por contraposición con lo no indígena, indicando su lugar en el contexto más amplio de la sociedad mayor) y por otro, son especificadas como “arte y cultura de los pueblos” (señalando que el lugar que ocupan los objetos como artesanías indígenas en nuestra sociedad, en la interioridad de la cultura de los pueblos indígenas, ocupan la posición del arte). Utilizándose distintos términos para hacer alusión a un mismo referente que se clasifica de modo diferente de acuerdo con el contexto societal o endogrupal, que se adopte. Lo que supondrían que desde la posición de los indígenas serían términos intercambiables, aunque no lo sería cuando se aplican en el campo

cultural de la sociedad mayor, en esta última el término arte es reservado para otras categorías de objetos contextualizados de modo diferente.

En la página central del tríptico (**Foto No. 6**) se ofrece al lector el universo de los productos artesanales, que se aplica para realizar dos operaciones: a) la de identificar cada grupo indígena a través de un producto, definiendo recursivamente la identidad del grupo por las características de la pieza artesanal (diseños colores, formas, funciones y materias primas) y b) la de catalogar objetos que clasifican a los pueblos que los producen. Pero los objetos, también, sirven para resaltar la vinculación de los pueblos, Wichi, Toba, Chané y Mapuche, con la naturaleza, al explicitar en cada objeto la materia prima natural empleada. Para el caso de los Mbyá Guaraní se hace más explícita la asociación de la naturaleza y el arte que realizan cuando afirman “la selva de Misiones en el Arte Mbya Guaraní”. Asociación que se define como una continuidad, lo que se reitera cuando en el folleto se afirma que la realizan en “comunidad con la naturaleza”, en una suerte de continuidad y armonía entre la naturaleza y la cultura indígena, olvidando las perturbaciones ambientales ocurridas por la intervención de otros actores sociales que operan en las zonas donde se localizan Por otro

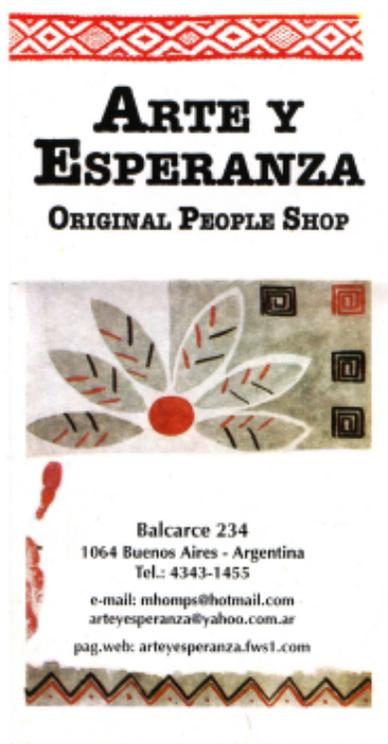


Foto 5

lado, se trata de dotar al receptor de información precisa acerca de la importancia demográfica cuantitativa de los pueblos aborígenes y su ubicación espacial. Mediante una **(foto No.7)** que presenta a tres niñas wichi de Salta con expresiones sonrientes, se intenta hacer presente físicamente a los indígenas, homogeneizando la diversidad física de los grupos y afirmando el horizonte de expectativas indígena: la esperanza, a través de los niños.

Intercalada en el texto del folleto, se hace explícita una entidad, que se autopresenta al lector como aquella que no busca el lucro porque realiza un comercio justo en su tienda y que trabaja por el respeto y la comprensión de aquellos que les pertenecen, los aborígenes dado que se refieren a éstos como “nuestros”. De este modo, la vinculación entre los aborígenes y la tienda, mediante el posesivo de la primera persona del plural “nuestro”, posibilita legitimar el enunciado que dice: tienda de los pueblos originales. Finalmente, es en la tienda de artesanías en donde el receptor puede concretar su búsqueda en torno al arte indígena (al que se agrega otra categoría no desarrollada, la de criollo), efectuar su compra al mejor precio y obtener la información cultural que requiere su consumo. Nuevamente, se observa la propuesta de una competencia cognitiva sobre las artesanías o arte (tipos formas, diseños materias primas), sobre sus productores (denominación del grupo, localización geográfica y cantidad de población) que se definen recursivamente, además de la presuposición de que es una producción que se realiza en una continuidad y armonía entre la cultura y la naturaleza y que la entidad, en “su” tienda, ofrece lo que hacen “sus” indígenas.

El tercer folleto es producido por la Cooperativa de Artesanos Isleños. En distintas instancias del desplegable se busca dotar de conocimiento al lector acerca de la identidad de la misma, a partir de su pertenencia al delta del Río Paraná y a la característica del trabajo manual que desarrollan, ilustrada con tres imágenes de manos



Foto 6

trabajando materias diversas. Pero además se auto proponen, en su calidad de artesanos, como vehículo para conocer, también, el delta en una definida promoción turística. A continuación, **fotografías (No.8)** ilustran los distintos productos que realizan, resaltando la materia natural empleada, su rusticidad y su carácter ecológico, remarcando la procedencia de la naturaleza particularizada en el medio ambiente del delta. Pero para que el lector pueda individualizar con mayor precisión la calidad artesanal de los productos se incluye una definición. En la misma caracterizan a la artesanía como un hacer que se transmite de generación en generación, pero que su mayor valor no reside en el plano de lo técnico sino en su contenido social (aunque no se lo define) y que es el resultado de un trabajo creativo y singular porque cada pieza es hecha a mano. Si bien en la propuesta de las artesanías se hace referencia a lo natural, se resalta que en ellas se encarna la presencia del hombre. La identificación de los artesanos y sus productos se completa con su localización en un plano del Puerto de Frutos en el Tigre, provincia de



En Argentina hay 500.000 indígenas de distintas etnias. Cada uno nos muestra en las artesanías que realiza su comunión con la naturaleza.

Nuestra Asociación "Promoción Indígena", colaboradora del Equipo de Pastoral Aborigen, es un ente sin fines de lucro que trabaja por el mayor respeto y comprensión de nuestros aborígenes, y por el comercio justo de sus bellas artesanías.

En nuestro local podrá encontrar todo el arte indígena y criollo de Argentina, al mejor precio, acompañado con información cultural.

An estimated 500,000 aborigines, from different ethnic communities, live today in the territory of Argentina. One of the clearest and more beautiful expressions of



their communion with nature is their handicrafts. Our group ("Arte y Esperanza"), a non-profit entity, works for the better understanding and respect of our aborigines, and the fair trade of their beautiful products. In our original people shop, you can find the entire gaucho and aborigine art of Argentina. Each piece has the best price and brings interesting cultural information with it.

Foto N0. 7

Buenos Aires (**Foto No. 9**), en donde, además de informar cómo se accede espacial y temporalmente, se cualifican los productos que ofrecen en términos de su rusticidad, originalidad de diseño su-giriendo, incluso, usos posibles como el constituirse en regalos empresariales. Así mismo, insta al lector a efectuar pedidos especiales en caso, que no encuentre lo que busca entre los objetos descritos en el folleto, propiciando un vínculo interper-sonal con el receptor.

En la sección "Quiénes somos", nuevamente se intenta dotar al lector de conocimientos acerca de la identidad del grupo. Para ello se elige como estrategia la autopresentación, situándolo en las islas a orillas de los

ríos (ratificado por la imagen de un canal que separa dos islas) con continuidad temporal –desde 1996 están trabajando- explicitando las razones de dicha agrupación en dos tareas (**Foto No. 10**). Por un lado, el salvataje cultural de viejas técnicas y la incorporación de novedosas, y por otro, la recuperación de materias primas - recogiendo enredaderas silvestres, juncos, cortezas etc., haciendo uso de aquello que provee la naturaleza para de este modo producir objetos artesanales originales (en los que la cultura se encuentra con la naturaleza). Pero la actividad artesanal en las islas no sólo posibilita dicho encuentro sino

que, además, les permitirá “progresar a orillas de nuestros ríos y arroyos”, mantenerse unidos a su medio natural.

Finalmente, se interpela al re-ceptor -que es marcado como ciudadano, procedente de un medio urbano que se contrapone al medio natural del Delta-, sugiriéndole diversas prácticas de consumo: la visita al local de la cooperativa en el Puerto de Frutos de Tigre, donde se puede constatar la tarea de rescate sobre la naturaleza realizada por el grupo así, como también, la satisfacción por el descubrimiento de lo natural y lo auténtico que reside en las artesanías. Así mismo, se le sugiere al lector del folleto que las piezas artesanales le acercarán el

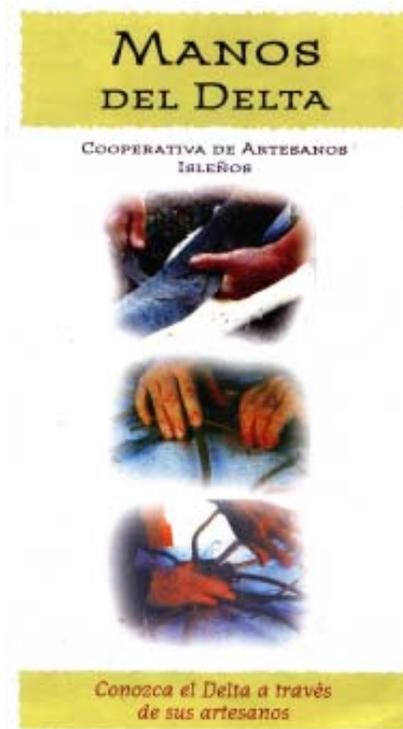


Foto No. 8

mundo del Delta, caracterizado como apartado del mundo. De este modo, los emisores del folleto se presentan como una entidad mediadora entre la naturaleza y la cultura, las islas y la ciudad y a los productores de las artesanías como intermediarios entre los ámbitos mencionados. La asociación entre las artesanías y el consumo turístico es ratificada por el auspicio de la Dirección de Turismo de la Municipalidad de San Fernando y de empresas de servicios de navegación y gastronomía vinculadas a la actividad turística.

III. Algunas consideraciones finales



Foto No. 9

Este recorrido analítico por los esquemas cognitivos y expresivos, que plasman las interpretaciones de lo artesanal en los folletos, pone de manifiesto la labor por transferir sentidos y prácticas en relación con lo artesanal hacia los receptores; incitándolos a la posesión material y la apropiación simbólica de las artesanías, pero también orientándolos en su interacción con los artesanos y sus trabajos, es decir, hacia una actividad dinámica en el plano cognitivo, social y económico. Creando avidez hacia los objetos por su valor simbólico. Aproximando el mundo mágico, onírico y de la naturaleza a la vida cotidiana de los receptores ciudadanos, o presentando a otros grupos sociales: indígena, isleño o belenista (oriundo de Belén) frente a los que por contraste les permite afirmarse socialmente o construir una cosmovisión que armoniza la naturaleza y la cultura, en la que los receptores pueden inscribir sus

PUERTO DE FRUTOS

Parque de la Costa

Estación Delta Parú Estación Tigre

Tren de la Costa

ACCESOS

Tren de la Costa (Estación Delta)
Tren TBA (Estación Tigre)

PUESTO 162
Puerto de Frutos Tigre

ATENCIÓN
Viernes, Sábados, Domingos y Feriados
Teléfono: 4731-4097 - Fax: 4728-6735

OBJETOS RÚSTICOS

DISEÑOS ORIGINALES

REGALOS EMPRESARIALES

PEDIDOS ESPECIALES

Foto 11

QUIÉNES SOMOS

Somos un grupo de residentes de las islas del Delta, partido de San Fernando, a finales de 1996, basados en un emprendimiento que nos permitiera progresar a la orilla de nuestros ríos y arroyos, nos constituimos en cooperativa.



Recuperando viejas técnicas y descubriendo nuevas, vamos transformando los materiales que las islas nos ofrecen en originales objetos artesanales.

En nuestro local del Puerto de Frutos de Tigre encontrará el encanto de la ciudad lo que de la naturaleza podemos rescatar como artesanías al viento, juncos, cortinas, raras, boques, troncos, muebles y raíces.



A Ud. que sabe descubrir, reconocer y disfrutar de lo auténtico y natural, le ofrecemos, a través de estos artículos un trozo de nuestro gran mundo aparte, denominado Delta del Paraná.

Foto No. 10

identidades personales. Por otra parte, la simple permanencia del objeto material que encarnan es-tos valores contribuye a generar un sentido de continuidad frente a situaciones de cambios sociales, a generar la sensación de mantener la imagen de si mismo a pesar de las transformaciones. Además, mediante los objetos que refieren a las identidades de los agentes sociales que los producen, sus receptores pueden afirmar por contraste su propia identidad y establecer un ordenamiento de alteridades, que las tornas descifrables sin que le ocasionen perturbaciones que les cuestionen la propia.

Se ha puesto de manifiesto, en este trabajo, la relevancia de los objetos como instancia en las que intermediadores efectúan operaciones de desplazamiento de sentidos hacia otros mundos sobrenaturales, oníricos, culturales etc., por los que los individuos pueden sostener ideales, esperanzas, gustos o preferencias como por ejemplo la ruptura con la experiencia ordinaria, la armonía que se asocia con el mundo campesino, la autenticidad de las culturas indígenas frente a la hibridez, la bondad de la naturaleza y que son realizables a través de la posesión material y simbólica de la artesanía.

Finalmente, la incorporación de la dimensión del consumo, en términos de receptores que interpretan los objetos artesanales, posibilita situar en un macro contexto la definición social de la actividad, la posición que ocupa en el campo cultural, las trayectorias de los sujetos productores y receptores de las artesanías y la comprensión de las fuerzas que operan en el mismo. Y, fundamentalmente, que los sentidos y las prácticas vinculados con los objetos artísticos y artesanales se hallan en un constante flujo social de intercambios enmarcados en un mundo cultural y económicamente constituido.

Me parece que, para enriquecer la comprensión del arte popular y la artesanías, se torna imprescindible que, en lugar de poner el énfasis exclusivamente en la relación del sujeto experto con el objeto para definir estas categorías, debemos tratar de indagar cómo entran socialmente en relación los sujetos con los objetos y cómo esa relación es activa, cambiante y plural, que requiere de la cooperación de productores y receptores.

Bibliografía

Appadurai, Arjun. **The social life of things. Commodities in cultural perspective.** Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

García Canclini, Néstor **El consumo cultural: una propuesta teórica.**

Guillermo Sunkel (Coord) **El consumo cultural en América Latina.**
Colombia, Convenio Andrés Bello, 1999

García Canclini, Néstor **El consumo cultural en México.** México
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993

García Canclini, Néstor **Las culturas populares en el capitalismo,**
México Nueva Imágen , 1989

McCracken, Grandt **Culture & Consumption New Approaches
to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities.**
Bloomington and Indianapolis Indiana University Press 1988

Menger Pierre Michel y Jacques Revel Mondes de l'art Presentation
Annales Economies Sociétés Civilisations 1993 Année 48 No. 6
p.1337-1346

Martín Barbero, Jesús Euforia, tecnológica y malestar en la teoría.
Diálogos de la Comunicación Lima, 1988, 20.

Martín Barbero, Jesús La telenovela en Colombia. Televisión, melodrama
y la vida cotidiana, **Diálogos de la Comunicación** Lima,
1987:17

Menéndez Pelayo, Marcelino **Historia de las ideas estéticas de
España.** Buenos Aires Espasa Calpe . 1943 T.II,

Sassatelli, Roberta Consuming Ambivalence on Consumption.
Eighteenth-century Public Discourse on Consumption and
Mandeville Legacy **Journal of Material Culture**, 1997:2(3) 339-
360.

“APUNTES PARA LA HISTORIA DE LA PINTURA POPULAR EN EL PERÚ”

Resumen:

La pintura en el Perú se remonta a la época prehispánica, en la que se utilizaban distintos soportes y colorantes de origen mineral, vegetal y animal. Con la llegada de los españoles, se produce la propagación de la pintura y otras artes con una nueva temática de carácter religioso católico, además se introducen materiales y técnicas novedosas para los artistas americanos. Por su parte la época virreinal, caracterizada por su catolicismo, se inundó de imágenes religiosas, las cuales se superpusieron a las deidades e iconografía anteriores en medio de un gran sincretismo. Durante estas diferentes épocas y hasta la actualidad, no menos importante ha sido la pintura de carácter costumbrista.

Con este artículo, Sirley Ríos Acuña, llama la atención acerca de la importancia de la pintura popular del Perú, en tanto expresión plástica, e intenta rescatar del olvido a pintores que fueron destacados en su momento. Abarca un análisis de la pintura popular en Ayacucho y las tradicionales Tablas de Sarhua, el arte pictórico del Cusco y finalmente la producción amazónica, en particular de la comunidad Shipibo-Conibo.

* Conservadora y curadora del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

La pintura en el Perú es una expresión plástica, cuyos orígenes se remontan a la época prehispánica, tiempo en el cual se emplearon distintos soportes (rocas, muros de adobe, cerámicas, textiles, maderas, piel humana, etc.) y colorantes de origen mineral, vegetal y animal. Representaron su vida cotidiana y mundo sobrenatural con un excelente manejo del espacio, del color y la forma, dentro de normas establecidas por su cultura, en algunos casos libres de ellas. La imagen visual ha sido el recurso de expresión y comunicación que mejor empleó el hombre andino.

Con la llegada de los españoles, se produce la propagación de pintura y otras artes con una nueva temática de carácter religioso católico, necesaria para evangelizar a los indígenas; además se introducen materiales y técnicas novedosas para los artistas americanos, quienes se adaptaron y rápidamente aprendieron a prepararlos y usarlos.

La época virreinal, caracterizada por su catolicismo, se inundó de imágenes religiosas como vírgenes, santos, pasajes bíblicos entre otros, las cuales se superpusieron a las deidades e iconografía anteriores. En el mejor de los casos, los dioses andinos se cubrieron superficialmente de un velo católico, mas no perdieron su sentido mágico-religioso originario, sino que se mezclaron con la tradición religiosa traída de Europa y que en los tiempos actuales se asume como parte de la cosmovisión andina y lo que se llama religiosidad popular.

Precisamente, en el Cusco la pintura de caballete como la de los muros tuvo un gran desarrollo que se manifestó en la generación de estilos particulares, dentro de una producción pictórica local de corte religioso y también profano. En el Cusco virreinal se desarrolló un tipo de pintura popular a partir de la primera mitad del siglo XVIII. Pero esta producción pictórica no fue la primera en la ciudad cusqueña, sino que se dieron antes, otras llamadas pre-Bitti, hechas por artesanos y aficionados españoles, y otra contemporánea a ésta, realizada por pintores indígenas de catequesis, adiestrados por los sacerdotes, que cedieron su lugar al manierismo y luego al barroco. Aún en los inicios de la llamada pintura popular del siglo XVIII, se mantuvo con exclusividad el tema religioso, hasta que en la segunda mitad fue frecuente la incorporación de la vida cotidiana en composiciones religiosas. Sin embargo, la representación profana no desterró a la sagrada.

Es así como en el siglo XVIII, según Francisco Stastny, se produce en el arte virreinal dos transformaciones: incorporación de escenas costumbristas dentro de la temática religiosa y la liberación total de esta temática en pinturas decorativas de biombos, muebles, baúles e instrumentos musicales.

Estos sucesos permitieron el posterior desarrollo y apogeo de la denominada Pintura Campesina en el XIX. Este siglo es el momento propicio en el cual el campesino, a pesar de una serie de problemas de diversa índole, ya libre de la carga fiscal virreinal, comienza a crear nuevos ornamentos y decorados. Desde fines del XVIII y principios del XIX, se encargan pinturas a los talleres urbanos del Cusco para consumo netamente campesino, empleando elementos iconográficos religiosos católicos (santos) con otra carga simbólica, junto a otros de la vida pastoril-rural (ordeñadoras con sus becerros). Se tomaron otras imágenes complementarias de las escenas religiosas de la pintura "oficial" (el cazador, ovejas, yunta de bueyes, etc.). De este modo, el artista ciudadano pintó varios temas, sagrados y profanos, en un mismo lienzo con la técnica común de sus talleres, al óleo.

Pero surgió la necesidad de que en los mismos ámbitos rurales se crearan ese tipo de obras tan solicitadas por los pobladores rurales. Es así como también en el XIX ocurrieron una serie de transformaciones sociales, políticas, económicas, ideológicas y hasta culturales. Así, surgieron pintores autodidactas campesinos, quienes asumieron, a decir de Stastny, “un sistema plano y estilizado de figuración” que correspondía a una visión campesina, no ingenua.

Pablo Macera plantea que la pintura de los Maestros Campesinos proviene de los murales del siglo XVIII, pues el muralista al encontrarse sin clientela urbana tuvo que adecuarse a una clientela rural, para lo cual creó obras baratas con la técnica que sabía usar y con un nuevo registro. Por eso, en estas pinturas, fue decisiva la influencia de los murales de las iglesias coloniales que, según este historiador, son “murales portátiles a escala doméstica”.

Al igual que en el mural, el soporte, en esta caso tocuyo, sarga, bayeta o lienzo de lana de oveja o pelo de auquénido, se cubrió con yeso, en ocasiones cal y tiza con cola como imprimantes. Además, las obras más rústicas también presentaban paja en la capa de imprimación. Incluso se usaron soportes de cuero y madera. Sin embargo, sólo se tienen referencias de que posiblemente en tiempo anterior se utilizaron los soportes ya mencionados, así como las láminas de plata y piedras, sin imprimantes. Son obras al temple, en las que se emplean pigmentos de origen mineral, vegetal y animal con zumo de Aguacollay (cactus gigante). Lograron el verde con los óxidos, el rojo de la cochinilla, el amarillo ocre de la arcilla y el negro castaño de la tierra de cien tal como lo señala Alfonsina Barrionuevo. A manera de bastidor se usó la caña o carrizo, a veces madera del árbol de la zona.

Así mismo, proveniente del muralismo, se encuentra el trazo de las figuras que es simplificado, hasta geometrizado y contorneado en negro, de fácil lectura visual. Como se manifestó anteriormente la

temática común será de Santos (Santiago, San Juan Bautista, San Isidro y otros) tomando de la pintura “oficial” lo que les era necesario, pero con algunas variaciones en su trazado e incorporación de escenas de la vida rural y ganadera, siendo una pintura con doble registro: religiosa y secular.

Esta pintura campesina, de lenta evolución, va creando sus propios esquemas compositivos, sencillos de ser captados por un público rural. Es así que, cumple una función mágico-religiosa de propiciación semejante a la del “Cajón San Marcos”, que al parecer se inspiró y tomó como modelo de composición a esas obras pictóricas populares. De ahí que se observe similitud hasta en la disposición de las figuras por niveles y la recurrente iconografía de Santos patronos del ganado en mayor dimensión, que le otorgan el grado de importancia, junto a escenas campesinas como la mujer que ordeña, la que está sentada preparando el queso, el zorro ladrón o el hato de ganado. Pero lo cierto es que no existe todavía, un consenso entre los estudiosos para afirmar si la Pintura o el Cajón fue el primero en desarrollarse.

De ahí que, dentro de la pintura campesina, existan distintas pinceladas y psicologías que incluyen temática variada, no sólo de santos patronos del ganado con escenas de la vida cotidiana, sino imágenes individuales de Santos con sus atributos, de Vírgenes, de Cristos (Taytacha Temblores), de arcángeles (arpistas, Gabriel), de Niños Jesús, de acólitos, etc. Entre las figuras grupales encontramos los trabajos del campo, que ocupan la mayor parte del cuadro, acompañado de los Santos en otro nivel, la Sagrada Familia con la vida ganadera, los reyes magos, conjunto de Santos Patronos, fiesta campesina, escenas litúrgicas, etc.

Macera indica que las obras más antiguas de los Maestros Campesinos datan de 1830-40 y que la producción de éstas pudo haberse dado hasta principios del siglo XX, pues por aquel tiempo aún

se vendían en el Cusco. Así mismo, señala que estas pinturas campesinas se ejecutaron sobre otros soportes que formaban parte del mobiliario de la iglesia: puertas de órganos y retablos y en limosneros, de los cuales observamos ejemplos en su libro *Pintores Populares Andinos*.

Hacia el siglo XX, la pintura popular tuvo un mayor desarrollo en el ámbito rural, urbano y semi-rural, siendo Ayacucho y Cusco los exponentes provincianos más reconocidos dentro del mundo académico, no por ello los únicos.

Un grupo de expresiones de pintura campesina lo encontramos en los Concursos que, algunas ONGs y desde el Estado, han organizado a nivel nacional para rescatar conocimientos ancestrales y registrar acontecimientos actuales ocurridos en cada poblado, pero optando, en la mayoría de casos, por materiales y técnicas no tradicionales en cuanto a la presentación de las pinturas, siendo el soporte pictórico el papel y la cartulina, en tanto que los implementos para dibujar y colorear son los lápices de color, lapiceros, los plumones, las témperas, acrílicos e incluso óleos.

En tiempos recientes y debido a la presencia del fenómeno de globalización, han surgido nuevas propuestas plásticas, que toman como referencia la tradición pictórica existente en las comunidades andinas y en los pueblos amazónicos. Este es el caso de la serie de tradición oral, rescatada en versiones de lengua nativa con traducción al español e ilustrados con pinturas. Destaca el proyecto Cuentos Pintados del Perú, propulsado por el historiador Pablo Macera junto a un equipo de investigadoras del Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Rosaura Andazábal para la zona andina y Belén Soria para la parte amazónica. Dentro de esta novedosa propuesta plástica de pintores populares que rescatan y ponen en valor el bagaje cultural de sus pueblos destacan Carmelón Berrocal (Quechua), Félix Condori (Aymara), Enrique Casanto

(Asháninka), Víctor Churay (Bora), Roldan Pineda y Elena Valera (Shipibo-Conibo), Lastenia Canayo (Shipibo-Conibo), entre otros.

AYACUCHO Y LAS TABLAS PINTADAS DE SARHUA

En el departamento de Ayacucho y en la provincia de Víctor Fajardo, se localiza Sarhua, un poblado con una tradición pictórica de larga data. Está a 650 km. al SE de Lima por carretera. Situada cerca de la confluencia de los ríos Qaracha y Pampas hacia el sur-oeste, frente a los poblados de Cancha-Cancha y Chuschi. El pueblo se encuentra en un estrecho valle de 3,100 metros sobre el nivel del mar. Tiene un clima templado que corresponde al nicho ecológico quechua.

El espacio Sarhuino se divide en: quichua (zona baja), sallqa (puna) y urqo (cerro). La población está dedicada a la agricultura y en menor proporción a la ganadería. Cultivan maíz, quinua, achita, habas, cebada, trigo, alverjas, calabazas, fréjoles, lentejas, zapallos, etc. La zona presenta una variada flora donde crecen alisos, eucaliptos, nogales, tunas, duraznos, manzanas, capulíes, entre otros.

De acuerdo a los estudiosos, las tablas pintadas de Sarhua se asocian con las *quellcas* precolombinas por que cumplen la función de registro. Josefa Nolte señala: “Quellca designa el trazo o dibujo hecho sobre cualquier superficie, así como a las pinturas hechas sobre tablas para registrar los acontecimientos más importantes que sucedían durante el mandato de un inka. Los quellcacamayoq eran los historiadores del Tawantinsuyo. Ellos, que registraban gráficamente la historia en cada tabla, podían relatar de memoria y con meticulo-sidad los hechos registrados en ellas.” (1991:28). De estas referencias, se desprende que los incas conocían un tipo de pintura sobre tabla con la representación de la “genealogía incaica”, semejantes a las vigas de Sarhua, en las cuales se pintan actividades principales del dueño de casa

y de sus parientes cercanos, imágenes que podían ser decodificados por los miembros de la familia o la comunidad. En ese sentido, las vigas se relacionan a las *quellcas* del Poquen Kancha del siglo XVI, tanto en forma, función y temática. Revela la continuidad expresiva de una tradición pictórica, cuyo origen se remontaría incluso antes de los incas.

Dentro de la producción pictórica en Sarhua, debemos distinguir dos tipos de pintura:

1.-Vigas de techo o alza techo

Las más antiguas vigas de techo que se han encontrado en Sarhua datan de 1600 y 1786. Son conocidas en Lima, de oídas, por el año de 1945, cuando el historiador Raúl Porras Barrenechea es informado sobre su existencia por un alumno suyo de procedencia ayacuchana.

Estas vigas forman parte de la tecnología de edificación de las casas. Son troncos de árboles cortados longitudinalmente por la mitad, empleándose la cara lisa para pintar. Su tamaño y disposición varía de acuerdo a la casa. Miden entre 2 a 3 m. de largo y 20 a 25 cm. ancho.

Durante una ceremonia tradicional y ritual, son obsequiados por los padrinos o compadres de techo a los dueños de casa. Los compadres recorren las calles cargando las tablas pintadas, acompañados de músicos, cantantes y botijeros que cargan los porongos de chicha de jora, quienes son recibidos por los dueños de casa con un banquete. A esta ceremonia de traslado se llama *tabla apakuykuy*.

Materiales de elaboración

En tiempos antiguos los primeros dibujos y trazos se hicieron sobre el maguey partido o paqpa (cabuya).

Se emplean generalmente las siguientes maderas como soporte pictórico: pati o pate (*Bombax mori*), lambras o aliso (*Alus jorulensis*) y molle (*Sehinus molle*). Otras maderas son del cauipto, eucalipto, níspero, mayu sauce o chachas. Hoy compran tablas de los aserraderos de Ayacucho.

Las tierras de colores son obtenidas del molido de las piedras muki o muque (café claro, café oscuro, negro, plomo, blanco, amarillo, ocre rojo y verde). La qullpa o kullpa que se encuentra en las punas es un tipo de sal utilizada para los animales y de la cual se obtiene el color negro, rojo, amarillo y anaranjado, además es usado como fijador de los colores. También los pigmentos se encuentran en los tintes de las plantas como el chachas (marrón oscuro) y el jugo de la cabuya (verde). De la cochinilla, insecto que crece en los tunales, se tiene el morado o rosado. De las cenizas y hollín del techo de la cocina (qitya) o de las bases de las ollas se consigue el negro. Posteriormente se hacen comunes el uso de anilinas comprados en las ciudades o ferias rurales y en tiempos más actuales las témperas. Los lápices se confeccionan de palitos quemados de sauce, retama (*Spatium junceum*), chilca (*Baccharis tancelata*) o ichu (*Stipa ichu*) que dan el color negro. Inclusive se usan los cañones de plumas de ave sobre todo de las gallinas. Utilizan como aglutinante la savia del maguey (*Agave americano*).

Proceso de elaboración

1. Cortar la madera y alisar con azuela.
2. Hervir cuero de vacuno para obtener la cola.
3. Quemar pachas rumi (piedra) para obtener el isku o yeso.
4. Mezclar la cola y el yeso hasta formar una pasta blanca.
5. Enlucir, con la pasta blanca, la cara alisada de la tabla.
6. Realizar los primeros trazos o dibujos en color negro.
7. Pintar durante 24 horas a 4 días, según la destreza del o los pintores.

Iconografía

Se representa la genealogía familiar, las deidades andinas y santos católicos. Las vigas presentan una división por recuadros, cuya lectura visual es de abajo – arriba.

1. En forma escrita: dedicatoria o recuerdo del compadre.
2. Virgen de la Asunción o San Juan Bautista, santos patronos de Sarhua.
Excepciones: Virgen del Carmen o Virgen de las Mercedes.
3. Los dueños de casa representados en toda su actividad, sus costumbres, vestidos, oficios y animales.
4. De este recuadro en adelante: familiares de los dueños de casa en sus diferentes actividades particulares junto a sus animales.
Penúltimo recuadro: muchachas takiq o qarawiq y los botija qipiq (cargadores de chicha).
Último recuadro: Inti (sol) a la derecha y killa (luna) a la izquierda con fondo de cerros tutelares o Apus. Excepciones: solo el sol radiante.

Las separaciones de los re-cuadros son cintas o grecas de flores domésticas y silvestres, figuras geométricas (qinqu o zigzag), estrellas como llamapa chakin o la representación abstracta de qucha (pozo o laguna). Estas separaciones tienen una carga simbólica en el pueblo. Las grecas son muy variadas y esto se debe a que, en el pueblo, son consideradas como la evocación del wamani de cada una de las familias que se representan en las tablas.

2.- Tabla-cuadro

Las actuales tablas de Sarhua surgen, en el ámbito urbano de Lima, por iniciativa de dos migrantes Sarhuino: Primitivo Evanán Poma y



Marcial Berrocal pintando tablas actuales en Sarhua. Fotografía Archivo de Cecilia Meléndez.

Víctor Sebastián Yucra. Por eso estas pinturas son consideradas hijas migrantes de las vigas tradicionales.

Nos hacen recordar a los dibujos del cronista Felipe Guaman Poma de Ayala tanto en el estilo como en el contenido; así como en su carácter de registro con la combinación de la imagen dibujada-pintada y la escritura. Las tablas actuales de Sarhua presentan títulos y textos telegráficos en español, quechua o una mezcla de ambos (quechuañol), a modo de explicación de la escena representada tal como los dibujos de Guaman Poma.

Son portátiles, de formato pequeño debido a los requerimientos de una clientela nueva y diferente como el limeño y el extranjero.

La nueva temática que abordan en sus pinturas son de carácter costumbrista y etnográfica: las fiestas, costumbres, labores agrícolas y

ganaderas, mitos, medicina tradicional, etc. También se representan los sucesos más importantes en la comunidad.

En las primeras pinturas hechas en Lima, es notorio y frecuente el horror al vacío y la perspectiva múltiple, incluso las figuras ya tienen cierto volumen, no son planos. Los fondos blancos puros son comunes, a pesar de ello se insinúa la profundidad debido al manejo del espacio y se observa un realismo intelectual, en el cual los personajes representados se identifican más por sus actividades y sus atributos, que por sus rasgos físicos.

Conforme ha pasado el tiempo, las obras han sufrido algunas transformaciones en cuanto al uso de materiales. En un principio se usaron las tierras naturales y las anilinas, pero sobre planchas de madera laminada o triplay. Luego, se comenzaron a emplear los acrílicos y las témperas. Como capa de imprimante se usan el yeso y la cola sintética y para el acabado la laca mate aplicado con pulverizador. A parte del lápiz, se continúa usando las plumas de gallina para delinear las figuras y dibujar los detalles más finos.

En cuanto al proceso técnico, es el mismo que se sigue para las vigas de techo con la diferencia en los materiales. Lo primero que se hace es adecuar la madera, empastarla con el yeso y, una vez seca, se traza con el lápiz; después se dibuja con tinta negra y se pinta; finalmente se procede a dar el acabado con la laca para protegerlos del deterioro.

Para fomentar la producción de este tipo de pinturas, se creó el Taller Qori Maki (almacén de oro), siendo los propulsores Primitivo Evanan Poma y Víctor Sebastián Yucra Felices. Hoy se ha convertido en el taller ADAPS (Asociación de Artistas Populares de Sarhua), ubicado en las Delicias de Villa en el distrito de Chorrillos (Lima).

CUSCO

El arte pictórico del Cusco tuvo un gran desarrollo que se manifestó en la creación de estilos particulares de carácter religioso y profano. Esto permitió el surgimiento de pinturas populares en el ámbito urbano y semi-rural, como las pinturas de picanterías y chicherías del Cusco, que existen probablemente desde que estos establecimientos se crearon, es decir, desde tiempos virreinales. Para Navarro del Aguila, a fines de los 40 del siglo XX, existe diferencia entre los dos términos mencionados: Picantería básicamente sería el lugar donde se vende chicha de jora con su entrada, incluyendo extras y que tiene un determinado nombre que va inscrita en el pendón, cartel o letrero; además, de otras características. En cambio, en la chichería principalmente se ofrece sólo chicha con un poco de uchu (ají), no tiene nombre y en vez del pendón presenta una señal (ramo de flores). Pero en tiempos actuales ambas denominaciones resultan confusas porque son lugares donde venden chicha. Incluso la gente simplemente dice Chichería.

A fines del 50 del siglo XX, las pinturas fueron clasificadas por Emilio Mendizabal en 3 tipos: las realizadas en hojalata o calamina, en tela y en muro. Hasta se menciona que se pinta sobre madera. Hoy de las dos primeras ya no existen vestigios, sólo podemos encontrarlas en algunas colecciones particulares y museos nacionales y quizás internacionales. Del último tipo se observan aún en algunas picanterías. Lo que persisten son los códigos visuales anteriores: un trozo de tela o plástico rojo, un ramo de flores (cantutas, geranios o retamas), rudas, lechuga, choclo y ají, dependiendo de la clase de comidas que se expenden. Estos elementos se cuelgan atados en un palo que puede ser de escoba vieja.

Se conoce por lo general como “pendones” a las de planchas de metal, que penden de una asta de madera, colocadas en el dintel de la

puerta o delante del ingreso. Estos tienen una medida promedio de 30 x 40 centímetros. De estos pendones en hojalata, el Museo posee un bello ejemplar, al parecer hecho después de mediados del siglo XX, pintado por ambas caras con esmaltes.

También, aún en la década del 50, los pendones eran realizados al óleo, preparados por el artista popular con tierras, incluso mezcladas con anilinas, cubriendo antes el soporte con una imprimación de pintura blanca o celeste claro, sobre la que se diseñaba con lápiz y se corregía al aplicar los colores en tonos uniformes, para terminar acentuando las formas con un fino delineado oscuro. Este procedimiento técnico es el mismo para el segundo tipo mencionado antes, cuyo soporte es yute o tela de algodón, aprovechado de los costales de harina y de otros productos, cubierto con una imprimación de cola de carpintero y policromada al temple y al óleo sobre el dibujo a lápiz. Esta pintura, de mayor tamaño que la otra, es pintada sólo por un lado y colocada en un bastidor a la entrada de la picantería, a manera de biombo. Ya Julio Gutiérrez, en un artículo de 1941, señalaba que este tipo de pintura sobre tela, llamado por él *Cartel*, iba sustituyendo al diminuto pendón de lata e iba colocando títulos modernizados. En tanto que el tercer tipo es realizado en uno de los muros o en el patio inmediato donde se ubica el establecimiento, por no tener acceso a la calle. Estas obras eran generalmente pintadas al temple sobre el muro sin imprimante, pero hoy se colorea con esmaltes industriales y con todo lo que se tiene al alcance. Cuando era al temple sólo se cubría al muro con una lechada de cal para luego proceder a dibujar y aplicar las tierras de color mezcladas con agua y cola. Hemos observado que éstas hasta hoy subsisten, no sólo en antiguas y modernas picanterías, sino en peñas, restaurantes, cantinas u otros lugares que han venido a reemplazarlas en tiempos actuales. De los de madera no tenemos mayores datos. Además, tenemos conocimiento de que es posible que los pendones hubieran sido antiguamente bordados o tejidos, tal como los que existen en las chicherías Piuranas y Lambayecanas, especialmente en Monsefú.

En general, estas obras son una forma de anuncio publicitario que refleja la prosperidad económica de la dueña y de su establecimiento.

Como se ha visto, estas pinturas de picanterías/chicherías, han sufrido una serie de transformaciones en cuanto a material, técnica e iconografía de acuerdo a las circunstancias del momento de la sociedad, en este caso urbana y semi-rural. En el aspecto referente a los motivos es notable la variedad de éstos. Un elemento constante es justamente la chicha de jora en su caporal (vaso grande de vidrio parecido al Kero), que se encuentra sola, sobre una mesa que está en medio de un paisaje o al lado de comidas, siendo degustados por los parroquianos o servido por las pican-teras/chicheras; además, se representa escenas de baile, sobre todo, de marinera serrana y de algún huayno, cada pareja con sus músicos respectivos (guitarrista, arpista, quenista y violinista), en la que



Pendón de la Picantería Samblenita. Pintura sobre hojalata. Julio Villalobos Miranda y otros anónimos. Cusco. Siglo XX. Colección Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fotografía tomada de: Francisco Stastny. Las Artes Populares del Perú. Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 196

se evidencia distinciones sociales; peleas, paisajes solitarios, orquestas, instrumentos musicales, indio con quena, parroquianos ebrios, viajeros, parejas de enamorados, sol humanizado, sirenas, naturalezas muertas, flores, animales, ruinas arqueológicas, etc. Todas estas pinturas son planas sin mayor uso de claroscuros, que estilísticamente eran similares a las que se hacían para las lápidas de los cementerios que tenían una temática relacionado a lo fúnebre.

En el Museo de Arte de la Universidad San Marcos existe un pendón titulado *Picantería Samblenita*, presenta dicho nombre inscrito en la parte superior de la representación de ambas caras, al igual que *Extras* en una de ellas pero en la parte inferior. Los nombres de las picanterías son de los más curiosos, dependiendo del lugar donde se ubican, del nombre y sobrenombre de la dueña, de los platos típicos más solicitados, de personajes y sucesos históricos, de lugares geográficos y arqueológicos, de vegetales y animales, humorísticos, alusivos, mitológicos, inventados e infinidad de títulos que se inscriben en las pinturas, a veces con faltas ortográficas. Así tenemos: El Kilómetro, La Resbalosa, La Chola, El Rocoto Maldito, Antisuyo, Ollanta, El Buen Bebe, Saccsay-huamán, El Cóndor, La Sirena, etc. Casi siempre aparece representado lo que se alude con el nombre.

El pendón *Picantería Sam-blenita* representa la chichería con la dueña sosteniendo su caporal mientras admira, en una de las caras, el baile de la marinera al son de la guitarra y a otros clientes, con sus vasos de chicha, sentados alrededor de una mesa y en primer plano, pero de menor tamaño, a un ebrio vomitando. Los personajes representados son más urbanos, por el tipo de trajes que visten, a diferencia de los de la cara posterior que se identifican con lo indígena, pues aparece parte de Saccsayhuamán (muro con portada), en primer plano y la pareja que baila huayno. Estos últimos personajes están vestidos con la típica indumentaria cus-queña: el hombre con chullo, pon-cho, pantalón corto y la mujer con montera, pollera, faja, lliclla, chaqueta negra,

ambos de ojotas y acompañados por músicos de violín, quena y arpa. Se tiene como fondo, para los dos lados pintados, a un conjunto de cerros con pequeña casa o un sol humanizado que sale de entre ellos.

Otra clase de pintura popular cusqueña es la de carácter religioso como: el cuerpo del crucificado, motivos complementarios a la cruz, decorados del Corpus y banderas o estandartes. El primero está conformado por el rostro, manos y pies de Cristo pintados sobre trozos de calamina que luego son colocados en la cruz venerada por un barrio o población. Los segundos son decoraciones, generalmente lineales, de flores y querubines pintados a los lados de la cruz que está sobre el muro de los zaguanes, patios u otros lugares. Los terceros forman parte de los “altares portátiles”, que se colocan para el descanso de cada Santo que va en procesión durante el Corpus Christi y los cuales se caracterizan por llevar banderas peruanas. Estos decorados están realizados sobre telas, a veces papel, en los que se pintan por lo común, en blanco y rojo, diseños florales. Por último, las banderas con la imagen religiosa, realizadas para las fiestas patronales y colocadas en el patio o ventana de las casas de los mayordomos, como señal de quiénes son los encargados de organizar la festividad. Anteriormente eran banderas peruanas que en lugar del escudo representaban al Santo o Virgen rodeada por inscripciones alusivas a la fecha de celebración, a los nombres de la imagen, del mayordomo y esposa. Hoy ya no aluden al símbolo patrio, sólo aparece la figura religiosa con las inscripciones mencionadas, pintadas a la ténpera y esmaltes, a diferencia de tiempos anteriores que eran al temple y al óleo. Estas obras se hacen presentes en las procesiones y los sitios a donde acude el mayordomo. Son conocidos también como “Julcas”, cuando se usan para comprometer a las personas en determinados cargos de las fiestas patronales. Además, se pintaron en tela estandartes religiosos que los devotos portaban en las procesiones.

Dentro de esta producción popular, destacan las obras realizadas en el Barrio de San Blas y al interior del taller de Hilario Men-dívil,



*Banda con la representación del Corpus Christi (Detalle: escena costumbrista).
Pintura sobre tocuyo. Julio Villalobos Miranda y otros anónimos. Cusco. Siglo
XX. Colección Museo Nacional de la Cultura Peruana.*

destacado imaginero cus-queño que también incursionó en la pintura pero no de manera notable, como por el contrario sucedió con el llamado “pintor de pendonería”, Julio Villalobos Miranda.

Julio Villalobos fue un artista que no sólo se dedicó a realizar pinturas de picanterías o chi-cherías sobre hojalata, sino “altares portátiles” del Corpus, adornos y flores; tallados de madera e imaginería representando la procesión del Corpus; incluso pintó banderas, estandartes y “julcas” religiosas. Al bajar la demanda de estas obras, es incentivado por Alicia Bustamante, en la década del 50, para pintar sobre tocuyos escenas procesionales del Corpus Christi, dispuestas en largas bandas, de 8 a 10 metros y hasta más; además, de otros temas costum-bristas de menor dimensión. A Villalobos se le encuentra trabajando en el Taller de Mendivil en donde también se producían

pinturas. De ahí que exista confusión en la autoría de estos trabajos pictóricos salidas de taller y las que generalmente se atribuyen a Hilario Mendívil, quien incluso a veces firmaba sus obras.

Encontramos, en la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana y del Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pinturas que son producto de un trabajo grupal, en la que Villalobos imprimió su personalidad junto a los encargados del taller y posiblemente otros anónimos. Con esto no queremos menospreciar la actividad creativa de la familia Mendívil, sino brindar algunos alcances que permitan valorar la labor de artistas populares no reconocidos en su momento.

El pendón *Picantería Sam-blenita* que forma parte de la colección del Museo de Arte, pareciera haber sido ejecutado por dos pintores: uno de trazo más suelto con un tipo de personajes de rostros caricaturescos (comensales rodeando la mesa), que nos recuerda a las obras del pintor Julio Villalobos, en tanto que la otra cara del cuadro se opone a esa libertad del manejo del pincel, cuya expresión se nota en la parte indígena. También es posible que el pintor tuviera dos formas de pintar personajes para diferenciar los grupos sociales o el tipo racial. Al respecto, esta pintura fue atribuida a Hilario Mendívil, sin embargo, Francisco Stastny, en su libro sobre *Las Artes Populares del Perú*, nos lo presenta hecho por Alejandro Villalobos que por error debió decir Julio Villalobos. Esta equivocación se da porque en el título de un artículo sobre este artista, escrito por Roberto Villegas, aparecía mal impreso el nombre. En todo caso es posible que el pendón del Museo de Arte saliera del Taller de Mendívil en donde también se hacían pinturas y en la que trabajaron Villalobos y otras personas.

Otro tipo de pinturas a las que se dedicó Villalobos fueron las bandas con la representación del Corpus Christi. Una de estas obras pertenece a la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana y es

una banda que mide 8.4 metros de largo y 59.8 cm. de alto. Se representa una de las fiestas religiosas más fastuosas en todo el país y la que ocupa un lugar preponderante en el calendario festivo de la ciudad del Cusco. El origen europeo de esta festividad se remonta hacia el siglo XIII y en los Andes se implanta después de 1533 y se oficializa en el Cusco en 1572 con la finalidad de reemplazar una festividad “pagana” de los indígenas, el inti raymi, que se llevaba a cabo por la misma fecha. *Corpus Christi* significa “cuerpo de Cristo”. Con esta fiesta se celebra la institución de la Eucaristía.

La fiesta del Corpus Christi en Cusco es muy importante en el calendario festivo del mes de junio y los preparativos se dan inicio con semanas y meses de anticipación. Los mayordomos o carguyoq son los encargados de que se realice la fiesta, cubriendo los gastos de las misas,



Banda con la representación del Corpus Christi (Detalle: San Sebastián/ Santiago). Pintura sobre tocuyo. Julio Villalobos Miranda y otros anónimos. Cusco. Siglo XX. Colección Museo Nacional de de la Cultura Peruana.

la nueva vestimenta de la Virgen o Santo Patrón, el contrato de los músicos, la comida, los recordatorios, etc.

Un día antes de la fecha principal salen en procesión las imágenes de Vírgenes y Santos Patronos, con dirección a la Catedral para quedarse ahí hasta el día siguiente. A esta etapa se la llama “entrada”. Por los alrededores de la Plaza de Armas se sitúan los vendedores de comidas tradicionales como el chiri uchu (ají frío) y se bebe en grandes cantidades la chicha de jora. El día central se realiza en la Catedral las misas para los diferentes Santos y Vírgenes. Luego se inicia la procesión del Santísimo y enseguida la de las imágenes religiosas acompañadas por sus devotos, sus bandas de músicos y danzantes. De acuerdo a un orden establecido salen en procesión.

La pintura del Museo de la Cultura representa, en una larga banda, la Procesión del Corpus Christi y escenas costumbristas, que cuenta con 18 escenas, diferenciadas por los títulos que llevan en la parte superior: Costumbrista, Altar de Corpus, Santísimo, Inmaculada, Virgen de Belén, Virgen Purificada, Virgen Na-tividad, San José, Santa Ana, Santa Bárbara, San Sebastián, Santiago, San Pedro, San Cristóbal, San Blas, San Jerónimo, San Antonio, Lunes Santo. En alguna inscripción puede notarse el quechuañol, propio de los quechua hablantes, que podría pasar como una falta gramatical. En la parte superior de la banda y por debajo de los títulos, recorre horizontalmente una orla floral que recuerda a las flores de las puertas de los retablos ayacu-chanos.

El recorrido visual es de derecha a izquierda, siguiendo la dirección de las diferentes procesiones. Rodean a las imágenes religiosas los cargadores, devotos vestidos con trajes de ciudad, las mujeres piadosas cubiertas con velo, fieles portando banderines religiosos y cirios, curas, monaguillos sosteniendo estandartes, bandas de músicos, campesinos de extracción indígena vestidos a la usanza tradicional, vendedoras de chicha de jora con los famosos “caporales” (grandes vasos de vidrio

parecidos en su forma al kero), músicos de quena, violín y pampa piano, parejas bailando marinera y huayno, altares portátiles del Corpus, autoridades y militares, diversos personajes típicos, sucesos anecdóticos y todo lo que acontece en torno a esta festividad. Destaca la presencia del venerado Señor de los Temblores.

Entre las características formales de la obra se observa el uso de colores espesos, puros y mezclados, además de aguadas en zonas específicas. Se aprecia que Villalobos dejó iniciada la primera parte de la pintura, a manera de modelo, para los otros ayudantes y pintó algunas zonas importantes de la obra. Es por esta razón que se descubre plenamente la mano de Villalobos con sus característicos personajes de rostros expresivos y hasta carica-turescos, de cuerpos alargados, al parecer tomados del imaginario popular urbano de las historietas. Sus trazos son seguros y con mayor movimiento, a diferencia de los otros ayudantes de pintura, donde la línea es más rígida. Para evidenciar muchedumbre, el pintor ha optado por representar, en superposición de niveles, las cabezas completas de los personajes o partes de ellas y en algunos casos solo se ven simples manchas de color. El fondo es neutro, del color de la tela, pues interesa representar la procesión, aunque en la escena costumbrista se representa un fondo de cerros y una casa con techo a dos aguas. Los Santos y las Vírgenes se representan con sus atributos. Algunos personajes son pintados más grandes que otros para indicar cierta jerarquía dentro del grupo social, diferencia entre un indígena y un ciudadano.

La representación de los personajes se caracterizan por tener delineados sus contornos en color negro, marrón o del color de su propio traje y otras veces se encuentran sin ser contorneados. Los rostros de la mayoría de personajes no se representan con detalles realistas sino que las cejas, los ojos y la nariz son simples líneas de color negro, mientras la boca es roja. Este tratamiento de los rostros se presenta en la muchedumbre de fieles, músicos y demás personajes

terrenales, pero no así con los rostros de las imágenes religiosas, que son minuciosos también en el diseño del traje y el anda. Otro detalle del rostro de casi todos los personajes es la presencia de chapas coloradas. Hay personajes que dan la espalda al espectador de la obra y otros que se representan en el borde inferior de la pintura tan solo la mitad superior del cuerpo o el busto, por lo general de mujeres piadosas. En cambio, hay personajes que miran de frente al espectador. Para evidenciar muchedumbre, el pintor ha optado por representar en superposición de niveles las cabezas completas de los personajes o partes de ellas y en algunos casos solo se ven simples manchas de color.

La pintura del Museo de la Cultura fue adquirida hacia el año 1964, lo cual indica su fecha de elaboración aproximada. Es una banda de tela tocuyo sin capa de preparación, pintado con témpe-ras, pintura plateada y purpurina para el dorado. Se ha empleado el lápiz para el dibujo de los motivos representados.

El procedimiento de elaboración de este tipo de obras, dentro del taller de Mendívil, es el siguiente: se estira la tela sobre una mesa de trabajo, sujeta con tachuelas; luego, cuando la tela presenta muy separadas las tramas, se cubre con una capa de imprimación de tiza y cola de carpintero (obtenida de cueros hervidos de res) y como mordiente o aglutinante se emplea limón, azufre y orines maduro de varios días. Una vez preparada la tela, Villalobos, contratado por Hilario como dibujante, se encarga de diseñar el esquema compositivo mediante un lápiz, mientras que los otros ayudantes intervienen en el proceso del pintado. De ahí que se reconocen en la obra diferentes formas de pintar. El dibujo sirve de guía al momento de componer la obra, pero no se sigue fielmente el diseño trazado al momento de aplicar los colores. Siendo Villalobos el encargado de las figuras principales y de dar los acabados o en su defecto rectificar los errores. Este pintor al de-mostrar mucha destreza en el manejo de la pintura fue dispuesto para dirigir las labores de pintura dentro del taller, teniendo como su principal seguidor al joven Pablo Julio Mendívil.

Estas bandas eran solicitadas por las capillas de la zona para cubrir sus paredes, por ello tenían grandes dimensiones y se enmarcaban con varillas de madera.

Otra obra en la que participa el artista es la pintura que posee el Museo de Arte de San Marcos, que data aproximadamente de la década del 50 o 60 y que representa en una larga banda la Procesión del Corpus Christi y ceremonias tradicionales, separadas en 14 escenas, tituladas y coronadas por una orla de flores. Stastny atribuye esta pieza a Hilario y Pablo Mendivil, que a nuestro parecer es más bien un trabajo grupal, en el que Villalobos imprimió su personalidad junto a otros anónimos.

Julio Villalobos también pintó banderas de carácter religioso y encontramos dos de sus obras en el Museo de Arte de San Marcos que fueron expuestas en la Galería del Banco Continental en 1978. Se trata de la representación del Glorioso Patrón San Blas y de Nuestra Señora de Belén, ambos están pintados a la ténpera sobre tela y llevan inscritas el nombre de la imagen, de la entidad bancaria y del año de elaboración o exhibición. En el catálogo de dicha exposición “Barrio de San Blas” se menciona tres pinturas de Villalobos, una de las cuales está sin paradero conocido, que representaba a San Jerónimo.

De lo dicho podemos distinguir tres etapas en la producción pictórica de Villalobos, determinadas por los cambios en las formas, uso de materiales y técnicas: antes de su encuentro con Alicia Bustamante, en el taller de Hilario Mendivil o bajo influencia de Alicia y cuando sale del anonimato. Esta última etapa corresponde a la época cuando se da a conocer por primera vez, en 1973, en la exposición llamada INKARRI, organizada en Lima. Por estas fechas aparece un afiche publicado por el SINAMOS, con una escena del Corpus y firmado por Villalobos. Después de dar a conocer sus obras los estudiosos del arte popular y los coleccionistas se interesaron por ellas. A partir de ahí, comenzó a exponer en distintas galerías incorporando otras temáticas a pedido de

la nueva clientela: corridas serranas, desfiles militares, bautizos, corta pelo, etc. Así mismo, continúa con los motivos procesionales, recurriendo constantemente a tomar procesiones individuales de cada Santo que aparece en el Corpus. De este conjunto de obras, encontramos en el Museo de la Cultura dos pinturas representando una corrida de toros y la fiesta de las cruces.

LAPRESENCIA AMAZÓNICA EN LA PINTURA POPULAR

La Amazonía es un área de estudio bastante interesante y que recién está siendo investigada en todos los aspectos, pero aún falta ahondar en el plano de la expresión artística. Cabe señalar las importantes exposiciones que se han realizado en los últimos años y que han contribuido a la difusión del arte amazónico: “El ojo verde. Cosmovisiones amazónicas” (2000), “Una ventana hacia el infinito: arte Shipibo-Conibo” (2002), “La serpiente de agua” (2002), “Amazonía al descubierto. Dueños, costumbres y visiones” (2005), “La visión de Comuillama. Historia, cuentos y mitología del pueblo Witoto” (2006), etc.

En la Amazonía, existe también toda una tradición de pintura sobre cuero, cerámica, madera y vestimenta hecha de tela de algodón o fibra vegetal. Así tenemos, entre las más conocidas, las obras de los Shipibos y de los Boras.

Entre los Shipibo-Conibos, sus objetos culturales e incluso su cuerpo, presentan característicos motivos geométricos pintados, que dan cuenta de su cosmovisión, como la serpiente cósmica, la cruz y los ríos. Con la demanda de souvenirs amazónicos por parte de los turistas, la población local aprovecha en producir cuadros decorativos.

En este contexto, de revaloración de las culturas amazónicas, surgen pintores como Roldán Pinedo y Elena Valera, pareja de esposos que fueron impulsados en la producción pictórica por el Dr. Pablo

Macera. La temática principal de sus obras son la fauna y flora, cosmovisión amazónica y visiones de la ayahwasca, actividades de caza, pesca y elaboración de artesanías tradicionales, imágenes visuales pintadas sobre tocuyo teñido con tinte vegetal obtenida de la caoba y que le da una coloración marrón rojizo. Estos pintores mantienen la técnica ancestral de la pintura Shipibo-Conibo, ya no geométrica sino con representaciones figurativas, aunque conservando parte de motivos geométricos, en pequeños recuadros ubicados en los extremos inferiores del cuadro, con el nombre indígena de los autores. Para pintar usan las tierras de color y los tintes vegetales. En ese sentido, combinan los materiales tradicionales con nuevos formatos y modos de expresión figurativa, que facilita la lectura visual a todo tipo de espectador.

En la pintura del grupo étnico Bora se emplea como soporte la llanchama, que es una tela elaborada de la corteza del árbol llamado ojé, que es chancada y estirada. Obtienen colores diversos de ciertos vegetales: el rojo del Achiote, el negro y el azul del Huito o Pichuguayo, el amarillo del Guisador y el blanco del Barro Blanco Greda. Los motivos generalmente geométricos son simbólicos, que hacen referencia a la cosmovisión de esos grupos étnico amazónicos. Con la introducción de escuelas y la llegada de turistas y estudiosos han variado muchas de sus costumbres y creencias, lo cual se ve reflejado en su expresión artística. Ahora se tienen pinturas decorativas de formato rectangular o cuadrangular, con diseños figurativos de la fauna y vegetación amazónica, así como de ceremonias, costumbres, vida cotidiana, fiestas, etc.

Precisamente, el Museo de Arte de San Marcos tiene dos pinturas sobre llanchama de la década 70 u 80 del siglo XX: uno con la representación de personajes esquemáticos y otro de animales (otorongo, mariposa y oruga). Estas presentan un estilo plano con una acentuación de la forma, delineadas en color oscuro y sin manejo de la perspectiva convencional occidental, que demuestran su encanto

por su naturalidad y espontaneidad. En el Museo de la Cultura se encuentran una túnica y un tapete de llanchama, pintados con representación de viviendas y cazadores, cuyo fechado aproximado sería de la década 20 o 30 del siglo pasado. Últimamente, han surgido pintores autodidactas reconocidos, tal es el caso del Bora Víctor Churay, quien pintaba variada temática referida a su lugar de procedencia. En sus obras se observan ya cierta perspectiva y manejo de claroscuros, lo que le da profundidad a sus creaciones.

Con esta aproximación a la pintura popular, tratamos de llamar la atención acerca de la importancia de este tipo de expresiones plásticas, de rescatar del olvido pintores destacados en su momento y de dar a conocer la necesidad de emprender estudios más profundos al respecto. n

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

BARRIONUEVO, Alfonsina.

1985 Artistas Populares del Perú. Lima, Editorial SAGSA.

GUTIÉRREZ, Julio G.

1941 “El pendón y el cartel”. En: **Waman Puma**. Cusco, vol. V, Nro. 2, noviembre, pp. 12, 15 -16.

MACERA, Pablo.

1979 Pintores Populares Andinos. Lima, Editorial del libro del Banco de los Andes.

MENDIZABAL P., Emilio (y) W. T. LOSACK.

1957 “Una contribución al arte tradicional peruano”. En: **Folklore Americano**. Lima, Nro. 5, Año V, pp. 74-139.

NAVARRO DEL AGUILA, Víctor.

1949 "Contribución al estudio de la picantería cuzqueña". En: **Boletín de la Sociedad Científica del Cuzco**. Cuzco, Nro. 1, 23 de junio, ppp. 24-39.

NOLTE, Josefa.

1991 "Quellcay. Arte y vida de Sarhua". **Comunidades campesinas andinas**. Lima, Terra Nouva.

1992 "Pintura Popular". En Artesanía peruana. Orígenes y evolución. Lima, editorial ALLPA., capítulo VIII, pp. 209-219.

STASTNY, Francisco.

1981 Las Artes Populares del Perú. Madrid, Alianza Editorial.

VILLEGAS, Roberto.

1974 "Alejandro Villalobos, el pendonero cusqueño". En: **La Prensa**, suplemento cultural, Lima, 22 de diciembre, año 1, Nro. 45, pp. 31-32.

1984 "La procesión del Corpus Christi en Cusco: Julio Villalobos y su arte popular". En: **Boletín de Lima**. Lima, Nro 34, julio, pp. 33-36.

EL ARTE DE FORJAR EL HIERRO

Resumen:

El hierro es un material abundante en la naturaleza y que ha sido utilizado desde la antigüedad. Su uso ha significado una verdadera revolución en múltiples aspectos y épocas. La forja en hierro fue ampliamente conocida en España durante los siglos anteriores a la Conquista, alcanzó su máximo esplendor a finales del siglo XV y a lo largo del siglo XVI. Con la llegada de los españoles a América, se introducen en el Nuevo Continente, junto a creencias, prácticas y costumbres, nuevos oficios; siendo importante la artesanía del hierro forjado.

En este artículo se realiza un abordaje general de esta artesanía, desde sus inicios en las civilizaciones antiguas, hasta su uso en la Cuenca Colonial y en la actual. Haciendo especial referencia a la importancia de este oficio en la conformación y fisonomía de la ciudad.

El hierro es un elemento químico del grupo de los metales en transición. Constituye uno de los materiales que existe en gran cantidad en el planeta, siendo el cuarto elemento de mayor abundancia en la corteza terrestre. Es un metal de color gris azulado, altamente maleable y dúctil, siendo el único metal que puede ser templado.

El hierro se encuentra básicamente en todas las formaciones geológicas, combinado con carbono, oxígeno, azufre y otras composiciones. En estado puro sólo se lo encuentra en rocas de origen ígneo (rocas eruptivas o magmáticas) y los meteoritos. El hierro utilizado en el mercado y en la industria no es un material puro, sino una aleación de hierro y carbono.

La obtención del hierro se efectúa mediante un proceso de reducción de sus minerales con carbón, para lo cual se emplea un alto horno, es decir un horno elaborado con materiales refractarios en el que se reducen los óxidos de hierro y se los convierte en hierro metálico.

El hierro es utilizado en sus diferentes formas y variedades, la más conocida en los últimos tiempos es el acero, compuesto de una aleación de hierro y carbono y cuya dureza depende del porcentaje de carbono utilizado. El hierro dulce es de color claro y se lo obtiene en un horno de reverbero, licuando el arrabio (hierro con gran cantidad de carbono que resulta de la primera fusión de sus óxidos en los hornos altos) sobre un lecho de óxido de hierro. Su contenido de impurezas es muy bajo, se funde a una temperatura de 1,500 C y puede soldarse consigo mismo.

Es el tipo de hierro empleado para la forja. El hierro colado es el que se obtiene por fundición y se fabrica en los altos hornos. Su aplicación está ligada al trabajo a base de moldes y ha significado una verdadera revolución en diferentes áreas tales como la construcción. Mientras que el hierro galvanizado es aquel que es recubierto de zinc.

Los yacimientos de hierro se encuentran a lo largo y ancho del mundo, aunque es explotado en países que reúnen las condiciones económicas y tecnológicas para hacerlo. En la actualidad los principales países productores de este material son China, Brasil, Australia, India, Rusia, Ucrania y Estados Unidos; encontrándose entre los principales recursos minerales del planeta y ocupando un quinto lugar tras el petróleo, el gas natural, el carbón y el oro.

La industria siderúrgica en el mundo se ha localizado en los lugares donde se encuentran las dos materias primas fundamentales: el hierro y el carbón; tomándose en cuenta, sobre todo, la localización de las minas de carbón, debido a su menor maneja-bilidad y mayor participación en el peso total en relación al hierro.

El hierro forjado:

La forja consiste en dar forma al metal con la ayuda del fuego y del martillo. Mediante la forja se puede obtener diferentes formas sin necesidad de fundir el metal, para ello es necesario exponer la piezas de metal a altas temperaturas en la fragua, cuando la pieza está completamente roja se la lleva al yunque, donde, a través de golpes, se va logrando la forma deseada

En un taller de hierro forjado es indispensable la fragua, que consiste en un fogón donde el metal será calentado para su forja. Está conformada de diferentes partes, cada una de las cuales cumple un papel



específico en el proceso. Entre las partes que conforman la fragua tenemos: el hogar, que es el espacio donde se produce la combustión y el hierro es calentado; la tobera, que es el conducto que lleva el aire hacia el hogar y la chimenea, compuesta por la campana y el cañón y que es por donde se expulsa el humo.

Asociadas a la fragua, encontramos otras herramientas como la pala de chapa, que se utiliza para llevar el carbón al fuego y retirar la

ceniza. El atizador, que consiste en una barra de hierro y que permite abrir el espacio donde se depositará la pieza a ser forjada; el picafuegos, elaborado también con hierro y utilizado para levantar la escoria; y un mojador, formado por trapos que permite rociar el fuego y manipular el combustible.

Es fundamental para el trabajo del herrero el yunque, que es una herramienta formada por un bloque de acero y que es utilizada por el artesano para cincelar o martillar la pieza de hierro. En ocasiones el yunque tiene un extremo que termina en punta.

En el taller de hierro forjado encontramos también una pila con agua para enfriar las piezas fraguadas. Y además de las herramientas señaladas, el herrero utiliza en su oficio herramientas para medir y trazar, tenazas, gubias, punzones, martillos, etc.

El Uso del Hierro en la Historia:

La creatividad y el ingenio del ser humano le llevó a que, en tiempos muy remotos, descubriera los metales y con ello nuevos oficios y una



notable transformación en la forma de vida. Todo ese gran cambio hacia revolucionarias tecnologías y hacia una nueva etapa histórica se da en la llamada Edad de los Metales.

El primer metal en ser conocido es el cobre. Los más antiguos vestigios de objetos elaborados con este material datan de cuatro mil años antes de Cristo y fueron encontrados en Egipto. La aleación de cobre con estaño

dio como resultado el bronce y el inicio de una etapa histórica marcada por el uso de ese metal. La Edad de Bronce se sitúa en el Neolítico, en el V milenio a.C. en Asia Menor, desde donde se extendió hasta el resto de ese continente, Egipto y Europa. En Europa coincide con la época de mayor esplendor de la civilización Cretense (dos mil años a. C.).

Más adelante se descubre el hierro, hecho que significó toda una revolución tecnológica que marcaría la historia de los pueblos, de sus artes y de su economía hasta hoy. Así en la Edad Antigua, el uso del hierro dio paso al surgimiento de grandes pueblos guerreros como los asirios que, en aquella época, efectuaron grandes conquistas territoriales. La explotación del hierro ha sido decisiva en la economía de muchos países y su aplicación ha resultado revolucionaria en la industria, al igual que en el desarrollo y en la fisonomía de los pueblos.

La Edad del Hierro tiene sus orígenes en Oriente Próximo y Europa en el año 1000 a. C. En aquella época el hierro empieza a sustituir al bronce, especialmente en la elaboración de armas, debido a su mayor dureza.

En Europa la Edad del Hierro se divide a su vez en dos períodos o edades: El Período de la Cultura Hallstatt o Primera Edad del Hierro y el Período de la Cultura La Tène o Segunda Edad del Hierro.

La Cultura Hallstatt fue la principal cultura celta de la Edad del Hierro en Europa Central. Esta cultura es heredera de la Cultura de los Campos de Urnas, que era una cultura indo-europea correspondiente a la Edad del Bronce de Europa Central que, tras haber acabado con los Hititas, se adueñaron de los secretos del hierro.

La Cultura Hallstatt se extendió por Europa Central, Francia y la Península Balcánica y entre sus armas de guerra fue importante el

empleo del hierro. El fin de esta cultura se sitúa en el siglo V a.C. dando origen a la cultura La Tène o segunda edad del hierro europea, que duró desde el siglo V a.C. hasta la conquista romana.

En Oriente Medio el hierro fue de vital importancia entre los asirios, pueblo que se originó al norte de Mesopotamia y que se convirtieron en los grandes guerreros de la antigüedad. También fue ampliamente conocido entre los persas que ocupaban, en el siglo VI a.C., los antiguos imperios de Egipto, Babilonia, Asia Menor, Asiria y el Valle del Indo.

En la India el hierro se introdujo en el primer milenio a. C. alrededor del -600. En la China la metalurgia del hierro se da en el año 770 a.C., aunque el hierro meteórico ya había sido utilizado con anterioridad. Mientras que en África, a excepción del Valle del Nilo y Africa Occidental, el hierro se empieza a trabajar sin que le antecedan las edades del cobre o de bronce, pues al parecer el hierro es introducido a través de las colonias fenicias del norte de África.

En el continente americano el hierro no sería conocido hasta la llegada de los españoles, tiempo en que, además de nuevos materiales, se introducen nuevas tecnologías y oficios.

El uso del hierro ha estado vinculado a la elaboración de herramientas de labranza, agrícolas, de construcción, etc. Pero además, frente al contenido simbólico y placer estético, propios del ser humano, el hierro ha dado forma a las más variadas manifestaciones artísticas-decorativas. En los últimos siglos los avances tecnológicos en el uso de ese metal posibilitaron el desarrollo de magníficos proyectos industriales, arquitectónicos y de ingeniería.

El hierro forjado en España:

Se dice que España es uno de los países de Europa donde con mayor habilidad se trabajó el hierro forjado; concentrándose la producción

mayoritariamente a la elaboración de objetos utilitarios-decorativos y la rejería. La época de mayor esplendor de la rejería en ese país abarca los finales del siglo XV y todo el siglo XVI, siendo considerado ese tiempo como la edad de oro de la rejería española.

Durante el período románico se elaboran rejas caracterizadas por la utilización de la doble voluta, cuyo diseño era aún bastante simple. A partir del siglo XIV se da un cambio de estilo hacia la rejería de carácter gótico, marcada por el cruce de barras verticales y horizontales que sustituyeron a las formas románicas caracterizadas por las volutas. Además del cruce de barrotes, las partes superiores de las rejas y las cerraduras son elegantemente decoradas con hojas y flores y, más tarde, con formas de tréboles y corazones.

“Con esta transformación radical en el trazado, la reja adquiere mucha mayor transparencia sin mengua de la solidez; crece su tamaño para ocupar mucho mejor los huecos de entrada de las capillas, que ahora cierran habitualmente con su correspondiente reja, que no impide la cómoda contemplación de los retablos y otras obras de arte que se iban acumulando en ellas”¹



Durante la época de la rejería gótica en España, los principales

1 ALCOLEA, Santiago. “Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico” Volumen Vigésimo. Editorial Plus-Ultra. Madrid. 1995. p.19

centros de producción son Cataluña y Castilla. En aquel entonces se elaboraban rejas monumentales para las iglesias, especialmente en Cataluña, debido al avance tecnológico que implicó el desarrollo de la *farga catalana*, que consistía en una técnica de trabajo del hierro que permitía obtener barrotes de mayor tamaño. La *farga catalana* implicó nuevas posibilidades en el trabajo con hierro y en aquel entonces marcó el desarrollo de la zona catalana.

Ya en el siglo XVI, en la etapa del gótico renacentista, la rejería alcanza un nivel extraordinario en la península ibérica. Los barrotes cuadrados vienen a sustituir a los de forma cilíndrica, al tiempo que se empieza a trabajarlos con torción. Y los efectos decorativos se enriquecen gracias al empleo de la chapa recortada.

Entrado el Renacimiento se trabaja con la chapa repujada y los barrotes son sustituidos por el empleo del balaustre, que en hierro forjado constituye una creación eminentemente española. El trabajo se vuelve cada vez más delicado, “*las planchas de hierro se repujan y los barrotes se cincelan con el mismo cuidado y primor con que pudiera hacerlo un orfebre*”². Las rejas se ven adornadas con la manufactura de hojas de acanto, al tiempo que las dobles volutas sustituyen a las cresterías y el dorado y la poli-cromía se introducen en su elaboración. Para finales del Renacimiento los artesanos empiezan a dar mayor importancia al conjunto y, dentro del contexto de la época, se rechaza lo sobrecargado en los detalles, con lo cual el repujado pierde relevancia.

Durante el siglo XVII las rejas pierden su carácter monumental y se aprecia cierto retroceso en la calidad técnica y estética alcanzada en el siglo anterior. Los temas geométricos sobresalen sobre los detalles repujados, se retorna en muchos casos a los barrotes cilíndricos y

2 Ibidem, p. 46

cuadrados y al uso de las volutas de la primera etapa. Paulatinamente el arte del hierro forjado en España iría perdiendo relevancia. En el siglo XVIII, bajo la influencia francesa, en especial del rococó, se introduce el uso de varillas de sección cuadra en la rejería. Las innovaciones de los avances industriales tendrían gran efecto sobre este oficio en el siglo XIX, especialmente debido a la revolución que implicó la aparición del hierro fundido y su aplicación en la arquitectura. El hierro artístico en España caería cada vez más en desuso. Un retorno al uso artesanal de ese material se advierte más tarde en el Romanticismo y el Modernismo, con importancia en la obra de grandes arquitectos como Antonio Gaudí.

El Hierro Forjado en América:

Los pueblos de la América Precolombina desconocían el hierro, a pesar de que tenían un amplio conocimiento sobre el uso de otros metales como el cobre y el bronce. La explotación de los metales en América estaba asociada a la elaboración de objetos decorativos y suntuarios, mas no se tiene evidencia de su uso con finalidades técnicas.

Cuando llegan los españoles a tierras americanas; traen consigo, no solo ideas, costumbres, religión e idioma, sino además nuevas técnicas y oficios. Entre los nuevos materiales y artesanías introducidas en el nuevo mundo, fue realmente revolucionaria la forja del hierro. Los oficios que llegan con los españoles se nutri-



rían enormemente con las habilidades de los indígenas, que eran portadores de una tradición ancestral y un nivel altamente elevado de desarrollo artístico.

Muchos de los españoles que vinieron al continente americano eran conocedores de técnicas y oficios que fueron transplantados a estas tierras. En España el hierro se venía utilizando desde mucho tiempo atrás y en las colonias era necesaria su utilización. En el Ecuador el uso de este material se remonta a mediados del siglo XVII, época en la que, frente al desconocimiento de los yacimientos americanos, se hizo necesario importar la materia prima desde Europa, de manera particular desde Vizcaya.

Recordemos que gran parte de las herramientas necesarias para las tareas agrícolas, de construcción y otras labores, son realizadas por el herrero. Cerraduras, llaves, rejas, herramientas de labranza y arado, herraduras, candados, etc., además de elementos decorativos, eran elaborados -en ese entonces- solamente a base de hierro. De manera que la introducción de aquel oficio en las nuevas ciudades españolas era de gran importancia.

El Hierro Forjado en Cuenca

Cuando los españoles fundan la ciudad de Cuenca, reparten los primeros solares tomando en cuenta las órdenes oficiales y la tradición en la conformación de las urbes, en cuanto a la utilización física, social y simbólica del espacio. Se aprecia desde el inicio una clara separación entre los espacios de los indios y de los españoles.

Los pobladores de la ciudad se dedicaron a diferentes oficios según las demandas y necesidades de quienes en estas tierras habitaban. Desde un inicio se evidencia en Cuenca una ubicación espacial estrechamente relacionada a las diversas ramas artesanales. Así, desde épocas tempranas

nas de la ciudad, los panaderos radicaban en las riveras del Río Tomebamba, con la finalidad de aprovechar sus aguas para los molinos de granos; los alfareros en aquellas zonas más propicias para la obtención de las arcillas; los plateros por su parte, al ser mayoritariamente españoles, permanecieron en lo que hoy es la Calle Gran Colombia y los herreros se asentaron en el sureste de la ciudad, lugar de entrada-salida entre Quito y el Cuzco, pues su ubicación era estratégica al satisfacer, con aperos, frenos, herrajes, etc., a los viajeros que llegaban y salían de la comarca. Así, la tradicional calle de las herrerías, que en el pasado formó parte del Camino Real de los Incas, existe hasta el día de hoy.

Los artesanos, al estar ubicados en un mismo sector, adquirieron el sentido de grupo y de unidad, cada barrio estaba caracterizado por la práctica de determinado oficio y en torno a una orden religiosa. Tal como lo señala Iván González,

*“los orfebres se agruparon alrededor del templo de Santo Domingo, (...). Las panaderas trabajaron bajo la protección del templo de Todos Santos (...). Los comerciantes de productos agrícolas realizaron sus actividades en la plaza de San Francisco (...). Los barrios de indios se organizaron alrededor de los templos de San Blas (...) y San Sebastián”*³.

Siguiendo la costumbre europea, los artesanos se agruparon en gremios; éstos eran controlados por el Cabildo y cumplían la función de establecer una cooperación mutua entre los agremia-dos. Más tarde los gremios se asociaron para conformar las diferentes cofradías, cuya finalidad era la de rendir culto a determinado patrono o patrona o al Santísimo Sacramento.

3 GONZÁLEZ, Iván. “Cuenca: Barrios de Tierra y Fuego”, Fundación Paúl Rivet, Cuenca, 1991, p. 22

Durante la Colonia el trabajo de los herreros estuvo, básicamente en su totalidad, destinado a la elaboración de objetos utilitarios. Pero con el paso de los años, ya en la República; las nuevas referencias estéticas, de una ciudad marcada por la influencia francesa, llevarían a un proyecto transformador de la ciudad, proceso en el que los artesanos deberían acoplarse a las nuevas exigencias de la sociedad.

Las sencillas edificaciones coloniales; marcadas por una forma de vida hacia afuera, en la que los corredores y portales comunicaban al habitante con el mundo de la calle, se ven sustituidas por grandes construcciones que reflejaban la forma de vida señorial de la época, majestuosos salones interiores, patios y traspatios elegantemente adecuados a la vida social de la sociedad cuencana de aquellos tiempos. Como espacio de conexión con el mundo exterior, aparecen los balcones y ventanales y con ello una nueva opción de trabajo para los herreros.

Con modelos traídos desde Francia, los artesanos del hierro empiezan a forjar ventanas y barandales que, con el paso de los años, marcaría la peculiar fisonomía del Centro Histórico de la Ciudad de Cuenca.

Sin embargo, transcurrido los tiempos, frente a los productos en serie ofrecidos por la sociedad industrial, las artesanías fueron perdiendo espacio y con ello también muchos de los barrios artesanales se desintegraron, a la par que otros veían cambiar su estructura. Señala González que este proceso se intensificó durante la década de los sesenta, cuando vientos de modernización llegaron a la región y, entre otros cambios, los barrios debieron acoger en su seno a personas ajenas al oficio artesanal; dentro de este proceso muchos artesanos debieron desplazarse de sus sitios de origen y con ello también se vio modificado el concepto de solidaridad barrial; y en lo concerniente al tradicional barrio de los herreros:



“Los portales para atar las cabalgaduras que requerían de herrajes, desaparecieron del barrio de las Herrerías, las fraguas confeccionadas con abobes por los propios artesanos ya no son accionadas por fuelles de cuero. Hoy, ventiladores eléctricos apoyan trabajos de metalmecánica para edificios que demandan ventanas, puertas y verjas de hierro. Algunos herreros trasladaron sus talleres al interior de sus casas para trabajar aislados, lejos de la conversación de la calle que, una vez adoquinada, no soporta cenizas”⁴

Aunque señala el autor más adelante, que los testimonios indican que aunque desaparecieron los barrios artesanales, las artesanías no lo hicieron. Los talleres artesanales continúan existiendo pero ya no determinados por la noción de barrio.

4 González, p. 34

Sin embargo, cabe señalar que el barrio de la Herrerías continúa siendo uno de los hitos de la ciudad de Cuenca. Es uno de los pocos barrios tradicionales de la ciudad que continúa estructurado en base a una relación comunitaria que, si bien no es tan sólida como en antaño, se mantiene co-mo testimonio de lo que fue la vida barrial de la ciudad. Los talleres continúan asociados a familias de herreros tradicionales, como Maldonado, Gallegos, Que-zada, Calle, Jiménez, entre otras. Una gran devoción a la patrona del barrio mantiene la cohesión grupal en las celebraciones religiosas; siendo, de estas festividades, la más importante la que se realiza el 2 de julio de cada año en honor a la “Virgen del Vergel, Patrona de los Morlacos”. De igual manera el priorazgo, la reciprocidad y la redistribución son elementos aún presentes en la participación de este barrio en el tradicional Pase del Niño Viajero, que sin lugar a dudas es una de las manifestaciones populares más importantes de la ciudad de Cuenca y para la cual los integrantes de la Calle de las Herrerías se preparan con muchos meses de anticipación. No menos importante es la participación de “Las Herrerías” en los tradicionales concursos de Años Viejos, que año a año se llevan a cabo en la ciudad y en la que los miembros de este grupo demuestran con gran mérito su elevada habilidad y creatividad.

El oficio de los herreros ha debido, con el paso de los años y con los cambios de la sociedad, acoplarse con gran ingenio a las diversas y cambiantes necesidades de la sociedad. En lo primeros años de la herrería en la ciudad, el trabajo estuvo destinado, casi exclusivamente, a la elaboración de objetos utilitarios como herrajes para los caballos, cerraduras, candados, chapas de puerta, bisagras, aldabas, picaportes, faroles y herramientas de labranza. Más tarde con nuevas necesidades en los ciudadanos y sobre todo con nuevos referentes culturales, empiezan a realizar con un gran nivel artístico verjas, ventanas, pasama-

5 Cfr. MALO, Claudio. “Artesanos y Diseñadores”, CIDAP, Cuenca, 1990, p. 27 y ss.

nos y balcones. Además tradicionalmente han elaborado las cruces de hierro que, como símbolo de la cristiandad, se colocan en los techos de las casas durante la celebración del enteché o “guasipichana”, fiesta en la que se evidencia elementos propios de la actual cultura andina como es el compadrazgo y, junto a este, el parentesco ritual.

Pero en las últimas décadas el trabajo de la herrería, al igual que muchas otras ramas artesanales, ha debido sobrevivir a los fuertes impactos de la producción industrial que, sin lugar a dudas, relega a las artesanías a un segundo plano en varios aspectos. Sin embargo, como lo señala Claudio Malo González⁵, hoy las artesanías sobreviven no como competencia a la industria, sino como alternativa a ésta, pues los consumidores de artesanías no buscan solamente satisfactores de necesidades sino también contenidos estéticos y tradicionales.

De manera que la herrería, y la artesanía en general, satisfacen una amplia y compleja esfera del ser humano que no puede ser abarcada por la producción en serie de la industria. Con ello nuevas alternativas surgen para los herreros, que hoy realizan su trabajo en base a un público que busca originalidad y contenido estético en los productos. Así, los artesanos de la forja trabajan en la actualidad, además de las tradicionales cruces; mesas, espejos, faroles, candelabros y una serie de productos de carácter decorativo. A la vez que un proceso de reforzamiento de la identidad, paradójico en la era global, se evidencia en el retorno al uso de elementos de forja en la construcción y el creciente número de diseñadores que buscan combinar técnica, material, funcionalidad y forma, a partir de artesanías tradicionales como el hierro forjado. n

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALCOLEA, Santiago. “Ars Hispanie Historia Universal del Arte Hispánico”
Volumen Vigésimo, Artes Decorativas en la España Cristiana (Siglos XI-
XIX), Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1995.

ENCALADA, Oswaldo. “Diccionario de la Artesanías Ecuatoriana”, CIDAP,
Cuenca, 2003.

GONZÁLEZ, Iván. “Cuenca: Barrios de Tierra y Fuego””, Fundación Paúl
Rivet, Cuenca, 1991.

SEXTETO DE MARÍMBULA EN EL CARIBE COLOMBIANO

Resumen:

La marímbula, instrumento musical del complejo cultural bantú, procedente del Africa, concretamente de Congo y Angola, llega al Caribe dentro de un amplio proceso de intercambio interétnico, en el cual se articula con los formatos tradicionales de la música regional costeña.

El presente artículo constituye un recorrido por la historia del Sexteto de Marímbula en el caribe colombiano, especialmente en Cartagena. El autor intenta rastrear la huella de la presencia e importancia de la marímbula que, al parecer, se mantiene viva con mayor fuerza en la oralidad que en los registros documentales.

LA MÚSICA SIGNO DE LA HISTORIA

La música está presente en la historia cultural de los pueblos. Y cruza los diferentes niveles sociales e históricos de la humanidad, no como un elemento decorativo, sino como parte sustantiva de un lenguaje estético que, también, construye un discurso desde sus propias categorías artísticas.

La música popular tiene una rica veta en el proceso de creación anónima y colectiva, que configura y define la expresión el “arte del pueblo”. Las creaciones plurales anónimas propician el lugar del hecho folclórico; lo popular si bien es un saber comprendido en el evento folclórico, se tiene conocimiento y conciencia de un hecho singular o colectivo en el acto creativo, como aconteció con la aparición de la marímbula en la geografía del Caribe colombiano. Lo folclórico está definido como un tipo de saber o-ral que, por ende, cae en lo que se denomina prehistoria. Con el advenimiento de la escritura los acontecimientos sociales y culturales se convierten en sucesos no-tables y hacen parte de la historia.

A la luz de hoy, el término folclor debe resemantizarse y no fosilizarse, ya que la cultura oral es alternativa y no predominante. El folclor y sus sujetos históricos, como agentes sociales de cambio, están en capacidad de manejar complejos instrumentos y de hacer ellos sus historias de vidas como actores y directores de sus propios proyectos

culturales. Aquí cabe, señalar lo que sugiere el historiador francés Fernand Braudel, que el material y las informaciones utilizadas sean vueltas a pensar, lo mismo puede suceder con la música que es el objeto de la investigación de la marímbula en el Caribe colombiano.

La música negra subvalorada, casi siempre, por una mirada eurocentrista, no deja ver el grueso cultural del aporte africano y sus enormes raíces que profundizan nexos interétnicos que abrazan y exponen la música folclórica, entre otras, la que se ejecuta con el sexteto de marímbula. La óptica del escritor Héctor Rojas Herazo, nos pone a pensar desde el fraterno encuentro interétnico al enunciar que, “el idilio racial entre América, España y África, ha tenido acentuadas características en la cuenca del Caribe. Desde la isla de Cuba arrullada por la melódica cadencia del montuno, hasta el lago de Maracaibo, rizado por el llanto estremecido de las gaitas zulianas- late bajo la piel de la canción, el estruendo de 400 años de comunión étnica¹”.

Los sextetos de marímbula, al surgir en el escenario del Caribe colombiano, se articulan a los formatos tradicionales de la música regional costeña y, desde allí, han de valorarse como elementos de reapropiación al integrarse a la música costeña y pertenecer a un formato que ubica e identifica a una cultura musical. A modo de ilustración que sirve de credencial argumentativa, bien puede señalarse el Grupo de Totó La Momposina, el conjunto de la can-taora, desarrolla los aires más auténticos del Caribe colombiano, como las tonadas de un Caribe más amplio como el son y el bolero que rubrican como sexteto palenquero. En el grupo hizo parte Paulino Salgado Valdez, “Batata”, el más ilustre de los percusionistas folclóricos del Caribe colombiano y un exponente sin par en la ejecución de la marímbula.

1. Ángulo del folklore: danza y canción del litoral. Tomado de la Revista Sábado, 21 de diciembre de 1946.

Existe, pues, un arte popular folclórico, y los puristas lo localizan para poder afirmarlo como suyo, no logran ver las ínter influencias, hijas legítimas de los cruces de saberes y de los intercambios culturales. Pero, también, hay un arte popular que no lo es y en esa línea puede percibirse el fenómeno musical de la marímbula en Cartagena, donde más se ha invisibilizado la presencia marimbulera. Tal vez, la vieja y rancia polémica, de qué es folclor y qué no lo es, haya incidido en su sistemático desconocimiento como un hecho eminentemente cultural nuestro.

El musicólogo español Adolfo Salazar, sostiene que: “lo folclórico, pues, es lo conservado por el pueblo y que presenta una raíz popular distante de un conocimiento académico de orden científico²”. El pueblo, en cambio puede conservar un artefacto hechura de la ciencia y dista de ser un objeto folclórico. Se puede deducir, en virtud de lo que expone Salazar, que lo que es popular hoy, no necesariamente cae en el territorio de lo folclórico.

LA HERENCIA AFRICANA

La organología de la música colombiana y de manera particular de la región Caribe, presenta, entre sus componentes, elementos del sustrato africano, de tal manera que, la marímbula es un instrumento del complejo cultural bantú. El instrumento aparece en la costa norte de Colombia a través del formato de sexteto, con la presencia de la marímbula en el conjunto, pasa a denominarse: Sexteto de Marímbula.

LA SONORIDAD INSULAR CUBANA

La marímbula aparece en la cultura musical cubana con los ejecutantes del género del son, se cree que el instrumento deriva de la sanza o mbila africana, cuya presencia es visible en muchos pueblos del Caribe y en ese contexto hay que ubicarla en Colombia. En el complejo del son, entre sus variantes, se encuentra el changüí, aire musical de Guantá-namo, de vieja procedencia de monte adentro, es decir, de

carácter rural y encuentra amplia difusión por medio de la marímbula que oficia de bajo marcante.

EL CHANGUI

La prestigiosa musicóloga cubana María Teresa Linares en su comentado libro: “La música y el pueblo”, menciona que para 1920, el son iba tomando forma diferente. Igual que su antecedente campesino, se ejecutaba con pocos instrumentos: tres, bongó, claves que llevan el equilibrio rítmico, botijuela o marímbula, hasta ampliarse con maracas y guitarra, que se vino a conocer con el nombre de sexteto³. El changüí de Guantánamo se desarrolla a partir del conjunto de sexteto de marímbula.

EL INSTRUMENTO

La marímbula es un instrumento de aparente percusión, en forma de baúl rectangular (caja), formado por 7 o 9 flejes o láminas de acero puestos en su cara frontal y cruzado por un par de varillas que pasan sobre la boca o caja de resonancia, el instrumento participa como bajo de cuerda y se pulsa con los dedos; el marimbulero se sienta sobre la parte superior. Algunos estudiosos del folclor afro, llaman a la marímbula: piano de pulgares y se conoce también como laminófono africano de acuerdo con el rigor musicológico.

El número de flejes ubica a qué geografía corresponde el instrumento idiófono, de punteado de caja rectangular o trapezoidal, con un orificio de resonancia de 3 o 4 flejes que caracteriza la marímbula

2. Las grandes estructuras de la música. México: Fondo de Cultura Económica, 1940, pp. 143 – 147.

3 Op. Cit. La Habana: Editorial Pueblo y Educación 1974, p.109 – 110.

oriental de influencia haitiana y que en la parte oriental de Cuba se consiguen de 7 o 9 lengüetas. En Cartagena existe una marímbula cubana de la colección del investigador musical Rafael Martínez.

LA SONORIDAD DEL CARIBE

El Caribe es uno, único y múltiple, por lo tanto, a la sonoridad del Caribe le corresponden también la singularidad de lo diverso, las sonoridades alternas y múltiples en virtud de la marím-bula, instrumento de procedencia africana. El sabio Don Fernando Ortiz, conciencia crítica y lúcida de Cuba, dice sobre dicho órgano musical lo siguiente: “En Santo Domingo advirtieron esa anfibología del vocablo marimba y resolvieron el problema, reconociendo dos marimbas. La llamada marimba dominicana es la que en Cuba decimos mejor marímbula; o sea el piano de pulgares⁴”. La confusión entre marimba y marímbula en Haití es evidente y se emplean estos nombres para la marímbula: malimba, manimba, madimba, m’bila, manímbula, marimba⁵ y sanza. La marímbula es un pulsativo de la familia organológica imba⁶ de amplio espectro significativo en la organología cubana.

Fernando Ortiz señala las siguientes marímbulas: marímbula kimbala, marímbula circular, marímbula de cajón, marímbula de guira, marímbula escafoidea (las láminas tienen forma de los huesos escafoides las manos), marímbula ñañaña, y marímbulas rectangulares. Para ilustrar su

4 Coopersmith, citado por Fernando Ortiz en *Los Palos Resonantes*, p. 141.

5 El vocablo marimba tiene varias acepciones, para algunas culturas es un nombre que significa diferentes instrumentos, unos percusivos y otros pulsativos. En Colombia en la región del Pacífico la marimba de chonta, que se percute con dos baquetas, sobre una serie de tablitas de chonta que está graduada en diferentes tonos. La marimba del Pacífico colombiano es de origen congo, es decir, del complejo cultural bantú, consiste en una hilera de tubos de guadua, colocados de mayor a menor en sentido vertical y que alcanza el número de 24; en la parte

estudio organológico Ortiz, conceptualiza sobre la pulsación, indicando así su carácter de instrumento pulsativo. La pulsación o lo pulsativo es aquella sonoridad que se obtiene por parte vibrátil de las láminas de acero.

Entre los pulsativos lami-nófonos se halla la marímbula. Ortiz, reconoce en la marímbula a un instrumento musical curioso y peculiar. Citando a Montan-dón, se expresa sobre dicho instrumento, que es el más africano de los instrumentos, ya que no pertenece ni a la cuerda, ni a los de viento, ni tampoco a la percusión propiamente dicha; el órgano musical escapa a la división tripartita de la clasificación instrumental musicológica.

Por lo tanto, la marímbula se conoce como pulsativo. A la marímbula cubana equívoca-mente la llaman marimba. Bachiller y Morales, refiriéndose al instrumento, en el Tomo I de la Revista Española, llaman marimba a un tronco que está hueco, el que se le abre una boca en el medio, con el siguiente párrafo se deduce de la enorme diferencia entre la marimba y la marímbula. Según Rose, citado por Ortiz, la marímbula se conoce como zanza, porque quiere decir madera. Así pues, zanza, en rigor, es la caja resonante; imberere o imbire se le dice a las láminas vibratorias. Los homónimos, la gran mayoría de ellos que se refieren a la marímbula, son otros instrumentos y no un simple cambio de nombres. En su notable libro, "Song and tales from the Dark Continent", Natalie Curtis establece la diferencia entre marimba y marímbula, que denomina mbila y que Ortiz glosa como marímbula y no mbila. En África la marímbula es conocida como malimba, manimba y mandimba⁷.

inferior tienen una cuerda tensa a modo de diámetros y están cubiertas por tablillas de chontaduro, que al ser golpeadas por los palos o baquetas, con una punta de masa de goma que entran en contacto con las laminillas acostadas de chontaduro repercuten en los tubos y el aire, hace vibrar dándole sonoridad de acuerdo con la escala que sirve de patrón sonoro.

6 Marimba(mar imba) lo que suena por percusión o pulsación.

Las músicas negras presentan características rítmicas y melódicas, gracias a su instrumentación, esto puede observarse en las danzas colectivas, que exigen sonoridades muy marcadas y precisas, es ahí, donde el negro expresa con mayor énfasis su espontaneidad y su fácil sentido del ritmo.

MORFOLOGÍA

No existe un patrón único de marímbula tanto en Cuba como en otros lares del Caribe, lo que sí es común es el cajón paralelepípedo, hay marímbulas de 3, 4, 5, 7, 9 y 10 flejes o teclas y una muy particular de corte piramidal de 13 a 17 láminas, con un triángulo invertido en la parte frontal y un hueco ovoide en la parte lateral izquierda. Ortiz, considera que este tipo de marímbula hace parte del ritual lucumí que es del complejo cultural yoruba. La marímbula de rodilla en su morfología es totalmente diferente, parece un tablero de ajedrez tipo rectangular. En la marímbula circular, en la parte circunscrita a ella, van las láminas sujetas por cuerdas tensas sobre un soporte rectangular, que presenta, en el otro extremo de la circunferencia, un orificio de resonancia. La marímbula de guira, es una media calabaza con un rectángulo de resonancia en la parte del cuerpo del calabazo y otro en su parte superior sujeto por una membrana tensa. Y la marímbula ñañiga que es típica de los negros de Efik, hecha de una caja convexa de unas 12 pulgadas de largo y 6 de ancho⁸.

Quizás, la marímbula más llamativa, claro está, por su tamaño es la kimbala; tan pequeña como la caja de tabacos, con tres laminillas de trozos de caña brava. Se la colocaban sobre las rodillas y se tocaba con cuatro dedos, los dos pulgares y los dos índices. Se usó con frecuencia en la costa septentrional de la Provincia de Pinar del Río. Este tipo de marímbula era atribuido a los negros macuá y a los mozambique. Ortiz, afirma que nunca logró ver este tipo de marímbula. La kimbala no solo

llama la atención por el tamaño, sino por las láminas de caña brava, lo que bien pudo dar un sonido opaco⁹.

El musicólogo cubano Olavo Alén R. Rodríguez, al escribir sobre la oriundez del antiguo son, citando a su colega Danilo Orozco, considera que en el complejo sonero las más antiguas expresiones del ritmo se encuentran en el nengón y el kiribá, eventos musicales donde hunde raíces el changüí y lo más probable es que la marímbula haya desempeñado un papel importante en dicha variante rítmica, a través de la difusión de los sextetos de marím-bula¹⁰. Alén Rodríguez, manifiesta que el complejo del son en su origen, según el musicólogo Argeliers León, tiene relación con el intenso comercio marítimo de cabotaje que existía entre Cartagena y Yucatán y entre los puertos del sur de Cuba, comprendiendo la Isla de Pinos y las islas de Santo Domingo y Puerto Rico. Lo que viene a mostrar que el son y el porro se hallan en un área de ínter influencia que condiciona el Caribe. Bachiller y Morales, por su parte, hablan de las relaciones comerciales entre Santiago de Cuba y Cartagena de Indias¹¹.

Entre los viajes de ida y vuelta musical, encontramos temas del cancionero caribeño desarrollados en diferente geografía y con distintos ritmos y muchas voces, compartiendo el mismo patrón rítmico, como sucede con los bullerengues colombianos “Rosa” y “A pilar arroz”. El primero de ellos se grabó en Cuba en ritmo de son montuno y el segundo en guaguancó; no obstante, en Panamá “A pilar arroz” es un bullerengue muy difundido entre la herencia conga de Colón. Cabe resaltar, que no se trata de buscar diferencias, sino en ahondar en lo que nos une como pueblo y cultura, caso específico, el sustrato his-panoafriano.

7 Op. Cit., p. 333. Valioso trabajo sobre la marímbula se halla en Internet 2000 de Michael Sisson.

8 Ibid.

Ahora bien, por ningún motivo se abstrae el investigador de la creación colectiva del complejo cultural caribeño; lo que desea señalar, sobre manera, es que la fuente folclórica no es estática, ni mucho menos, un cadáver insepulto, se trata de unas dinámicas populares que por su antigüedad no se pueden referenciar como una hechura singular, es decir, personal; sin embargo, la creación individual negocia siempre con grandes colectividades humanas, y en ese recorrido, siempre, se corre el riesgo de los peca-dillos autorales a manera de hurto o el subterfugio de refrendar la obra musical con la anónima doctora (Dra.), que significa, derecho reservado autoral. Muchos temas musicales colombianos han pasado en la cultura panameña como suyos, lo mismo sucede con motivos panameños que han pasado como colombianos.

COLOMBIA

En Colombia el área de influencia de la marímbula comprende: Arjona, Sincerín, Carta-gena, Malagana, San Cayetano, Mahate, Gamero, San Onofre, María La Baja, San Basilio de Palenque y la zona del Canal del Dique, algunos pueblos de Córdoba y Antioquia. Lo que sí queda claro es que, tanto la marimba de chonta como la marímbula, pertenecen a la familia instrumental imba, siendo la primera percutiva y la segunda pul-sativa.

9 Fernando Ortiz. Op. Cit., p. 329.

10 De lo Afrocubano a la salsa. Puerto Rico: Editorial Cubanacán, 1992, p. 41.

11 Op. Cit., p. 41. Ver relaciones epistolares entre Santiago y Cartagena. Sin más datos.

SINCERÍN ENTRE AGUA Y AZÚCAR. LA MARÍMBULA SUENA EN LA CALLE DEL PUERTO

El cañaveral de Sincerín comprende el sitio poblado de cañas de azúcar; sin embargo, la dulzura de la caña, también produjo la viva expresión de la música gozosa y sandunguera, para apalabrarlo en la voz de Ortiz.

La dulce caña, trajo la mano del trabajador cubano en el montaje del ingenio azucarero y con ella, parte de su música campesina de monte adentro, como el complejo del son y la ya comentada caja baúl de la marímbula. El instrumento pasó de manos cubanas a las manos de los criollos de Sincerín y pueblos circunvecinos del Canal del Dique.

El Canal del Dique ha sido una vía acuática fundamental en la economía de la región y, de manera esencial, para Cartagena, hace parte de la conexión del puerto con el río Magdalena. Esa misma vía de agua sirvió para que navegara la música de sexteto de marímbula y se difundiera en gran parte de la región, a través de sones de negros y la música de influencia cubana matrimoniada con los ritmos afrocolombianos del Caribe.

En 1902 los hermanos Carlos y Fernando Vélez Daníes, compraron al señor Tomás Cabeza de Vaca y Posada las 8000 hectáreas de tierra, donde más tarde quedó el Ingenio Central Colombia¹². Las tierras pertenecieron al Convento San Agustín de Cartagena y se conocieron con el nombre de San Agustín de Sincerín y, como consecuencia de la desamortización de los bienes de manos muertas, las remató el señor Cabeza de Vaca y Posada¹³.

EL INGENIO

El antecedente del ingenio en Bolívar se da con los hermanos Tomás y Juan Carlos Stevenson y Nicolás de Zubiría, asesorados por el sabio cubano Francisco Javier Balmaseda, en María La Baja; el Ingenio María fue su nombre. En febrero de 1906 los hermanos Vélez Daníes regresan a Cartagena procedentes de Cuba, llegan en compañía del ingeniero cubano Luis Bacallado, con la intención de montar un ingenio azucarero inspirado en el modelo cubano. El ingenio lo instalan en 1907, en las inmediaciones de la población de Sincerín, a cincuenta kilómetros de Cartagena. A orillas del Canal del Dique se construyó El Central Colombia; iniciándose la producción azucarera en 1909 con calidad de exportación.

El agrónomo cubano Joaquín Ruiseco y José Antonio García, otro cubano, fueron responsables de la siembra y cultivo de cañas. Los tres cubanos mencionados son, a grandes rasgos, los nativos de la isla caribeña que nombra la historiadora María Teresa Ripoll en su trabajo titulado “El Central Colombia. Inicios de industrialización en el Caribe colombiano”¹⁴.

Lo más probable es que la presencia cubana en Cartagena se remonte a finales del siglo XVIII, con Pedro Romero, el artesano que lideró el 11 de noviembre de 1811 la revuelta independentista; Virgilio Pérez López, arquitecto cubano del cual da noticia en Cartagena El Registro de Bolívar de 1872 y con Francisco Javier Balmaceda. De ahí en adelante, oleadas de hombres cubanos llegaron a las playas del Caribe

12 El Central Colombia es el verdadero nombre del Ingenio Azucarero de los Vélez Daníes.

13 Donaldo Bossa Herazo. Nomenclator Cartagenero. Segunda Edición. Cartagena: Casa Editorial, 2002, p. 340.

14 Boletín Cultural Bibliográfico Volumen XXXIV. 45-97.

colombiano, entre otros, el ingeniero Francisco Javier Cisneros para la construcción de las vías ferroviarias.

En el libro “El Miscelánico” de Francisco Javier Balmaseda, editado en Cuba en 1894, se puede leer sobre la Inmigración cubana en Colombia durante la revolución de Yara. Balmaseda, comenta: “parecíame un hecho providencial, que los hijos de Cuba, errantes, proscriptos y perseguidos, por amor a la libertad, hallasen una nueva patria en el sagrado suelo de Colombia, regado con la sangre de tanto héroes y de tantos mártires, por efecto de ese mismo amor, y que trayendo sus capitales para invertirlos de un modo productivo en esta tierra; él menciona a los ganaderos cubanos Cecilio Machado y Ramón Milanés, entre otros”¹⁵.

Se puede suponer, que muchos cubanos anónimos, personas elementales como trabajadores, bien pudieron traer la práctica de tocar marímbula en el departamento de Bolívar, desde la fecha que Balmaseda insinúa, el último cuarto de siglo del XIX, o lo más probable, en la construcción y elaboración de la caña de azúcar, desde 1906 con la presencia de Luis Bacallado.

Donaldo Bossa Herazo señala, en el Nomenclator Cartagenero, lo siguiente:

*"La Tercera Puerta de la Boca del Puente, llamada "Puerta Balmaseda", en homenaje al filántropo cubano, abierta en 1905 por D. Luis Felipe Jaspe, siendo Gobernador e impulsor de la obra D. Henrique L. Román"*¹⁶.

El sábado 3 de mayo de 1919, el periódico El Porvenir de Cartagena, titula “Bajo el cielo cubano”; la nota se refiere a la presencia de cartageneros en la isla de Cuba, la estampida de los jóvenes del patio en la tierra de Martí no era una aventura turística, sino impulsados por la necesidad de buscar trabajo en aquella tierra. De aquella presencia

cartagenera pudo darse un encuentro con la música del complejo sonero y con personas aficionadas al arte musical que, tal vez, vieron en el ritmo y posiblemente en la marímbula un instrumento novedoso. El primer inspector del barrio Canapote, Antonio Coronel, lo apodaban el cubano; él fue uno de los tantos cartageneros que incursionaron en Cuba a finales de la segunda década de 1920. Hay que recordar el marcado estilo de vida cubano en los años veinte, especialmente en la manera de vestir y en la música de Cartagena, reflejo fiel del fenómeno lo encontramos en obras musicales de los compositores: Carlos Gómez Padilla, Nick de Zubiría, Daniel Lemaitre y Lucho Bermúdez, para citar algunos de ellos.

RECUERDOS DE UN INFANTE

El locutor deportivo Teófilo De Avila Camacho, recuerda su infancia incendiada a golpe de música de sexteto, él con escasos 10 años se dejó llevar de los sonos de sexteto y de la cautivante voz de una negra menudita y de baja estatura, pero con el alma plena de sonoridades para cantarle a vivos y a muertos. No era otra, que la reina de los cantos de bullerengue, tamborito y la mejor cantaora de las noches de velorio, se trataba de María La O Chávez, muchas veces, acompañada por las prodigiosas manos del tam-borero, Cruz Maldonado¹⁷.

De Avila Camacho conoció a los miembros del Sexteto Sin-cerín, los más afamados con el Sexteto de Abel Marín y un sexteto de marímbula, que se pierde su nombre en la bruma del olvido. La única imagen borrosa en los recuerdos de su infancia, es la presencia de algunos músicos cubanos relacionados con personas nativas de la región.

16 Bossa Herazo, p. 283.

BAILE DE SEXTETO DE MARÍMBULA

No cabe duda alguna, la marímbula acompañante del sexteto, hace tránsito del mundo rural al citadino y en ese sentido el espacio natural fue Cartagena que, en su condición de puerto marítimo, sirvió de enlace entre la producción industrial de azúcar y los lugares de siembra, corte selección y procesamiento de la caña en el Ingenio Central Colombia de Sincerín y posteriormente con el Ingenio Santa Cruz, ambos de la familia Vélez Danés.

La música de sexteto de marímbula ofició a finales de la década de 1920, en lugares concurridos por gentes simples, población conformada por negros y mulatos de los barrios pobres de la ciudad. Era considerada como diversión de las negradas inferiores, de hecho, estas manifestaciones de la baja escala social, herencia del coloniaje, nunca fueron vistas en relación a su fuerte impacto popular, más bien, bajo el rasero de los prejuicios sociales, lo que hizo que dicho evento popular no tuviera resonancia en la prensa de Cartagena, salvo raras excepciones como una nota hallada en El Mercurio de febrero de 1929, que habla de un baile de sexteto de marímbula en el barrio Pekín y lo dirigía el marimbulero Camilo Perinián con su Sexteto Pekín¹⁸. Cabe señalar, que el primer sexteto de marímbula que se conoce en Cartagena fue el de Sebastián Herrera Ibarra, conocido como Sexteto Nacional¹⁹ en honor a su homónimo cubano, data de 1927 y fue creado en el barrio Getsemaní.

EXTRAMUROS

En la memoria del recuerdo, los bailes de sexteto se realizaron en los extramuros de Boquetillo, Pekín y Pueblo Nuevo, de ello dan fe los

17 Teófilo De Ávila Camacho, nació en la calle del Puerto en Sincerín, el 6 de mayo de 1937. La entrevista se realizó en Cartagena, 1986. Y una segunda entrevista en el 2006.

pobladores mayores del Barrio Canapote, que procedían de aquellos lugares y fueron reubicados entre 1936 y 1939, en lo que hoy se llama Canapote. Pero el único músico de marímbula sobreviviente en Canapote es el “Mono Loma”, apodo del marimbulero, Pedro Hernández, quien reside en la carrera 15 con calle 65 esquina; él creó el Sexteto Santo Domingo²⁰. El Sexteto Pequinero²¹ de Pello Cardona en la marímbula, Lino Bennett Franci en el bongó, Víctor Dautt, cantante y maraquero. Otro sexteto famoso en Pekín, fue el Sexteto Matamoros: marímbula: Eduardo Gómez, Julio Delgado: maraquero y como cantante: Rafael Jiménez Calderón²². En el barrio Canapote también existió el Sexteto Chiricá de un señor de apellido Gómez Malambo²³.

Quizás, el sexteto de Pekín que, los mayores pobladores del barrio Canapote, más recuerdan es el Sexteto La Flor de Cuba, del marimbulero Bernardo Martínez. El grupo interpretaba sones cubanos y mucho porro, principalmente para las festividades de la Candelaria de la Popa y las fiestas del 11 de noviembre.

La señora Elida Caraballo, nacida en Bocachica, sobrina del músico Betsabé Caraballo, cuenta que su tío abuelo, Nemesio Caraballo, había creado en la isla de Bocachica el Sexteto del Mar en 1928, luego, él y su familia se vienen a vivir en el barrio Lo Amador en 1930, cuando ella tenía 20 años de edad y llega por primera vez a Cartagena. Los bailes de sexteto de marímbula eran frecuentes en Getsemaní, Pekín, Boquetillo, Pueblo Nuevo, Marbella, Torices, El Espinal, Lo Amador y La Quinta²⁴.

18 Fragmento del periódico El Mercurio de Cartagena, hallado en sección hemeroteca del Archivo Histórico de Cartagena.

19 Entrevistas con los familiares de Sebastián Herrera Ibarra, Cartagena, 1995, 1997 y 2000. Entrevista con Elida Caraballo, Cartagena, 2000, residente del barrio Torices y quien participara en los bailes del Sexteto Nacional, para la fecha de la entrevista contaba con 90 años y una lucidez envidiable para su edad.

20 Entrevistas, Cartagena, 1987, 1989 y 1998.

LA ORALIDAD

Gran parte de la información obedece a la fuente oral, debido al distanciamiento social de una ciudad, como Cartagena, fragmentada étnicamente desde sus orígenes. Lo anterior permite comprender la ausencia de información escrita en la prensa de la ciudad y la carencia de un referente fotográfico, ya que los pobladores pobres de la urbe no tenían acceso al aparato mecánico –cámara fotográfica-. Lo que no descarta que existan algunas fotografías en archivos familiares. La oralidad no es tan pasajera como la gente supone, lo que amerita un tratamiento serio y ponderado, confrontado con otros sujetos históricos, como testigos de aquellos acontecimientos musicales y de una enorme importancia en la historia popular de los barrios de la ciudad y subvalorada por la élite local.

LA RUTA PERDIDA

No he encontrado ningún documento escrito sobre los sextetos de marímbula en Cartagena, ni siquiera en los celebrados cronistas y reporteros, como Daniel Lemaitre Tono, Clemente Manuel Zabala y Aníbal Esquivia Vásquez, quien realiza una breve síntesis musical en Cartagena, en el Diario De La Costa, el 11 de noviembre de 1944; Eustorgio Martínez Fajardo, Galo Alfonso López, Antonio J. Olier,

21 Conocido como El Sexteto Aurora.

22 Fuente: Moisés Jiménez Lorduy, hijo del cantante del Sexteto Matamoros. Y Carlina Dalmatt, en algunos apellidos se nota el origen francés haitiano y jamaicano.

23 La misma fuente.

24 La información suministrada por Elida Caraballo fue confrontada con músicos supervivientes del formato de sexteto de marímbula, entre ellos: Miguel Cabeza, el cantante Eliseo Herrera Junco, cuyos padres provenían de Bocachica y en su juventud fue miembro del Sexteto de Saúl Marrugo en el barrio Torices.

Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez. Ellos, como notarios públicos del diario acontecer cultural de Cartagena, no han dejado testimonio escrito del pasado musical de la marímbula.

El tuerto López, en el poema. “Noche Buena”, habla del pueblo del tambor y la guitarra, del tiple y del viejo Pacho Parra, que apura ron de caña y de maíz, hace mención de la cumbia, pero, no menciona para nada la marímbula ni, mucho menos, el sexteto.

A raíz de los festivales de música clásica la Sociedad Pro Arte Musical de Cartagena, dio cabida al desarrollo folclórico que lideraban Guillermo Espinosa, Adolfo Mejía, Clemente Manuel Zabala, Gustavo Ibarra Merlano, Aníbal Esquivia Vásquez, Héctor Rojas Herazo y Jorge Artel. La organización, Pro Arte Musical, a través de su órgano informativo, la revista Rapsodia; propició una línea de comentarios alusivos al folclor costeño y realizan en 1946 el Primer Festival Folclórico Costeño, con veladas musicales y literarias a cargo de Rojas Herazo, Ibarra Merlano, Clemente Manuel Zabala y Jorge Artel. En la versión del Segundo Festival de 1947 se presentaron en el Teatro Heredia, Crescencio Salcedo, Estercita Forero y Abel Antonio Villa.

El comentarista Hernando de J. Grau, ponderó la segunda versión del festival folclórico en la revista Rapsodia de agosto de 1947, y a su vez, dice que por fin no se muestra las tonadas de la tierra teñida de la influencia antillana. Aquí hay un guiño crítico que pone alerta, a la comunidad folclórica, de ahondar en la veta de la cultura raizal; sin embargo, el comentarista se abstrae de las inter influencias de la cultura caribeña, de la cual el norte de Colombia es parte vital de dicho saber. Tal vez, esa mirada prevenida hacia lo antillano (cubano), sesgada desde todo punto de vista, no permitió a la prensa de Cartagena valorar la presencia de los sextetos de marímbula en la ciudad.

En la década de 1940, Adolfo Mejía, Héctor Rojas Herazo y Gustavo Ibarra, dejaron un intento fallido sobre la historia del folclor

costeño, lograron realizar algunos bosquejos rítmicos y unos bocetos pictóricos de Rojas Herazo²⁵. Estudiosos del folclor costeño, los hermanos Zapata Olivella, tampoco hacen referencia a los sextetos de marímbula en sus trabajos investigativos; el vacío documental es enorme y deja sobre el tapete un reto para el campo musicológico.

La Universidad del Valle publicó el ensayo “Música Cari-beña” en 1992, de la musicóloga Rocío Cárdenas, el texto presenta un capítulo denominado “La música en el palenque de San Basilio”, en el mismo se hace omisión al sexteto de marímbula, para nada se habla del instrumento y, lo más lamentable, se desconoce al grupo Tabalá, que es un sexteto de marímbula insignia de la población, lo que presume que no hubo un trabajo de campo exploratorio.

Existe una nota marginal del folclorista Guillermo Abadía Morales, sobre la marímbula en “Instrumentos de la música folklórica de Colombia”, bajo el auspicio del Instituto Colombiano de Cultura, en ella consta una mención expresa a San Basilio de Palenque y una alusión a la marimba de boca.

En la “Introducción al cancionero noble de Colombia”, de Joaquín Piñeros Corpas, también se desconoce la presencia de la marímbula en el Caribe colombiano, de tal manera, que la invisibilización del órgano musical y la recurrente nombradía de la marimba del Pacífico, no obedece a una simple omisión y, tal vez, pone en escena la circulación de un saber ajeno y de espaldas al trabajo de campo que exige la etnomusicología histórica. Otro interrogante que bien puede formularse, y que, de alguna manera, pone a dudar la popularización de la marímbula y su área de influencia en las poblaciones cercanas a Cartagena, es que no haya sido tan influyente como lo pregona la oralidad. Y hasta dónde

25 Ver, trabajo biográfico de Alvaro Suescún sobre Ibarra Merlano. Tengo un facsímil del bosquejo folclórico obsequiado por Ibarra Merlano.

la proliferación de sextetos sea un invento del imaginario popular, hablando en términos cuantitativos.

Si el imaginario popular no hiperbolizó la presencia de los sextetos de marímbula en Cartagena, entonces, se justifica la múltiple proliferación del formato a la alta población negra y mulata de su componente étnico.

El compositor, Luis Antonio Escobar, en “La música en Cartagena de Indias”, a pesar de dejar unas líneas críticas en torno a la música negra y ante todo, a la música del palenque de San Basilio, no hace mención a la marímbula; no obstante, en el mismo texto, si comenta de la marimba del Pacífico. ¿Qué pudo haber pasado para que el sexteto como formato y la marímbula, como parte integrante del conjunto, se hayan omitido.? Esto abre un interrogante tanto histórico como musicológico acerca del instrumento.

Bajo el nombre de marimba, Nicolás Del Castillo Mathieu, en su libro “Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos” (p.222), identifica a la marímbula, y dice al respecto: “marimba es un instrumento musical que en la Costa Atlántica solo existe en palenque y que corresponde más bien a la marímbula”, cita a la musicóloga argentina, Isabel Aretz. El trabajo musicológico de Aretz se realizó en el área de influencia del bullerengue y un campo cultural exploratorio fue el palenque de San Basilio.

Lo curioso del rastreo de la marímbula y su real importancia de transculturación y reapropiamiento cultural del área de influencia del instrumento, radica en su valoración organológica y, fundamentalmente, su papel de acompañamiento, en la indagación histórica de musicólogos extranjeros como: Robert Stevenson, George List e Isabel Aretz.

ICONOGRAFÍA

La fotografía juega un papel de suma importancia en la reconstrucción de la memoria histórica de la ruta del sexteto de marímbula. Si bien es cierto que la música corresponde a la esfera de la sensación auditiva la fotografía como imagen congelada en el tiempo pertenece a la visualización. La fotografía, del músico y la de su instrumento, sugiere una sonoridad y trasciende su propio contenido por medio de la lectura de quien observa.

La iconografía musical revela distintas circunstancias, desde la social e histórica como la cultural, como sucede con la marímbula y su conjunto el sexteto. La experiencia visual del instrumento facilita una mejor comprensión del evento artístico musical. Pues bien, el material fotográfico se convierte en un registro informativo, en un medio de estimar el tiempo del fenómeno musical, y de manera sustantiva, en un acopio documental iconográfico, en imágenes que pintan múltiples situaciones y circunstancias sociales de la vida artística en este caso concreto: el sexteto de marímbula.

SAN DIEGO

El barrio realmente negro de Cartagena fue Santo Toribio (hoy, San Diego)²⁶. Sus límites con los extramuros de Boquetillo, Pekín y Pueblo Nuevo, comunidades estas que, en conjunto, llegaban a una población de 1500 habitantes, de acuerdo con el censo de 1919; puede haber opacado los sextetos de marímbula de este barrio; sin embargo, personas mayores como Clímaco León, recuerdan a los Sexteto de los hermanos Flórez y al de la Calle de la Bomba de 1931, dirigido por Guillermo Posada²⁷. ¿Qué sucedió con un fenómeno musical tan visible como los sextetos de marímbula, para que haya desaparecido en la ciudad sin dejar un registro gráfico que valore y estime su significación musical en el acervo popular de Cartagena?

GETSEMANÍ

El Sexteto Criollo creado en el barrio de Getsemaní, por el marimbulero Castro, ha sido el de mayor reconocimiento por las viejas generaciones de bailadores, entre los que se cuentan tres músicos importantes en Cartagena: Sofronín Martínez, Remberto Brú e Isidro Carriazo²⁸. El primer ascenso de un sexteto de marím-bula fue el Criollo en la Estrella Roja, en un baile organizado por el Club Social Los Condes Galantes, del cual hacía parte Remberto Brú. Se bailó son cubano, bolero y algunos ritmos colombianos como el porro y una especie de mapalé, dice Isidro Carriazo.

Sobre el Sexteto Criollo, comenta Angela Regina Rodríguez, esposa del músico Sebastián Herrera Ibarra, “tenía y tuvo un mayor reconocimiento que el grupo de mi marido; ellos eran buenos amigos y nunca hubo rivalidad entre ellos”. Otra fuente que respalda lo anterior es la de uno de los bailadores de la época, El señor Nicolás Miranda (El Chilo, manager del equipo de béisbol Getsemaní); “los bailes que tocaba el Sexteto de Castro, eran concurridos, iban personas pobres, pero muy consideradas en el barrio, ellos interpretaban mucho son cubano y una música que llamaban los músicos cherepa (chalupa, variable del fandango de lengua donde se clasifica al bullerengue)”²⁹.

Entre los sextetos más recordados del barrio Getsemaní tenemos: Sexteto Apolo de Fernando Guardiola, Sexteto Colombia del callejón San Antonio de Víctor Díaz, Sexteto Criollo, Sexteto Marancia de

26 Las negrerías de Santo Toribio, aparecen reseñadas por la historiografía colonial como naciones africanas diversas bajo el rótulo de cabildos de nación y lengua.

27 Clímaco León, sandiegano, hijo del guitarrista Felipe León, legendario personaje de los Cabildos de negros del barrio Pekín, y un actor festivo de Cartagena. Entrevistas, 1989 y 2005.

Miguel García, Sexteto Nacional, Sexteto ABC y el Sexteto Corazón del guitarrista José Arrieta Vargas³⁰.

LO AMADOR

En Lo Amador constan los Sextetos de Valerio Sayas, Flor del Mango de Ezequiel Franco Posada, Caney de Braulio Franco y el Lauro de Clodomiro Ceballos³¹.

LA QUINTA

En La Quinta se puede mencionar: el Sexteto 20 de Julio de Saturnino Gómez Matos, Sexteto de Raúl Pinto, Sexteto Alegre de Mañe Recuero, Sexteto 11 de Noviembre de Fausto López, Sexteto Miramar de Domingo López y el Sexteto del cubano José Mazo, quien había organizado el Sexteto La Flor de Cuba en el barrio Pekín³². El cubano Mazo fue el conductor del carro del aseo marca Reo en los años 50, se desconoce las circunstancias que lo trajeron a Colombia, lo más probable es que haya hecho parte de la nómina del ingenio azucarero en Sincerín³³. El Sexteto Costeño de Bienvenido Matos y Gilberto León, actuaba en los Centros Sociales: Ideal, El Fénix y Excelsior, en 1941³⁴.

En el barrio de la Quinta, “vi al Sexteto Pielroja, compuesto por José Raquel Mercado Martínez³⁵, quien ejecutaba el cuatro (triple alterado) y el getsemanicense, Justo Velázquez en la marímbula (...) Yo tenía 19 años, nací en 1920 en Barú, cuando presencié varios toques de aquel sexteto de marímbula, ya practicaba la música como percusionista;

28 Entrevistas varias con los músicos citados, entre 1987 y 1995.

29 Entrevista con Nicolás Miranda y conversaciones con el médico Armando Muñoz Buelvas, residente del barrio Getsemani.

hoy, con 86 años, participó del grupo de gaita, Tercera Edad de Cajanal³⁶”.

TORICES Y NARIÑO

En el barrio Torices los sextetos más conocidos fueron: Sexteto de los hermanos Cabeza, Sexteto Trupí de un señor de apellido Cortina y el Sexteto de Saúl Marrugo³⁷.

Los asentamientos palenque-ros en Cartagena, se conocen desde 1930 en el barrio de Nariño. Presencí en mayo de 1989³⁸ varios toques de sexteto de marímbula de un grupo compuesto por músicos aficionados de palenque, entre ellos, se encontraban los siguientes miembros: Enrique Torres, Sixto Tejedor, Manuel Reyes, José Cassiani, Basilio Hernández y Casimiro Valdez. El marimbulero de la agrupación, Casimiro Valdez, sostuvo, que en el barrio se dieron varios sextetos de marímbula, pero ellos sólo tocaban en la comunidad palenquera.

LA ISLA DE MANGA

En el barrio Manga existían: el Sexteto Campo Alegre del marimbulero de Barú Juan Medrano, Sexteto Melodía de Eduardo Retamoso,

30 Miembro de la Orquesta Jazz Band Lorduy.

31 Fuente: Las hermanas Carmen Gregoria y Nicolasa Villacob López. La primera de ella, hizo vida marital con el músico Evaristo Álvarez y la segunda, bullerenguera. Tías abuelas por línea materna del autor del presente ensayo, ellas residieron en Lo Amador.

32 Fuente: El percusionista José Pinto y Domingo Campo Bertel, Cartagena, 1993.

33 Fuente: Diomedes Valiente y Santiago Romero Cogollo.

34 Fuente: Domingo Campo Bertel, miembro del Centro Social Excélsior. Entrevistas, 1986, 199, 2003 y 2004.

El Sexteto El Sol de Antonio Román y el Sexteto del haitiano René Loutiersa.³⁹

LAS PLAYAS DE MAR-BELLA

Entre los sextetos de ma-rímbula de Marbella, Diomedes Valiente recuerda: Sexteto Estrellas de Marbella del marimbulero Roberto Pedroza y en el tiple alterado el chofer Benigno Corpas. El Sexteto Playa Bonita de Ernesto Fontalvo y el Sexteto Bahía de Juvenal Romero. De acuerdo con la versión de la fuente oral, señor Diomedes Valiente, el repertorio de los sextetos era generalmente música cubana y porros de la tradición folclórica; sin embargo, la mayoría de dichas agrupaciones echaron mano de las composiciones del trovador del barrio de San Diego, José Sobrino Caro, con los siguientes temas que difundiera el Sexteto Estrellas del Mar.

Vamos para la Popa
Decía la gente
Y las mujeres
Iban llenas de gracia
Y los hombres llenos de aguardientes.

35 Líder sindical asesinado por el M – 19. José Raquel Mercado Martínez, tocaba chelo e hizo parte de orquestas de cámaras en Cartagena.

36 Entrevista, 10 de marzo de 2006.

37 Fuente: Eliseo Herrera, Diomedes Valiente y Miguel Cabeza, 1992.

38 Hice parte del proceso formativo del Grupo Cultural Cimarrón del barrio Nariño, como investigador social, el grupo lo integraban: Dionisio Miranda, Rubén Hernández, los hermanos Cassiani y Dorina Hernández, propendían por la identidad de los valores culturales de la tradición africana, las reuniones se realizaron en el Colegio San Luis Gonzaga; años después, dichas prácticas de reafirmación étnica fueron transformadas en un proyecto más exigente, que hoy constituye el liderazgo de la Etnoeducación en Bolívar.

Otro tema de Sobrino Caro fue el son – pregón: “Una Señora Hermosa”:

Una señora muy hermosa
Dada a la prensa a leer
Se dirigió presurosa
Donde podía escoger
Telas variadas y finas
A precio de situación
Desde la real Sedalina
Hasta el nítido Crespón.

El trovador Sobrino Caro fue bautizado por Aníbal Esquivia Vásquez el cronista musicalizante de Cartagena, de él también escribe Daniel Lemaitre Tono en “El Corralito de Piedra” y el poeta Luis Carlos López lo nombra en una semblanza poética del Portal de los Dulces. Las letras del cancionero cartagenero, de los sextetos de marímbulas en el recuerdo de los informantes, son temas de la creación de José Sobrino Caro⁴⁰, entre ellos, el célebre porro: “Pregones de Cartagena”, con arreglo de Juan Esquivel Camargo.

TESTIMONIO

El marimbulero Miguel Rodríguez Babilonia crea el Sexteto Maravilla en el Barrio, El Espinal y más tarde el Sexteto San Antonio del Pie del Cerro. Rodríguez, cuenta que el triple andino le modificaba los sexteteros y de 12 cuerdas las simplificaban a 4 cuerdas pareadas, buscando el sonido metálico del tres cubano. Rodríguez Babilonia recuerda que, para una fiesta del 11 de noviembre, vio tocar al Sexteto Palo Alto de María La Baja, los temas eran sones lentos y de una letra confusa, posiblemente de una fuerte connotación afro⁴¹.

Emirto De Lima, recoge algunas líneas sobre el tiple y al referirse al instrumento, expresa: “antes de enumerar estos instrumentos típicos, quiero informaros que también el pueblo costeño suele acompañarse con tiples y guitarras”. Sin embargo, no hace ninguna mención en su libro, de folklore colombiano, sobre la marímbula y de manera tangencial cita a Sincerín y menciona el ingenio azucarero de los Vélez Danies, para referirse a los palen-queros y su lenguaje⁴².

El trompetista turbaquero Carlos Morales Arnedo, cuando integraba la Orquesta de Manuel Villanueva, debió alternar con un sexteto de marímbula que dirigía Ricardo Cañate, a finales de la década del cuarenta, él se doblaba con el tono flexible, una especie de instrumento artesanal pequeño al cual le sacaba melodía, especie de una caja resonante con un pequeño serrucho por dentro unido con un pedazo de caucho elástico que era percutido con un palo delgado. Después, tañía la marímbula. El Sexteto de Ricardo Cañate era del barrio El Espinal⁴³.

El Sexteto del Corralón de Mainero, integrado por los hermanos: Roberto, Electo y Camilo Perinián, fue creado en 1937. El peluquero Roberto Perinián, sobre la agrupación, dice “tocábamos en el barrio y en Torices, amenizábamos fiestas familiares y colectivas⁴⁴”.

El músico José Adán Arnedo Lara, creó bandas y sextetos en Turbaco. Sofronín Martínez, hizo parte de la agrupación de uno de los mayores artistas y líderes de una verdadera dinastía musical. El sexteto de Arnedo Lara se conoció en la década del 30 como el Sexteto Maretira, nombre que connota campo y a la vez siembra⁴⁵.

39 Fuente: el lanzador de béisbol Eugenio Díaz, mayor de 80 años, Cartagena, 1992.

40 Enrique Luis Muñoz Vélez. José Sobrino Caro, El Callejeante trovador de amores. La Plaza No. 8 de 2000, p. 14 y 15.

En la Boquilla, en la década de 1940, se organizaron dos sextetos de marímbulas: El Sexteto Alegría Caribe y El Sexteto Boquetillo de Eduardo Morales. Sobre el Sexteto de Morales, algunos pobladores de Pekín, sostienen que éste se había creado en Boquetillo años atrás por un grupo de pescadores, entre ellos, hacía parte el “Mocho” Morales.

REGISTRO FONOGRAFICO

El documento fonográfico de la marímbula en Colombia lo realiza Batata con dos temas: un solo de marímbula lo realizó Batata, y otro tema, “Clavo y martillo”, para Colcultura, con el título de Música tradicional y popular colombiana”, para el sello CBS. El más afamado de los sextetos de Marímbula es el Tabalá de San Basilio de Palenque, con salida internacional y de grata recordación en su gira por Jamaica en 1999, en el programa: “Misión Cultural Embajada de Colombia”, organizado por el historiador y Embajador de Colombia en Jamaica, Alfonso Múnera Cavadía.

El Sexteto Tabalá ha grabado dos discos compactos: “Colombie El Sexteto Tabalá”, Ocora Radio France y “Música del mundo Sexteto Tabalá”, para el sello MTM. Y un formato de sexteto de marímbula liderado por Batata en París, del cual quedó un registro fonográfico son las mayores evidencias sonoras de la marímbula en la discografía colombiana. El musicólogo Egberto Bermúdez, relaciona los siguien-

41 Entrevista, Cartagena, 1988.

42 Folklore Colombiano,. Barranquilla, 1942, pp. 80 y 133.

43 Ricardo Cañate, era el padre del lanzador de béisbol, Oswaldo “Boca” Cañate. Fuente: Carlos Morales Arnedo, Cartagena, 15 de marzo de 2006.

44 Entrevista, mayo de 1986.

45 Fuente: Las hermanas: Dora y Ofelia Arnedo Gaviria, Cartagena, 1999. Realicé varias entrevistas a Sofronín Martínez, el participó en la banda del maestro Arnedo, pero , nunca me mencionó su presencia como músico en el Sexteto Maretira.

tes instrumentos para el sex-teto palenquero: marímbula, 2 tambores quitambre, llamador, maracas, güiro (guacharaca), claves⁴⁶.

El sexteto de marímbula es comentado por el musicólogo estadounidense George List en “Música y Poesía en un pueblo Colombiano”, se refiere específicamente a Evitar, en donde realiza su trabajo exploratorio dando a conocer la existencia del Sexteto de Felipe Jaramillo, que se inspiró en un sexteto de Soplaviento que llegó a Barranquilla lo más probable en la década del veinte⁴⁷. En el libro de List aparece un marimbulero cartagenero de nombre José Isabel Castillo Martínez, tocando dicho órgano musical.

List describe la marímbula que le hicieron en Cartagena en 1965 y señala que es de tabla de 1,5 centímetros de grueso clavadas a un marco de madera. La caja tiene 52,5 centímetros de largo, 33 centímetros de ancho y 29 centímetros de alto y tenía 7 teclas de diferentes largos; el musicólogo también comenta que había marímbulas de 4, 5 o 6 teclas en Cartagena. El marimbulero José Isabel Castillo Martínez, tocó el instrumento para List. El testimonio que presenta List demuestra la importancia de la marímbula en Cartagena, a pesar que la misma había desaparecido posiblemente desde 1950.

El investigador musical Fabio Betancur, comenta sobre el fenómeno del sexteto de marímbula en el Urabá antioqueño y ubica su presencia sobre él en Arboletes y San Juan de Urabá, describe su configuración de conjunto compuesto por: guitarra, marímbula, clave, bongó, llamador, maracas y a veces se utiliza el guache; la marímbula que utilizan consta de cuatro a seis láminas, las más pequeñas y de diez a catorce láminas, la más grande⁴⁸. La mayoría de marímbulas en Cartagena tienen de siete a nueve láminas.

LA PÉRDIDA DE SU RASTRO

Resulta curioso que, siendo Cartagena el puerto de principal importancia en el período colonial y asiento de la trata negrera que llegó

como mercancía humana proveniente de Congo y Angola (kissanga le llaman al instrumento), no se tenga noticia del africano instrumento en ambas naciones que hicieron presencia en la ciudad, como puede comprobarse con el padrón de 1777 en el barrio de Santo Toribio (hoy San Diego) donde aparecen reseñados, de acuerdo con otros historiadores, como negrerías. El investigador del siglo XIX, Monteiro, sostiene que la marímbula es el instrumento musical por excelencia del Congo, como lo es aún entre todos los bantús; sin embargo, hasta la fecha no se ha encontrado ninguna referencia del mencionado instrumento. Sólo, hasta la década de 1920 se populariza en Cartagena en virtud del surgimiento del sexteto de marímbula.

LA PARTIDA DE DEFUNCIÓN EN CARTAGENA

Así como el ingenio azucarero de Sincerín propició un lugar diverso para el surgimiento del fenómeno sextetero en poblaciones circunvecinas, el advenimiento del *pick up* produjo su lenta decadencia en la segunda mitad de la década del 40 y su posterior desaparición, principalmente en Cartagena de Indias como lo comenta Enrique Carmelo Franco Viola⁴⁹, pionero del surgimiento del *pick up* con Lino Bernett Franci, quien a su vez era miembro del Sexteto Pequinero y Aurelio “Yeyo” Franco. Los tres señores anteriormente mencionados, sin proponérselo, dieron la partida de defunción a los sextetos de marímbula en la ciudad, con el auge del *pick up* que ellos construyeron. n

46 Música del Litoral Caribe. Música Tradicional y popular colombiana, No. 7. Procultura S. A.. p. 94.

47 Op. Cit., p. 140.

48 Sin clave y bongó no hay son. Editorial Universidad de Antioquia, 1993, p. 232.

49 Entrevista, Cartagena, 6 de enero de 1993.

MARÍA ISABEL ALVARADO CORDERO
ROSANA LEÓN ALTAMIRANO

DISEÑO DE OBJETOS A PARTIR DE DESECHOS RECICLABLES

Resumen:

Frente a la gran producción de desechos reciclables en Cuenca y a las dificultades económicas que enfrentan muchas familias en la región, a causa de la crisis económica del país; este proyecto propone, a través del diseño, transformar envases plásticos desechados en nuevos objetos decorativo - utilitarios para el hogar, utilizando una tecnología artesanal y una reducida inversión de recursos económicos. El proyecto presenta una nueva propuesta de reciclaje de desechos y representa una alternativa para la comunidad que, en una fase posterior, podría elaborar y comercializar los productos propuestos, beneficiando con un ingreso económico adicional a un sector de escasos recursos.

Introducción

Al observar la realidad que vive nuestro país y al acercarnos a la de nuestro entorno inmediato, la provincia del Azuay, encontramos problemas profundos sobre todo de orden social y ambiental. De esta observación surgen cuestionamientos a cerca de cómo se podría contribuir a la solución de algunos de ellos a través del diseño. Así, la situación de los desechos sólidos urbanos y, más concretamente, la de aquellos desperdicios inorgánicos que han sido rechazados, aún cuando por su material pueden ser todavía útiles, representa un reto que intenta transformarlos y conferirlos de una nueva función, en beneficio de los pueblos que potencialmente los necesitan. Hablamos de los materiales reci-clables.

La gestión de los residuos reciclables en Cuenca implica el establecimiento de procesos complicados en su manejo, como la recolección, separación, selección, comercialización o procesamiento; situaciones todas que involucran gente de escasos recursos y que se dedican a una o varias de estas actividades.

Este proyecto se presenta como una alternativa de reciclaje de desechos a través del diseño, entendido como una opción que, en una etapa posterior, derive en la organización de microempresas que fabriquen y comercialicen los objetos propuestos en los alrededores de la ciudad y otras áreas rurales. Las propuestas se han planteado como objetos artesa-nales y decorativos que cumplen, en su mayoría, funcio-

nes simples dentro del entorno de un hogar. Su ejecución requiere de conocimientos que se pueden adquirir con una capacitación básica, tecnología elemental e inversión reducida de recursos económicos. Sin embargo, se espera también que la comercialización organizada de estos productos logre insertarse adecuadamente en el mercado y que, por ende, los beneficiarios tengan una fuente adicional de ingresos para su economía. Al mismo tiempo, el proyecto busca contribuir con un sistema de uso racional de los recursos naturales, al disminuir la demanda local de productos nuevos elaborados y al incentivar el reciclaje de materiales de desecho.

El Reciclaje

La mayoría de las actividades realizadas por el ser humano, debido al crecimiento acelerado del consumismo, tienen como resultado una gran producción de desechos que representan un incremento anual considerable; se crea, así, un ciclo difícil de romper: adquirir – consumir – desechar. El proceso del reciclaje es una buena alternativa que busca resolver este y otros problemas causados por la forma de vida actual.

El reciclaje es una estrategia de gestión de los residuos sólidos que busca reutilizarlos o transformarlos en materia prima, aún cuando se considera terminada su vida útil. Ambientalmente es la mejor estrategia porque, además de salvar grandes cantidades de recursos naturales no renovables, tiene otros beneficios como el ahorro energético.

El proceso de reciclaje tiene como etapa inicial la separación de los desechos urbanos por parte de los ciudadanos en contenedores diferenciados, para posteriormente ser recolectados y transformados mediante procesos específicos para cada material.

Actualmente se ha demostrado un mayor interés por el reciclaje a nivel mundial debido a que es indispensable dar respuesta a los graves problemas ambientales, causados por la producción exagerada de desperdicios. La demanda pública y legislativa y la disponibilidad de los gobiernos de los países más industrializados, dirigidas hacia el reciclaje como la estrategia preferente en la gestión de los residuos sólidos, han crecido significativamente en los últimos años y al parecer continuará haciéndolo en el futuro.

Importancia

Ambientalmente el reciclaje es la mejor estrategia de gestión de los residuos sólidos por presentar numerosos beneficios, como:

- La protección del ambiente evitando la explotación innecesaria de recursos.
- El reciclaje posibilita un mejor aprovechamiento de los vertederos de residuos al disminuir la cantidad de desechos que son depositados, prolongando además su vida útil.
- Permite conservar, ahorrar y conseguir energía, tanto en la obtención de recursos como en su transformación en materia prima.
- Crea fuentes de empleo tanto en el proceso de recolección y separación de los residuos sólidos, como a nivel de microempresas e industrias.
- Ofrece beneficios económicos no solo por la recuperación y generación de energía, sino también por la reducción en los costos de producción a nivel industrial.

Relación Reciclaje – Artesanía

En la elaboración de objetos se distingue dos tipos de productos: unos definidos por su función práctica para satisfacer necesidades

determinadas y otros como los artesanales que dan más valor al aspecto expresivo que al funcional, además se diferencian por los métodos de producción, en unos casos las exigencias demandan procesos semi industriales o industriales según las características y la cantidad requerida, en otros es suficiente un proceso manual que permite a una sola persona generar el objeto en su totalidad.

Este proyecto no propone objetos para ser producidos por millares sin presentar variantes, por lo que no es necesario llegar a un nivel industrial de producción, por el contrario, se plantea como una alternativa económica para un sector de la población, con lo que será necesaria la manufactura artesanal que proporcionará además mayor riqueza expresiva. Siendo así, es preciso conocer el concepto de artesanía y su relación con el diseño.

Artesanía, “se entiende por la actividad realizada manualmente en forma individual, familiar o comunitaria, que tiene por objeto transformar productos o sustancias orgánicas e inorgánicas en artículos nuevos, donde la creatividad personal y la mano de obra constituyen factores predominantes que le imprimen características culturales, folclóricas o utilitarias originarias de una región determinada, mediante la aplicación de técnicas, herramientas o procedimientos transmitidos generacionalmente”.

(En líneas: http://www.unesco.org/culture/crafts/html_sp/index_sp.shtml)

A pesar del impacto que trajo la revolución industrial y los cambios que causó en los sistemas productivos, la fabricación artesanal ha podido subsistir hasta el momento puesto que las artesanías representan un vínculo entre las sociedades y sus tradiciones, siendo manifestaciones de alto contenido cultural.

En el área rural las artesanías tienen una fuerte carga tradicional manteniendo sus productos invariables por largos períodos de tiempo; mientras que en el área urbana los cambios en los estilos de vida se reflejan también en los productos, dando lugar a las artesanías no tradicionales que aparecen como respuesta a nuevas necesidades de la población, a la creatividad y a los aportes del diseño, que da mucha importancia a la funcionalidad, innovación y calidad sin descuidar su valor estético para así poder competir con objetos realizados de manera industrial.

Una de las principales necesidades del mundo actual es la conservación de los recursos naturales y el reciclaje es una forma de preservarlos, por lo que al elaborar objetos con materiales reciclables se responde a una necesidad dual; por un lado se provee una oportunidad de reutilización de una serie de materiales que no son bioregenerados y por otro se impone un valor funcional e innovador.

Al diseñar objetos, cuya materia prima son los desechos, se incentiva a reciclar y optimizar el uso de los recursos; al tiempo que al ser manufacturados de forma artesanal se contribuye al desarrollo cultural y económico de la sociedad.

Diagnóstico del Reciclaje en el Azuay

En Cuenca, hasta el año 2001, se calculaba una producción diaria de 300 toneladas de desechos producidos en la zona urbana y rural, cuyo destino final fue el relleno sanitario. Actualmente, la cantidad de desechos que se producen a diario es de 320 toneladas, de las cuales 30 son reciclables (Empresa Municipal de Aseo de Cuenca); sin embargo la cantidad real que se recicla es mínima.

En el relleno sanitario, se encuentran desechos que pueden llegar a descomponerse en periodos de tiempo alarmantes:

- Productos orgánicos y vegetales: 3 a 4 semanas
- Telas de algodón: 5 meses
- Aluminio: 350 a 400 años
- Plástico: 500 años
- Vidrio, cerámica y otros productos como tetrapack: más de 500 años

Para conocer la situación actual del reciclaje en el Azuay fue necesaria una investigación de los diversos grupos humanos que se dedican a esta actividad, así como las empresas que se ocupan de la transformación de los materiales reciclables.

En la provincia existen dos organizaciones dedicadas al reciclaje; estas son: ARUC (Asociación de Recicladores Urbanos de Cuenca) y AREV (Asociación de Recicladores del Valle); sin embargo existen también recicladores independientes.

ARUC es una asociación constituida por alrededor de 46 personas. Las actividades que realiza ARUC son la compra y venta de cartón, la recolección y separación de cartón, plásticos, botellas de gaseosa y latas de aluminio.

AREV está constituida por 30 socios aproximadamente. Se ubica en la parroquia El Valle, en el sector de Santa Ana donde se encontraba el antiguo relleno sanitario.

EMAC es la empresa encargada de proveer el material reciclable cada 15 días, para luego ser separado en: plásticos duros y suaves, cartón, papel, latas de aluminio, tarros metálicos para posteriormente ser vendidos.

AREV elabora manualidades con el material de desecho tales como fundas, tarjetas y cajas de papel artesanal y los vende únicamente bajo pedido.

La Empresa Municipal de Aseo de Cuenca **EMAC**, creada mediante Ordenanza Municipal en diciembre de 1998, fue destinada para cumplir las funciones de barrido, recolección, transporte y disposición final de desechos, y mantenimiento de áreas verdes de la ciudad. En agosto del año 2004 inició un programa de reciclaje con la intención de mantener y reforzar las corporaciones ARUC Y AREV mejorando la calidad de vida de los recicladores.

El ingreso mensual de basura reciclable es de 9000 toneladas, monto del que se recicla un promedio de 20 toneladas que representan aproximadamente el 0.2%, por lo que se ha intensificado la campaña de concienciación en la ciudad involucrando a los colegios y universidades, mediante convenios, para informar a la ciudadanía sobre la importancia del reciclaje, así como se ha dictado la ordenanza que desde el año 2003 obliga a reciclar.

Objetos reciclados en el mercado local

En Cuenca se recicla cartón y papel, plástico duro y suave (envases y fundas), en menor cantidad botellas de vidrio, latas de conservas. El sistema de reciclaje actualmente consiste en el acopio, separación y venta de los ma-teriales a diferentes empresas que los transforman industrialmente.

En el mercado local se encuentran dos tipos de productos reciclados de manera artesanal: unos que usan el papel y lo convierten únicamente en papel artesanal, consiguiendo una variedad reducida de productos, y otros con botellas de vidrio que solamente han sido decoradas, sin realizarse ninguna transformación en su forma. No se han encontrado objetos realizados con plástico reciclado.

Los objetos con materiales reciclados que se encuentran actualmente en el mercado local no corresponden al tipo de objetos que se proponen en este proyecto, que utiliza envases de gaseosa, jugos y agua, y papel, transformados con tecnología artesanal para conseguir objetos tridimensionales muy diferentes a su forma original.

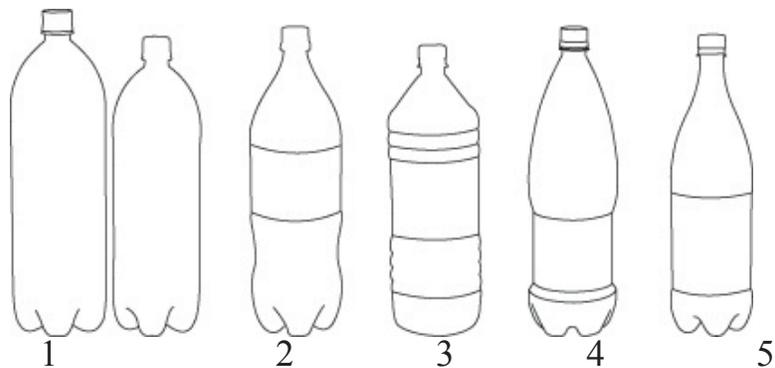
Análisis de materiales y procesos de transformación

Plástico

Las botellas de gaseosas, jugos y agua, por encontrarse en grandes cantidades entre los desechos y por sus características, son la materia prima que se ha escogido para los objetos propuestos.

El tipo de plástico con el que se elaboran estos envases es conocido como **PET**, que significa Polietileno Tereftalato.

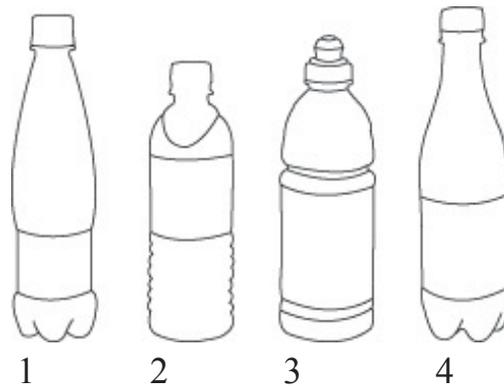
Los diferentes envases PET, que se encuentran entre los desechos de la ciudad, resultan un material idóneo para la elaboración de los



Envases grandes

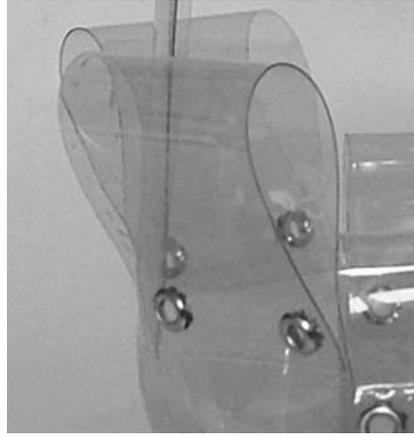
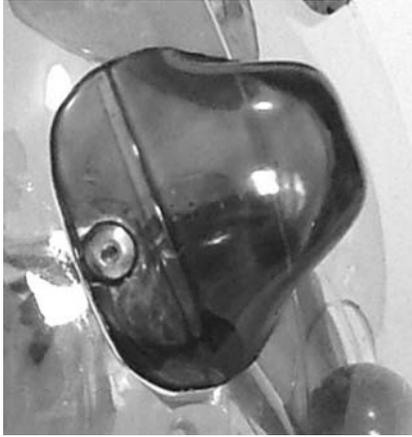
objetos artesanales planteados en este proyecto, debido a que poseen las siguientes características:

- Se encuentran en una amplia variedad de formas y tamaños.



Envases pequeños

- Se desechan en grandes cantidades facilitando la elaboración en serie de un mismo objeto.
- Son flexibles.
- Se pueden moldear fácilmente con calor, por tracción o compresión.
- Se pueden cortar sin necesidad de herramientas o maquinaria compleja.
- Aceptan cierto tipo de pinturas.
- Se pueden unir entre si.
- Se pueden unir con otros materiales.
- Son livianos.
- Pueden lavarse.
- No se deterioran con factores climáticos como la humedad o la luz solar.



Debido a la inmensa variedad de los envases, para el presente trabajo ha sido necesario escogerlos y clasificarlos según su forma y tamaño en los siguientes:

Envases grandes:

1. Envases de tres y dos litros sin labores, parte superior en forma de domo.
2. Envases de coca- cola 2 litros
3. Envases de Bonaqua 1.8 litros
4. Envases de agua mineral 1.5 litros
5. Otros: sprite, 7 up, vilcagua

Envases pequeños:

1. Bonaqua 450ml
2. Pure water 500cm_
3. Gatorade
4. Agua mineral Gütig

Procesos de transformación

Selección: se descartan aquellos envases excesivamente deteriorados.

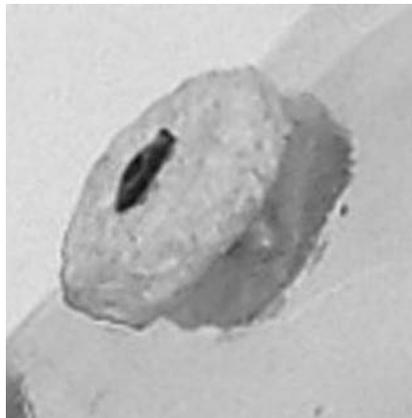
Limpieza: se retiran las etiquetas y se los enjuaga. La pega de las etiquetas se retira con alcohol o disolvente.

Corte: En un envase plástico se debe tener en cuenta el lugar donde se va a realizar el corte, ya que la parte central o cuerpo de la botella es más suave que sus extremos donde, por razones de resistencia, son más gruesos y por lo tanto más duros de cortar.

Uniones: Se consiguió un sistema que proporciona seguridad en la unión, resistencia a la tracción, buen acabado, rapidez y facilidad en la ejecución; utilizando diferentes tipos de remaches y ojalillos.

Uniones con otros materiales: El empleo de materiales complementarios ha sido necesario en el diseño y elaboración de los objetos, ya sea por razones estéticas o funcionales, entre estos materiales se puede mencionar:

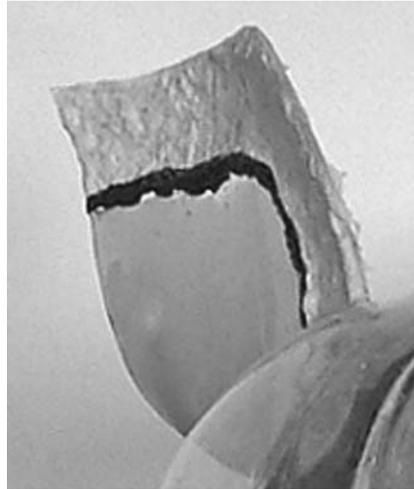
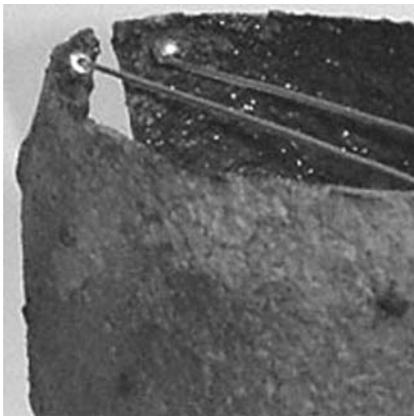
- Resina: Es un producto duro y resistente que se adhiere a cualquier material con el que haya estado en contacto. Gracias a sus características se lo ha utilizado también como aislante del calor.
- Mullos, piedras, canicas: Empleadas junto a la resina para aportar color a un objeto



transparente o para cubrir un soporte de alambre.

- Papel maché: Ha sido aprovechado como acabado.

Moldeado por calor: El plástico PET al calentarse se vuelve suave y maleable para volverse más duro una vez que se ha enfriado nuevamente.



El moldeado por calor se ha aplicado de dos maneras:

En el primer caso se “tornea” el envase haciéndolo girar sobre una vela.

En el segundo caso se han curvado láminas de plástico al azar,

para aportar movimiento al objeto que se elabora.

Aplicación de Color: Se ha empleado pintura vitral debido a que se adhiere al plástico sin descascararse con el tiempo.

En algunos objetos se ha aplicado craquelante para vidrio, para obtener una superficie con trizaduras uniformes.

Para una alternativa de acabado opaco, sin la aplicación de color, se recurre al deslustrado empleando el rotor, obteniendo diferentes efectos según la fresa o lija escogida.

Papel

Grandes cantidades de papel se desechan a diario en casas y oficinas, este material es el más valorado para ser reciclado porque es de mucha utilidad y se lo puede reutilizar mediante un proceso sencillo de transformación.

La pulpa de papel que será la base para conseguir papel artesanal o papel maché, se obtiene con un proceso sencillo que empieza por romper manualmente el papel, cubrirlo con agua y dejarlo por algunas horas. Luego el papel que se encuentra bastante suavizado es licuado con abundante agua, con lo que se consigue la pulpa.

Si se quiere conseguir papel maché se debe eliminar el exceso de agua, y formar una pasta con la pulpa y cola blanca.

Uniones: Para conseguir mayor resistencia en las uniones con papel, se han propuesto diferentes mecanismos según los materiales complementarios que intervengan.

- Papel maché sobre plástico: se refuerzan las uniones con remaches "pop" evitando que se desprenda al secar.
- Papel maché sobre dos lados de una superficie plástica: es necesario realizar previamente perforaciones en el plástico para que el papel tenga mayor adherencia.

- Papel sobre superficies pequeñas: el plástico es previamente rasurado consiguiendo mejor adherencia.

Aplicación de color: Para colorear papel artesanal se mezcla anilina en la pulpa.

Vidrio

El vidrio, aunque no constituye una amenaza para el medio porque su materia prima proviene de elementos inertes abundantes en la naturaleza, no es biodegradable. Las posibilidades que facilita el vidrio lo convierten en un material 100% reciclable.

Es necesario retirar todos los elementos como etiquetas, corchos, tapas, para después ser lavado y reutilizado.

Para este proyecto se utiliza el vidrio, como material complementario, usando procesos artesanales para su transformación.

Uniones: No se han propuesto mayores transformaciones del material, sino el uso de pedazos de vidrio unidos con resina.

Aplicación de color: El vidrio que se desecha con mayor frecuencia es el de botellas de licor, cerveza y envases de alimentos, que se diferencian por su color: verde, café y transparente. En algunas propuestas se mantienen estos colores, pero si se requieren otros se aplican pinturas especiales para vidrio.

Propuestas

Criterios generales.

- Los objetos están realizados con desechos reciclables como principal componente y con materiales nuevos como complementarios,

empleados únicamente para realizar uniones o como detalles del objeto.

- Para la elaboración de los objetos se utiliza como materia prima al plástico, empleando las botellas descartables de gaseosas, jugos y agua.
- Los objetos son utilitario- decorativos, para el hogar.
- Su producción puede efectuarse de manera artesanal y con herramientas sencillas.
- En el aspecto formal, deben caracterizarse por la simpleza y facilidad en su ejecución.
- El proceso de diseño está condicionado por las formas predeterminadas de los envases; se estudia su morfología y se los modifica con distintos cortes, dobleces y calor para obtener una nueva figura.
- En el caso de este proyecto, el proceso de diseño se realiza de manera inversa, partiendo de un material con una forma dada, analizando sus cualidades formales y las posibilidades que ofrece para, por medio de modificaciones, llegar a conseguir un nuevo objeto con nuevas características morfológicas, aunque existirán siempre ciertos rasgos formales del objeto original que prevalezcan.
- Podrán emplearse piezas de distintos tipos de botellas en un mismo objeto.
- El plástico se convierte en el elemento estético de los objetos realizados.
- El reciclaje es un criterio expresivo visible en los objetos.

Criterios

Línea Azul

Los criterios que caracterizan esta línea son:

- El uso de un mismo envase: botella de Bonaqua de 1.8l que otorga rasgos similares entre los objetos de la línea.
- Se emplea la parte superior de los envases
- Se mantiene el mismo acabado mediante la utilización de craquelante color azul sobre la superficie, excluyendo algunas áreas.
- La función de cada objeto es la de contener.
- Se manejan elementos complementarios con iguales características.
- Se realizan cortes distintos para cada objeto.

Conformada por:

- Fuente pasabocas **(Imagen 10)**
- Florero vertical **(Imagen 11)**
- Florero diagonal **(Imagen 12)**
- Contenedor V **(Imagen 13)**

Línea Infantil

Criterios:

- Cada objeto representa un animal.
- Tienen como función común la decoración infantil.
- Se propone unidad en los objetos mediante la gama de colores a usarse.
- Utilizan distintos envases para obtener las formas de distintos animales.
- Se emplean colores adicionales en el objeto-juego, por ser necesarios para su función.

Conformada por:

- Chanchito Alcancía **(Imagen 14)**
- Pez Contenedor **(Imagen 15)**
- Tortuga Juego **(Imagen 16)**

Línea Decorativa

Criterios:

- Conseguir la unidad funcional y formal a través del sistema.
- Proponer la variedad del objeto a través del uso de dos envases verde –transparente.
- Tienen como función común la de contener.
- Se mantiene un mismo sistema en la formación de los contenedores.
- El sistema está dado por el mismo tipo de dobleces y uniones por medio de ojalillos y el uso de la base de las botellas.
- Se manejan dos tipos de envases: de color verde y transparente, utilizándolos para la base y parte superior respectivamente.
- En el objeto candelero, se utiliza materiales adicionales necesarios por su función.

Conformada por:

- Candelero tulipán (**Imagen 17**)
- Porta popurrí (**Imagen 18**)
- Doble contenedor (**Imagen 19**)

Línea Destello

Criterios:

- Se maneja el mismo tipo de envases: botellas de Bonaqua de 1.8 l y de 450 ml
- Se emplean gemas de vidrio decorativas unidas con resina como acabado.

Conformada por:

- Candeleros flor. (**Imagen 20**)
- Candelero doble lado. (**Imagen 21**)
- Candeleros ángel. (**Imagen 22**)

Línea Complementos

Criterios:

- La línea está conformada por objetos que complementan la decoración del hogar.
- Está dada por las variaciones de un objeto a otro, tanto en función como morfológicamente. Cada objeto de la línea tiene características propias y diferentes al resto de objetos.
- Cada objeto tiene materiales adicionales necesarios para la función que desempeñan.

Conformada por:

- Alimentador de colibríes. **(Imagen 23)**
- Móvil decorativo. **(Imagen 24)**
- Flor porta retratos. **(Imagen 25)**
- Lámpara de mesa. **(Imagen 26)**
- Accesorios de baño. **(Imagen 27)**

Conclusiones y recomendaciones

Al finalizar este proyecto se cumplieron los objetivos planteados consiguiendo diseñar cinco líneas que suman un total de 23 objetos, no tradicionales e innovadores, que constituyen una alternativa de uso y decoración. Estos diseños fueron realizados con tecnología artesanal y podrán a futuro servir para el desarrollo socio económico de un grupo organizado que los elabore y comercialice.

Aspectos económicos

La inversión, inicial calculada para la implementación de un pequeño taller comunitario o familiar para la producción de los objetos, fue de aproximadamente USD\$ 300, que no representa una cifra elevada si se

tiene en cuenta que este valor incluye todas las herramientas con un rendimiento prolongado.

Se ha conseguido crear objetos de alta rentabilidad, debido a que los materiales y mano de obra no representan costos elevados y la ganancia promedio es de 58 %.

Aspectos técnicos y expresivos

En lo referente a la creación de los objetos, se encontraron limitaciones en cuanto a la forma de las botellas plásticas, ya que determinan el inicio del proceso de diseño, sin embargo, a pesar de las restricciones en material y tecnología, es factible realizar innumerables propuestas, además, al intercambiar las piezas y realizar cambios en el proceso y acabados, las posibilidades se incrementan.

Los objetos que resultan de este proyecto no han sido concebidos para tener vida útil prolongada, ya que el material descartable no ofrece características perdurables. Por esa razón las propuestas satisfacen necesidades simples y, por su bajo costo, pueden ser fácilmente reemplazadas.

Se han conseguido objetos que por sus materiales y tecnología evidencian el concepto de reciclaje, las marcas de desgaste de la materia prima, así como las imperfecciones que se observan en los objetos terminados, constituyen un elemento expresivo.

Recomendaciones

En este proyecto se trabajó la unión de plástico y papel como elementos complementarios, sin embargo, este sistema ofrece alternativas que podrían desarrollarse con mayor profundidad.

Así mismo en una etapa posterior se podría incursionar en otro tipo de objetos, tales como carteras, cinturones y accesorios de moda en general. n

Referencias Bibliográficas

ARROYO, Arriaga Omar, El Diseño: Su Arte y su Ciencia, en: El Diseño en una Sociedad en Cambio, pp. 97-108, CIDAP, Cuenca, 1981

ARROYO, Arriaga Omar, Algunos aspectos de diseño, en: Artesanos y Diseñadores, Memorias de la Reunión Técnica Iberoamericana sobre Diseño y Artesanía, pp. 75 – 85, CIDAP, Cuenca, 1991.

BOADA, Ortiz Alejandro, El Reciclaje, Una Herramienta no un Concepto, Universidad Externado de Colombia, 2003.

BONSIEPE, Gui, Diseño Industrial Artefacto y Proyecto, Feltrinelli Editore, Milano, 1975.

BRYDSON, J.A., Materiales plásticos, editado por el Instituto de plásticos y caucho, tercera edición, Madrid, España, 1977.

CERNY, Charlene, Recycled re-seen: folk art from global scrap heap, Editorial Harry N. Abrams Inc., Estados Unidos, 1996.

CORBITT, Robert A., Manual de referencia de la ingeniería ambiental, editorial McGraw Hill, España, 2003.

CRESPO Vásquez, Paúl, Indicadores Básicos sobre desechos sólidos, Cuenca, Ecuador, 2001.

CHAUSSIN, C., Manual de plásticos, editorial hispano europea, Barcelona, España, 1976.

- Deguate.com, 2004, Análisis de la Introducción a la teoría de los Diseños, <http://www.deguate.com/cgi-bin/infocentros/educacion/print.pl?article=240>. Consulta: 3 de noviembre de 2004.
- Empresa Municipal de Aseo de Cuenca, Programa Integral del Manejo de Residuos Sólidos en la Ciudad de Cuenca, a través de Microempresas como impulso del Desarrollo Local.
- Empresa Municipal de Aseo de Cuenca, 2004, Programa Integral de Reciclaje, <http://www.emac.gov.ec/ServiciosPag.asp?IdMensa=12212>. Consulta: 14 de septiembre de 2004.
- GATEAU, Jean Charles, El vidrio, Ediciones Rufino Torres, Barcelona, España, 1976.
- GIORDANO, Dora, Diseño, artesanía y dependencia, en: Artesanos y Diseñadores, Memorias de la Reunión Técnica Iberoamericana sobre Diseño y Artesanía, pp. 37-45, CIDAP, Cuenca, 1991.
- HERO Hernández, Antonio, Fabricación y trabajo del vidrio, editorial Sintés, Barcelona, España, 1962.
- IZQUIERDO, Arellano Enrique, Investigación Científica, Proyectos de Investigación Participativa, Acción, EIA Colección Pedagógica, Loja, Tomo VI.
- KÜHNE, Gunther, Envases y embalajes de plástico, editorial Gustavo Pili, Barcelona, España, 1974.
- LIBBY, C. Earl, Pulpa y papel, Compañía editorial continental S.A., quinta edición, 1974.
- LOBACH, Bernd, Diseño Industrial, Bases para la Configuración de los Productos Industriales, Editorial, Gustavo Gili S. A., Barcelona, 1981.
- LUND, F. Herbert, Manual McGraw Hill de Reciclaje, Editorial Interamericana de España S.A., España, 1996.

- MARI, Eduardo, Los vidrios, propiedades, tecnologías de fabricación y aplicaciones, Editorial Americalee S.R.L., Buenos Aires, Argentina, 1982.
- MALO, Claudio, Diseño Artesanal y Cultura Popular, En: Diseño y Artesanía, pp. 17-59, CIDAP, Cuenca, 1990
- MALO, González Claudio, Artesanías, cultura popular y diseño, en: Artesanos y Diseñadores, Memorias de la Reunión Técnica Iberoamericana sobre Diseño y Artesanía, pp. 13–29, CIDAP, Cuenca, 1991.
- MOLINARI, Flores Luis, Creatividad y Diseño, en: El Diseño en una Sociedad en Cambio, pp. 39-47, CIDAP, Cuenca, 1981
- PACHECO, Lucas, Problemática Científico Tecnológica de la Pequeña Industria Ecuatoriana, CONACYT CIPAD Publicaciones Tercer Mundo, Quito, 1989.
- Real Academia Española 2001. Diccionario de la Lengua Española. ESPASA – España.
- RICARD, André, Diseño ¿Por qué?, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1982
- SIMONDS, Herbert R., Tratado general de plásticos, Tomo I, Editorial Reverté S.A., segunda edición, Barcelona, España, 1949.
- UNESCO, 2002, Artesanía y Diseño, http://www.unesco.org/culture/crafts/html_sp/index_sp.shtml. Consulta: 17 de noviembre de 2004.
- VOGLER, Jon, Work from waste. Recycling wastes to create employment, Intermediate Technology Publications, Londres, 1983.

UNA VIDA DEDICADA A LA EXPRESIÓN: La Obra de un Artesano-Artista.

Resumen:

Este artículo es el resultado de una entrevista efectuada al Artesano-Artista Patricio Salinas y de cómo éste, por azar del destino, descubrió el mundo artesanal, se apasionó y se sumergió en él.

Arrancó con la joyería, luego, descubrió un material que el ser humano deshecha una vez que deja de cumplir con su función utilitaria, “la chatarra”; la observa, la imagina y la transforma mentalmente, su creación está terminada; herramienta en mano la convierte y culmina en una obra de arte que, por su procedencia, asombra, atrae y agrada.

La habilidad de este artesano se refleja también en piezas de mayor envergadura que le embarcan en una siguiente faceta, “la escultura”. Este multifacético personaje, ha realizado exposiciones nacionales e internacionales siendo merecedor inclusive de condecoraciones de renombre mundial.

No es posible realizar una definición exacta de los términos artesanía y arte, ¿en donde culmina el primero e inicia el segundo?. Existen muchas y variadas definiciones y cada una de ellas se circunscriben al ámbito y temporalidad en donde éstas se desarrollan, así por ejemplo; para algunas personas, en un lugar determinado, un jarrón de cerámica adquirirá el término de arte que, en otro espacio y puede que al mismo tiempo, le otorguen el apelativo de artesanía.

Desde esta perspectiva, es difícil también calificar al creador de esa pieza de artesano o artista. Para muchas personas –casi la generalidad de ellas-, el que alguien merezca el apelativo de artista se debe al esfuerzo que éste realizó, a lo largo de muchos años de extenuante trabajo, ganando cada vez más fama y prestigio.

El término artesano para esa misma generalidad de personas –grave error-, lo tiene aquel que se dedica a realizar piezas de menor calidad, sin tanto contenido estético y cuya finalidad –estrictamente- es satisfacer necesidades utilitarias, así lo haya hecho durante toda su vida.

Para quienes nos desenvolvemos en el ámbito de las artesanías, esa apreciación es muy distinta. Existen **artesanos** que se han dedicado a la creación de grandes obras estéticas y/o utilitarias, a quienes se les puede otorgar también el título de artistas, sin dejar de ser por ello artesanos.

Este artículo tiene la intención de ejemplificar cómo un artesano, gracias a su versatilidad, ingenio, perseverancia y sobre todo habilidad, supo ganarse el calificativo de artesano-artista -no mío- sino de quien a mi parecer, es una de las voces más calificadas en el campo artesanal, por su trabajo como investigador, promotor, defensor y difusor de las artesanías iberoamericanas, me refiero al doctor Claudio Malo González, Director del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares – CIDAP-, entidad que funciona desde hace ya treinta años en el Ecuador.

Me atrevería a decir que es gracias al CIDAP, -tema que abordaré más tarde- que Patricio Salinas Díaz, nació y creció como artesano, pero también jugaron otras circunstancias, como el ser una persona inquieta y deseosa de aprender de todo aquello que le rodea.

Un breve preámbulo

Patricio Salinas nació en Chile en 1950, su vida transcurrió normalmente hasta los catorce años, edad en la que lamentablemente



fallece su padre y, aún siendo el primogénito y varón de la casa, no abandonó su formación escolar, se dedicó y con mayor esmero a sus estudios, esa sería la mejor manera de retribuir más tarde el esfuerzo y dedicación de su madre.

En la secundaria estudió forja, hojalatería, mecánica de banco con elaboración de piezas en torno, además de electricidad, llamándole la atención esta última.

A los 17 años completa la enseñanza media en una segunda escuela con especialidad en electrónica, siendo éste el inicio de su inclinación hacia la elaboración de objetos manuales.

Su instrucción superior la cursa en la Universidad Técnica Federico Santamaría en Chile (UTFSM), obtiene el título de Profesor Técnico Electrónico en Radio, Televisión y Sistemas de Sonido, institución en donde por un lapso de doce años ejerce como instructor en Electrónica, afianzando en esas mismas fechas sus conocimientos en soldadura al arco y oxígeno.

Finalmente, se desvincula del ámbito de la educación e instala su propia empresa como Director y Propietario de “Selectrón”, negocio que proporciona servicio técnico en electrónica para radio, televisión y sistemas de sonido y gracias al prestigio alcanzado consigue la representación de todas las marcas comerciales, llegando a tener hasta



15 empleados a su cargo. Al mismo tiempo y adecuando sus instalaciones, monta un estudio de grabación en el que realiza *jingles* y comerciales.

Fue una época de bonanza económica, pero el éxito alcanzado le demandaba hasta 18 horas diarias de trabajo, en la que la falta de descanso, la rutina y la monotonía culminaron en un quebranto psicológico, que le obligó a buscar ayuda profesional para poder sobrellevar esa vida que, a pesar de tener todo el éxito laboral en sus puertas, no lo llenaba plenamente.



Su vinculación con el CIDAP.

Por recomendación de su médico tratante, con la finalidad de dar esparcimiento a su mente, separa tiempo de su trabajo y busca un “pasatiempo” que por su inclinación lo dedica al estudio de la orfebrería, tarea que, al igual que su trabajo, precisa de gran habilidad manual. Así inicia su amistad con una de las mejores exponentes en este campo, Edith

Sosa, ex becaria del CIDAP y profesora en la Universidad de Tarapacá en Arica, con quien aprende las técnicas de repujado, cincelado y esmalte sobre metales.

No le toma mucho tiempo ni esfuerzo convertirse en uno de sus mejores alumnos, sin querer, descubre que su inclinación inicial hacia las habilidades manuales estaba destinada a las artesanías satisfactoras del alma y no a aquellas de servicios, a pesar de otorgarle buenos réditos económicos, estaba ligeramente errado en su vocación.

Con sus conocimientos artesanales afianzados, divide su tiempo entre la electrónica y la orfebrería, sus creaciones empiezan a brotar como si hubiese nacido para transformar, llenan su espíritu de energía y satisfacción; es entonces cuando decide dividir nuevamente su taller para abrir su propia galería, el “Galpón del Arte” en la que realizaría su primera exposición, precisamente acompañado de la misma Edith Sosa.

Incentivado por el éxito que alcanzara esta exposición, decide experimentar con nuevos materiales que, de preferencia, le demandaran

mayores desafíos. Es así como surge la chatarra como materia prima en la elaboración de sus piezas. Su primer trabajo fue un huevo frito en un sartén, luego un payaso, un rostro, etc., obras que también agradaron al público pues, como a ellos, le parece un desafío transformar objetos que tuvieron su utilidad y que fueron desechados por su vetustez o porque cayeron en desuso; como el propio artesano nos dice, “no veo la chatarra como basura, busco su alma, su significado, la parte artística y creativa de ellas, es algo que el común de los mortales no lo encuentra sino cuando ya ésta transformada”.

Su inquietud por aprender, además de su versatilidad en la elaboración de objetos, producto de su mente productiva, hicieron que la misma Edith Sosa le alentara a inscribirse en el IX Curso Interamericano para Artesanos Artífices, convocado por el CIDAP y que se realizaría en Cuenca, Ecuador en 1992, al que asiste como becario luego de resultar seleccionado entre una gran cantidad de aspirantes, pues los cursos dictados por este Centro habían alcanzado alto renombre y eran muy apetecidos por artesanos de toda América. Este sería su primer contacto –entre muchos- con el CIDAP.

Como alumno becario, a más de incrementar sus conocimientos en el diseño de objetos, técnicas y calidad, hace buena amistad con el cuerpo directivo del CIDAP y los docentes del curso, contactos que más tarde le ayudarán a abrirse camino internacionalmente.

Retorna a su Chile natal con la firme convicción de regresar al Ecuador, idea que la cumplió al cabo de un año, tiempo que le tomó mientras arreglaba su situación financiera y clausuraba todos sus negocios en el país hermano.

Se radica en Cuenca por un lapso de cinco años, en donde establece su taller y continúa trabajando sus artesanías a base del reciclaje; obteniendo el material en las chatarrerías de la ciudad y de amistades

forjadas durante su estadía en el país, “ellos me regalaban sus ollas viejas y objetos de cocina, -buena manera de deshacerse de lo que ya no les servía- y se enorgullecían luego al ver algo que les perteneció en una de mis obras”.

Como reconocimiento a su trabajo, el CIDAP le invita a realizar una exposición en sus instalaciones, y lo haría nuevamente acompañado de Edith Sosa, evento que rebasó no sólo sus expectativas sino también las de la institución que le promocionó, pues tuvo fuerte cobertura del público y de los medios de comunicación, quienes acudían a la exhibición atraídos no sólo por lo novedoso del material que utilizara en sus piezas sino, también, por su ingenio para representar figuras tradicionales de la comarca.

Luego de esta muestra, es invitado a realizar tres exposiciones individuales, la primera en el Banco Central del Ecuador en Cuenca; la segunda en la Galería del Museo del Monasterio de las Conceptas, en donde curiosamente presenta una colección de monjes y realiza su presentación el doctor Claudio Malo, Director del CIDAP y una última



en la ciudad de Quito, promocionado por la misma Institución, todas éstas muestras con gran afluencia y aceptación del público.

Entre las instituciones y personajes sobresalientes que adquirieron sus piezas, durante sus exposiciones, se cuentan la Fundación Paul Rivet –Cuenca- (Mural elaborado con tambores de aceite repujados, tubos de escape y tenedores), el Dr. Flavio de

Almeida Salles, en ese entonces Secretario General de la OEA en el Ecuador (El “Bidente”, pieza graciosamente titulada de esa manera, ya que se trataba de un rostro con dos dientes que le sobresalían), El Museo de los Metales, etc.

Durante su estadía en la ciudad de Cuenca, aprovechando de sus conocimientos y dotes como artesano y educador, el CIDAP le convocó por varias ocasiones a colaborar en cursos nacionales e internacionales organizados por la institución. En ellos participó dictando charlas a los becarios, enseñando sus técnicas de trabajo y realizando demostraciones en su taller, ya que nunca se ha considerado celoso, por el contrario, gusta que la gente aprenda de sus conocimientos y maestría.

En 1994 se postula a participar en el Curso de Formación sobre las Tecnologías Empleadas en la Elaboración y Acabado de Joyas, organizado por el Instituto Italo Latino Americano (IILA) y el CIDAP y que sería impartido por expertos profesores de la Región Piamonte, Centro de Formación Profesional de Valenza, Italia, siendo denegada su selección debido a que estaba dirigido a artesanos del Pacto Andino, a pesar de su radicación en el Ecuador.

Curiosamente, varios de los equipos que se importaron para la realización del curso-taller, sufrieron percances técnicos y, coincidentalmente, como profesional en electrónica solucionó los mismos, consiguiendo de reojo asistir al mismo.

“Participaba mirando y luego me acomodaron en un rinconcito... Fue un doble esfuerzo, debía igualarme en las clases que ya se habían dictado y atender a las que en ese momento se impartían, así aprendí las técnicas de joyería... fue lo mejor que pudo haberme pasado”

Una vez que finalizó el curso, le otorgan un diploma especial como alumno y colaborador. Forjó así estrecha amistad con los profesores, quienes le invitaron a visitar sus talleres en Italia; viaje que realizaría

años más tarde cuando es convidado a la Cumbre Mundial de Artesanos en Zaragoza, España y tiene la oportunidad de trasladarse a Roma para conocer el Instituto de Valenza Po, una de las instituciones de mayor renombre mundial como formadora de prestigiosos orfebres. Recorre sus instalaciones acompañado precisamente de sus ex profesores, Michelle Robbiano –en ese momento Director del Instituto-, Enzo Silvestrin, Enrico Terzago y Elena Ceva, quienes le invitan trabajar en cualquiera de sus talleres; actividad que lamentablemente no se llegaría a concretar.

Luego de cinco años de estadía en el Ecuador, retorna a Chile y trabaja como profesor de joyería en la Corporación Cultural de las Condes hasta el año 2000, durante este lapso aprovecha también para estudiar en la Pontificia Universidad Católica de Chile y obtiene el Diplomado de Estudios Generales de Arte con Mención en Escultura. Se considera, a si mismo, como una persona ecléctica -y lo demuestra- usando en sus obras cualquier material que tuviera capacidad para ser transformado -piedra, cerámica, madera, plástico, resina, etc.

Los Dominicos

A pocos kilómetros de Santiago, existe un centro artesanal de renombre nacional e internacional, denominado “Pueblito de los Dominicos”, llamado de esa manera debido a que fueron los propios Dominicos quienes lo iniciaron con la finalidad de que los habitantes de bajos recursos, que residían en los alrededores, aprendieran un oficio para llevar sustento a sus hogares. Con el transcurrir del tiempo, este centro fue ganando prestigio y actualmente alberga a 160 artesanos de todo el país que ofertan en el lugar las más selectas y tradicionales artesanías chilenas.

En 1998, se postula para llenar una vacante disponible en este centro, quien luego de la entrevista que mantuviera con su Director y

observara una muestra de sus creaciones, es escogido entre más de 700 aspirantes. Pasa a ocupar, como él mismo lo cataloga, un “pequeño bazar de arte”, en el que exhibe una extensa gama de piezas que van desde joyas hasta esculturas elaboradas en material de reciclaje y madera; se integra, de esta manera, a la Asociación de Artesanos de los Dominicos permaneciendo en ella hasta la fecha.

Su estancia en Los Dominicos, ha ayudado para que personalidades del ámbito artístico, artesanal y educativo, que tuvieron la oportunidad de visitarlo, le invitaran a realizar –aparte de las ya efectuadas- charlas y exposiciones, pues la expresividad, genialidad y habilidades natas de este artesano-artista lejos de decrecer, siguen en incremento.

De las exposiciones que más gratos recuerdos conserva, sin excluir a las otras, están “Trozos y Trazos de Mujer” (1999) por ser la primera en escultura y tener notable aceptación y porque también aprovecha para, con sus piezas, rendir tributo a la mujer, al considerarlas su autor como un eslabón fundamental.

Por invitación del presidente de la Universidad de Lockhaven, Pensilvania, Estados Unidos, en octubre de 2000, en la Galería de ese centro educativo, realizó una exposición pedagógica, que pese a las circunstancias –atentado a las torres gemelas el mes anterior y la apertura y revisión íntegra de las piezas a su ingreso en Norteamérica-, tuvo muy buena acogida, hecho que se evidencia con la venta de todas sus creaciones.

Durante su permanencia en esta Universidad -dos meses-, fue requerido por varias ocasiones a dictar charlas y trabajar con los alumnos en los talleres de cerámica plástica y escultura, de quienes tuvo aceptación total. “Todo andaba en función de la chatarra, hubo un cambio de mentalidad, ya no lo veían como basura”. Durante este tiempo, realizó alrededor de cuarenta esculturas, entre las que se

incluye el “árbol de la vida”. Una semana previa a su retorno a Chile, realizó otra exposición en la misma institución, alcanzando tanto éxito como la primera.

En el año 2001, tiene lugar una nueva exposición en Estados Unidos, “Eslabones de la Vida”, efectuada en la Galería The Art House en Litsburg, Virginia, en donde exhibe una mezcla de esculturas contemporáneas realizadas en chatarra y madera, en ella mantiene todavía una pequeña muestra de sus piezas.

“El que da, siempre recibe”

Como profesor que gusta de transmitir sus conocimientos y aprovechando los adelantos tecnológicos, junto con un compañero orfebre y amigo suyo, crea una página web para dictar clases de orfebrería por Internet y es precisamente que, a través de ésta, la Fundación IDEIA, solicita sus servicios como docente en Andalgalá, Catamarca, Argentina, pueblo dedicado al pulido de la rodocrosita – piedra rosada típica del sector-, con la finalidad de añadirle valor agregado.

El objetivo del curso era transformar a este pueblo en una ciudad de orfebres, iniciando con 20 monitores que más tarde multiplicarían sus conocimientos; sin embargo, una vez que arribaron al lugar, la demanda de estudiantes sobrepasaba ya los 300 inscritos, debiéndolos dividir en tres bloques: de formación, intermedio y de especialización,

El curso tuvo una duración de cinco meses, que al final lo culminaron 60 monitores multi-plicadores, quedó montado un taller de práctica y trabajo para cursos posteriores, “a pesar de ser un pueblo pobre, todos tienen su taller y pulen esta piedra”.

En señal de agradecimiento, los alumnos les regalaron piedras pulidas y talladas como recuerdo de su trabajo y permanencia en el lugar, obsequios que conserva con gratitud y agradecimiento.

“El secreto es aprender cada vez más”

En el 2003, visita su taller Edric Hong, presidente de los Juegos Delficos –especie de juegos olímpicos de las artes-, quien se encontraba en Chile realizando una exposición de ikat y batik en el Museo Precolombino. En una breve conversación con este artesano, descubre que conoce de las técnicas de confección de las prendas motivo de su exposición -había participado en cursos dictados por el CIDAP de teñido y tinturado con productos naturales- y le invita a la misma.

Días después regresa a su taller, acompañado del Embajador de Malasia, a quien obsequia una copia del libro Paños de Gualaceo, publicado por el CIDAP, en el que constan las técnicas de ikat que se desarrollan en el Ecuador y adquieren una de sus piezas, luego de fotografiar su galería.

Transcurridos dos años, es invitado como escultor a “The II Internacional Delphic Games 2005” en Kuching, Sarawak, Malasia. Su participación consistía en realizar durante los dos meses de su estadía una escultura in situ, pieza que luego sería discernida por un jurado calificador para el otorgamiento de menciones.

Aprovechando sus conocimientos iconográficos, esculpió una serpiente bicéfala, que para las culturas indígenas en la región andina representa una conexión del cielo con la tierra. Sin querer, representó –en cierta forma- un símbolo malasio, que también usa a este reptil en una fusión con el cocodrilo, con la finalidad de rogar al cielo una buena cosecha; este símbolo es anclado a la tierra luego de finalizada la siembra.

Al final de su estadía realizó no una sino dos esculturas, que fueron exhibidas entre el 31 de septiembre al 7 de octubre, semana en la que se

realizó también una exposición de artesanías varias, a la que también asistió con una pequeña muestra de joyas y piezas elaboradas con reciclaje.

En la ceremonia de clausura, es premiado con la “Medalla de Plata” por su participación en la feria y le otorgan el “Premio Medalla de Oro, Arte y Artesanías”, en escultura. En reconocimiento a su creatividad, los organizadores de los Juegos Delficos, le solicitan diseñar el Premio de la siguiente edición, que tendría lugar en el año 2007 y cuya sede sería un país latinoamericano, nombrándole además su representante honorario. Como nos platica el propio artista, “es un estímulo para saber que lo que uno hace es apreciado”.

Conclusiones

Cuando al final de esta entrevista, le pregunté al propio artesano si se catalogaba como un artista o un artesano, nos comentó lo siguiente:

“Soy un Artesano, trabajo con mis manos, no me importa cómo me cataloguen, me da lo mismo si me llaman artesano o artista. Artista es aquel que es reconocido por sus padres, si no, es uno más del montón. Cuando estás satisfecho con tu creación es mejor. Existen muchos que no mezclan su trabajo artesanal utilitario con lo decorativo, con el gran arte, por eso, ahora no pongo nombre a mis creaciones porque condiciono a la persona, depende de la vivencia de cada uno de ellos, son éstos los que titulan a mi creación.

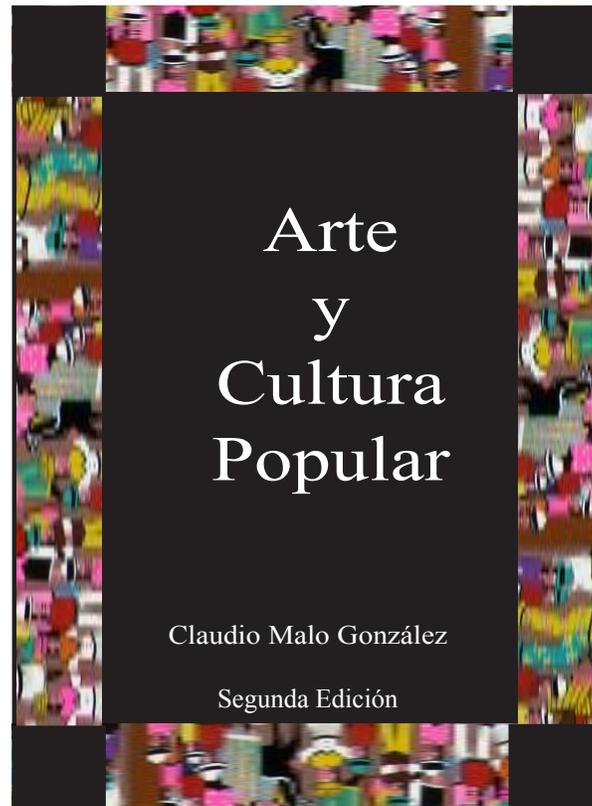
En mi profesión me he encontrado con muchas personas, aquellos que se otorgan una categoría elitista que personalmente no acepto, no me gusta que condicionen mi trabajo. Se creen con derecho a criticar mis creaciones y me piden que de tal o cual elabore en cantidades por que se venden más, les interesa la venta y no la expresión del sentir del artesano”.

Patricio Salinas vive exclusivamente de su arte, a pesar de ser más rentable abandonó su profesión de radiotécnico y se dedicó a las artesanías y le ha llenado de satisfacciones; el despliegue de sus emociones y plasmarlas en artefactos realizados con sus manos, llena su vida. A lo largo de esta entrevista recalcó ser un eterno estudiante que gusta aprender de otros, cada alumno se transforma en un profesor y aprende nuevas técnicas, gusta experimentar, da y recibe pues, se entrega a sus piezas. El reconocimiento se ha ganado con tiempo y trabajo.

Es una persona incansable, a pesar de haber sufrido un leve derrame cerebral, que condiciona su habilidad manual en la elaboración de pequeñas piezas que precisan mayor destreza, continúa trabajando sus artesanías, esculturas y arrancó con un nuevo proyecto de pintura que, como en los otros, culminará en éxito.

Actualmente es miembro activo y Director de la Sociedad de Escultores de Chile, mantiene su taller en Curacaví, las Condes, además de la galería en el Pueblito de los Dominicos. Y es que para todo el que tiene la oportunidad de conocerlo y deleitarse con sus obras, coincidirá con mis expresiones de genialidad, versatilidad y destreza. n

ARTE Y CULTURA POPULAR



Arte y Cultura Popular

El título del libro sobre a que escribo es sugerente y polémico. Interpela la posibilidad de la existencia de un arte y una cultura popular, en una sociedad como la ecuatoriana, donde los procesos de estratificación socio cultural han ubicado de facto a lo popular, en una segunda categoría, categoría dentro de la cual, la existencia de una cultura y un arte populares se la concebía como un auténtico contrasentido. A lo largo del libro, en sus múltiples análisis, esta apreciación queda desvirtuada.

Ideas básicas generales contenidas en el libro

En una apretada síntesis, considero que las ideas fundamentales y que como tales, forman la estructura orgánica del libro son las siguientes:

1. La reflexión que sirve de marco teórico al libro, se lo hace desde la antropología cultural, disciplina científica que es utilizada de paradigma para el análisis a lo largo de toda la publicación. Dentro de este marco referencial general, se diserta en forma ampliada en relación con el fenómeno de la cultura, y, precisamente, la antropología abre la posibilidad y factibilidad real para la existencia de una Cultura y un Arte Populares.

2. A lo largo del libro hay un contrapunto teórico entre las categorías de lo popular y lo elitista, como dos polos opuestos cuyos contenidos van marcando una serie de diferencias. Esta opción metodológica es muy interesante aunque podría ser polémica, ya que la oposición binaria referida tendría el riesgo de constituirse en algo demasiado rígido, en un blanco y negro que no aceptaría otras posiciones, y que tampoco estaría considerando la movilidad social existente, y los muy diversos matices que a través de ella se presentan. Esta opción metodológica seleccionada se contextualiza mediante una revisión de carácter histórico, y un análisis socio cultural que mira detenidamente al pasado, al presente y que se proyecta al futuro.
3. La referencia al fenómeno del arte y la cultura popular no solamente se hace como una recopilación de conceptos desde la teoría, sino



que dichos postulados sociológicos están convenientemente relacionados a los actores sociales heterogéneos y complejos quienes son los verdaderos gestores de los contenidos de la cultura y arte populares.

Una vez enunciados los tres elementos orgánicos que estructuran el libro, a continuación me referiré con mayor detenimiento al desarrollo de esas ideas liminales contenidas en cada uno de los ocho capítulos con los que cuenta esta obra.

1er. Capítulo: Ámbito del término cultura.

El desarrollo de las ideas contenidas en este capítulo es realizado desde los postulados de la antropología cultural clásica. Se inicia la reflexión resaltando la dificultad de definir el término cultura por su carácter multivocal y polisémico. En función del planteamiento teórico enunciado, se pasa revista de las dificultades de definirlo, y se analiza el contenido de tres definiciones clásicas, aunque distintas en sus contenidos y temporalidades, ellas son: la de Clyde Cluckhohn; Amadou Mahtar M'ow y Carmen Camilleri. En un alcance interpretativo a estos conceptos de cultura, se resalta la condición no genética del término y se acentúa la virtualidad de la cultura dentro de la posibilidad de crear pensamiento, haciendo una referencia directa al valor del episteme en el pensamiento Levistrossiano. En la misma línea de análisis se diserta respecto a la cultura como una condición extra instintiva que involucra un proceso de creación y no solamente de repetición, destacándose en todo este proceso el trascendental papel jugado por el



lenguaje en sus diversas manifestaciones. Se remata este interesante capítulo de corte teórico planteando la paradoja de ser el hombre quien crea la cultura, pero, precisamente él mismo pasa a depender de ella cuando alcanza el ámbito de las normas.

2do. Capítulo: Cultura Popular.

Se inicia este capítulo destacando el hecho de que si el definir la cultura era una tarea difícil, mucho más aún es la cultura popular, muy especialmente porque lo popular dice relación al vocablo pueblo. No hace falta decir que en un país como el Ecuador donde aún existe una rígida estratificación social anclada en criterios de clase, etnia y cultura, entre otros, el término pueblo sigue manteniendo un alcance peyorativo. En relación con este tema el autor realiza una revisión crítica de las tendencias valorativas negativas de “lo popular” desde la perspectiva de todos quienes no se consideran pueblo. Esta reflexión le permite abordar el concepto de la categoría subcultura a la cual se la plantea no desde un punto de vista peyorativo, sino como el resultado de los procesos históricos de contacto entre distintas manifestaciones culturales en el contexto de las vicisitudes históricas.

Desde otro punto de vista y ahondando en el análisis, se menciona a las culturas dominantes y hegemónicas, resaltando la génesis histórica de este fenómeno, y, más que nada, las proyecciones que de él se derivan. En este tema se habla del mestizaje cultural y el establecimiento de las relaciones asimétricas entre las distintas manifestaciones culturales. A manera de ejemplo se recurre a la mención del sincretismo religioso como un caso típico de mestizaje cultural.

Desde el discurso hegemónico se resalta que la cultura popular resulta un verdadero contrasentido, concepción frente a la cual, el autor se muestra en total desacuerdo, acentuando en el hecho que la bipartición culto y popular es realizada desde el discurso hegemónico

como ya quedó señalado. Esta puntualización le permite plantear el tema de la cultura popular y la dependencia en su doble fase: política y cultural. Se insiste en que la independencia política no cambió en modo alguno la dependencia cultural. Todas estas reflexiones le permiten entrar de lleno en el análisis respecto de la cultura popular y la cultura elitista. Respecto de la cultura popular, el autor la ubica dentro de un largo proceso creativo y por lo tanto mucho más auténtica. Por oposición, a la cultura elitista la encuentra como el paradigma de las minorías dominantes quienes a nivel cultural son menos auténticas ya que, en cierto sentido, su quehacer cultural ha sido la copia de los modelos europeos, especialmente.

Dentro del tema al cual nos venimos refiriendo, también se hace referencia a la cultura “académica” y a la cultura popular. Respecto de la primera se la advierte más formal, en cambio que a la segunda se la considera de corte vivencial, recogiendo la terminología de Marco Vinicio Rueda, por lo tanto más auténtica y menos formalista. En este cotejo conceptual se remite el autor a los términos de cultura popular frente a la cultura oficial, lo cual, como bien destaca Claudio Malo inexorablemente nos lleva a encuadrar los alcances de estas manifestaciones en el contexto de lo político, y dentro de él, de la estructura del poder. Este tema fundamental solamente queda planteado, aunque él abre una muy rica veta investigativa que debería ser explorada a través de la investigación.



Se termina este capítulo haciendo referencia a los temas de la cultura popular y la cultura ver-nacular en el contexto del mestizaje cultural, tratando de probar que dicho proceso no se dio por igual en todos los espacios del territorio nacional. Se ilustra de forma muy conveniente este tema con la referencia a los conglomerados sociales de la amazonía, cuyas manifestaciones culturales difícilmente podrían ser consideradas como representantes genuinas de la cultura popular.

3er. Capítulo: Cultura Elitista y Cultura Popular

Más allá de las precisiones conceptuales, en este capítulo se destacan las interrelaciones que se plantean entre lo popular y lo elitista, destacándose el hecho que las fronteras entre ambas en modo alguno son rígidas, y que, por dicho motivo, cada día son más difíciles de marcar. Dentro de esta reflexión se aborda el tema de la relación entre tradición oral y cultura popular, destacándose el papel jugado por el factor generacional dentro de los cambios que se van operando en la tradición cultural. Como un punto sumamente interesante se da cuenta



del proceso de elitización que van teniendo algunas manifestaciones de la cultura popular, y, del mismo modo, el proceso inverso, es decir, la popularización de lo elitista, todo lo cual demuestra que las fronteras divisorias en modo alguno son rígidas, todo lo contrario, hay una gran movilidad en ambos sentidos. Se ilustra de forma muy didáctica este punto cuando se hace alusión a que ciertos temas de la cultura popular han sido utilizados, en el mejor sentido de la palabra, en las manifestaciones elitistas, como el famoso realismo fantástico representante genuino de la literatura latinoamericana tan aclamado por todos. Este punto permite al autor referirse a la enorme y significativa sabiduría popular la cual, a través de sus saberes múltiples, enriquece los contenidos de esta manifestación cultural.

En este capítulo también se reflexiona sobre la relación entre cultura popular e identidad. En este punto Claudio Malo hace un lúcido comentario sobre lo que representaría una verdadera evaluación de un tema tan importante como la identidad, por la ligereza e imprecisión con el que hoy en día se la aborda. Dentro del tema tratado, se acentúa en el hecho de que nuestra identidad, en gran medida está representada en la cultura popular.

Dentro del debate planteado también se hace un comentario crítico a la inconveniencia de hablar de una sola cultura popular, sino que sería más preciso referirse a las culturas populares, tomando en consideración a los distintos conglomerados sociales que se inscriben dentro de ella. Desde este punto de vista ésta es una precisión acertada.

Se cierra este capítulo con el análisis de la diada cultura popular modernización, que no significa otra cosa que la acción de los procesos aculturativos dentro de su núcleo esencial, proceso que puede resultar en una verdadera distorsión de su naturaleza específica.

4to. Facetas de la cultura popular

En este capítulo se realiza un señalamiento de las múltiples áreas a través de las cuales se expresa la cultura popular, destacándose la gran riqueza y diversidad de sus elementos componentes. Estos elementos integrantes de ella tendrán necesariamente que estar integrados, formando un gran corpus. Se ejemplifica el discurso refiriéndose a la medicina popular, a la religiosidad popular, a las fiestas populares tanto de tinte religioso como civil, a la tradición oral, al vestido popular, así como a las comidas populares. etc.

El tema relativo al género dentro de lo popular, especialmente a nivel de la división sexual del trabajo también es abordado, y él sirve de gran entrada para reflexionar respecto de la solidaridad y reciprocidad como elementos fundamentales que dicen relación a la esencia misma de la cultura popular y que se constituyen en verdadero valuarate e identificación de este tipo de producción social.



5to. Lo elitista y lo popular en el arte.

Aquí se abre con una profunda reflexión relativa al tema de la creatividad dentro de la producción cultural, se hace alusión al debate que tradicionalmente se ha planteado sobre este tema, con sus respectivas implicaciones. Dentro de esta reflexión se reseña críticamente la posición de la elite de que “ignorar la posibilidad del arte en los estratos populares

era descontado”. Se puntualiza con todo acierto el hecho de que en la cultura popular lo vivencial va en primer plano y el concepto en segundo, lo que no quiere decir que exista una incapacidad manifiesta para la reflexión, sino que la prioridad está del lado de lo vivencial.

Precisamente por lo planteado en último término, en el libro se analiza que el abordaje de lo popular teniendo como referente las categorías conceptuales occidentales representa un craso error, y nuevamente se acude con correcto criterio a los postulados básicos de la antropología cultural como el paradigma corrector de todos estos planteamientos equivocados.

Desde otro punto de vista se aborda el debate de la creación individual y/o colectiva dentro de las manifestaciones artísticas, destacándose el hecho de que en la cultura popular, las matrices comunitarias pesan más que el ingenio particular, como bien se manifiesta: “el ser e ingenio del creador popular se encuentra fundido por su mundo y no contrapuesto hostilmente a él”. Estas reflexiones sirven de base para poder señalar que el arte popular no es intelectualizado, esa no es su razón de ser. En este mismo sentido se apunta a que “la vinculación del arte al ritual y al ceremonial religioso es más intenso en la cultura popular”. Esta condición se fundamenta en el hecho de ser más vivencial que conceptual. Como ya quedó establecido anteriormente.

Otro de los temas que tiene un apropiado tratamiento dentro de



este capítulo es el relativo a las vinculaciones entre arte, política y economía, elementos que tratándose de la cultura popular tienen menos importancia, fundamentalmente por ser la comunidad el ámbito social que más cuenta. Se cierra el capítulo disertando sobre el papel del arte popular como elemento fundamental dentro del proceso identitario, es decir, un arte al servicio de la identidad.

6to. Los artesanos

Antes de referirme al contenido de este capítulo quisiera destacar que en él emerge otra faceta del autor: una delicada sensibilidad y cariño para esos anónimos hacedores de cultura, generalmente olvidados y menospreciados, pero que tanto han contribuido para la cultura del país, en este sentido la redacción del capítulo está salpicada por esos sentimientos que brotan del corazón.

El capítulo inicia con una profunda reflexión en la que se destaca el histórico y trascendental papel de la artesanía en el proceso evolutivo



de la humanidad. En tal sentido, y citando textualmente a Malo: “el hombre se hace en la tierra a través de la artesanía, es decir de la elaboración de artefactos con sus manos dirigidos por el cerebro”. A continuación se realiza una reseña respecto del ámbito del trabajo artesanal, así como de las artesanías, destacando las virtualidades de las primeras, así como las peculiaridades de las segundas. En este contexto se comenta de forma crítica la idea peyorativa y en momentos generalizada de considerar a un mal poeta como “artesano del verso”, menospreciando de forma injusta a la actividad artesanal.

A continuación el autor analiza el tema de lo útil y lo bello dentro de la artesanía y alude a un texto de Octavio Paz que me voy a permitir citar: “Jarra de vidrio, cesta de mimbre, huipil de manta de algodón, cazuela de madera: objetos hermosos no a despecho sino gracias a su utilidad. La belleza les viene por añadidura, como el olor y el color a las flores. Su belleza es inseparable de su función: son hermosas porque son útiles. Las artesanías pertenecen a un mundo anterior a la separación entre lo útil y lo hermoso. Esa separación es más reciente de lo que se piensa: muchos de los objetos que se acumulan en nuestros museos y colecciones particulares pertenecieron a ese mundo en donde la hermosura no era un valor aislado y autosuficiente. La sociedad estaba dividida en dos grandes territorios, lo profano y lo sagrado. En ambos la belleza estaba subordinada, en un caso a la utilidad y en el otro a la eficacia mágica”.

También se destaca la labor del artesano en los ámbitos rural y



urbano, puntualizándose la precaria vida de la artesanía urbana y sus menores posibilidades de sobrevivencia si la comparamos con la labor artesanal en el contexto rural. Se cierra este capítulo refiriéndose al tema del artesano frente al aparato jurídico y nivel económico dentro de los cuales su situación de desamparo e indefensión son mayúsculas.

7mo. Capítulo: Cultura Popular y Símbolos

En esta parte del libro se realiza una profunda reflexión desde la teoría antropológica sobre temas complejos e importantes como: Ser humano y símbolos, dentro del cual el papel del lenguaje es crucial. Otro de los elementos frente a los cuales gira el análisis es el relativo a la dimensión semiótica de la cultura, tópico donde el autor muestra su insistencia en que la cultura implica una semiótica. Estas consideraciones le llevan a disertar también sobre la relación entre símbolos y cultura, y, a propósito de la cultura popular se destaca el significado comunitario de los símbolos, mitos y leyendas. Con total certeza el autor apuesta a salir del verdadero atrapamiento que la cultura occidental ha sometido a estos temas, y nuevamente trae a colación el hecho que el realismo fantástico ha sido inspirado por símbolos, mitos y leyendas extractados de la cultura popular. Se completa este análisis postulando que en la cultura popular la iconocidad tiene enorme riqueza e importancia.

En este rico capítulo teórico, se analizan otros tópicos como el del lenguaje y sus dimensiones; la importancia y valor del contexto



en las manifestaciones de la cultura popular, así como el tema nunca resuelto relativo a la percepción y la objetividad dentro de los procesos investigativos.

8vo. Globalización, Patrimonio Cultural Intangible e Identidad.

Se inicia este capítulo final del libro analizando como en el contexto de un mundo globalizado, con todo lo que ello significa, se impone la necesidad de identificar al patrimonio cultural intangible como un elemento que permita la permanencia de la identidad. También se puntualiza que el concepto de identidad no se contrapone de modo alguno al de diversidad. Se comenta que pese a todos los esfuerzos realizados en las direcciones señaladas, el etnocentrismo no desaparece. Se acota que pese a que la constitución de la república ha consagrado que el país es multicultural multilingüe y multiétnico, dichos principios no tienen una respuesta favorable por parte de ciertos grupos sociales. Dentro de este debate se postula la idea de la transculturalidad.

Para los interesados en insertarse laboralmente en los organismos internacionales que rigen los destinos de la cultura a nivel mundial, en este capítulo encontrarán una esclarecedora disertación sobre el patrimonio cultural intangible, y, dentro de ella, una clara posición respecto de la artesanía como parte de ese patrimonio intangible.

Ideas finales:

A más de todos los elementos que han sido puntualizados a lo largo de este análisis, también hay que destacar que el libro ha sido escrito en un lenguaje claro, en el que a veces se ha hecho uso de una fina ironía y más de una vez también se advierte mucha pasión en el ámbito argumentativo. Hay temas que por sus características abren las puertas para seguir profundizando en el análisis. Vale la pena mencionar que se

ha recurrido a una conveniente bibliografía y a una serie de ejemplos que ilustran y clarifican el texto. El libro es bellamente ilustrado y editado. Por sus valores de fondo y forma esta publicación merece ser parte integrante de nuestras bibliotecas. n

LAS EXPOSICIONES DEL CIDAP

El Ecuador y la OEA

PALABRAS PRONUNCIADAS POR EL EMBAJADOR HUGO SAGUIER CABALLERO EN EL ACTO DE RECORDACION A GALO PLAZA LASSO, ORGANIZADO POR LA REPRESENTACION DE LA OEA EN ECUADOR Y LA ACADEMIA DIPLOMATICA DEL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES DEL ECUADOR.

Quito-27-Junio-2006

Recordamos en esta oportunidad los 100 años del nacimiento de un ilustre ecuatoriano, de un ilustre americano, de un hombre que se destacó en las más altas posiciones que le cupo actuar, Galo Plaza Lasso.

La Representación de la Organización de los Estados Americanos en Ecuador no podía estar ausente en los diversos homenajes que se están sucediendo recordando su trayectoria.

Por ese motivo, conjuntamente con la Academia Diplomática del Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador, hemos organizado esta ceremonia en la que queremos destacar la extraordinaria trayectoria internacional de Galo Plaza.

Hemos querido hacerlo en esta que fuera su casa y que hoy alberga a la prestigiosa Academia Diplomática Ecuatoriana.

La OEA le ha rendido ya su homenaje en Washington, lo hizo el Consejo Permanente de la Organización y recientemente la Asamblea General realizada en República Dominicana, hizo lo propio sumándose así a los numerosos recordatorios sobre su persona.

Fue electo Secretario General de la OEA el 13 de febrero de 1968 por un período de diez años y ejerció dicho cargo hasta 1975. Cuando fue electo, por diez años, aclaró que no cumpliría ese período, que se retiraría antes y así lo hizo. Que buen ejemplo para aquellos que, en nuestros días, inmediatamente de ser electos buscan su reelección.

Su vida ha sido un ejemplo y será el Embajador Abelardo Posso Serrano, Director General de la Academia Diplomática quien nos hable de ella.

Entre los numerosos recordatorios, un Grupo de Colegios de esta ciudad ha realizado un concurso entre estudiantes secundarios para que escriban sobre el ex Secretario General y la ganadora del concurso, Daniela Contreras del Liceo Internacional, dice en su trabajo, en la parte final, cuanto sigue: Galo Plaza “Es ejemplo para todos los ecuatorianos de paciencia, dignidad, respeto, paz y justicia y, con este ejemplo,

responsabiliza a los jóvenes a ser los nuevos líderes emprendedores e innovadores del Ecuador”.

Al hombre y a las instituciones que ellos dirigen se los conocen por sus obras, la Organización de los Estados Americanos, desde la antigua Unión Panamericana creada a fines del siglo XIX, pasando por la Carta de Bogotá de 1948, hasta nuestros días ha venido laborando en nuestro Continente y en el Ecuador en infinidad de proyectos y deseo ejemplificar nuestra presencia en este país, por los logros alcanzados en el campo de la cultura, con la creación en 1975 del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, mediante un acuerdo entre el Gobierno del Ecuador y la OEA.

Este Centro, que tiene su sede en Cuenca, en su treinta años de trabajo ha cumplido largamente los objetivos trazados en sus inicios, como ser, entre otros, la de formar técnicos especializados en Artesanías y Artes Populares; la realización de investigaciones y publicaciones destinadas a la defensa y el desarrollo de las artesanías y artes populares de las Américas; prestar asistencia técnica a los gobiernos de los estados miembros de la OEA; y organizar el Museo de Artes Populares de América.

Si fuera necesario justificar nuestra acción de cooperación durante todos estos años, este ejemplo es suficiente. Los invitamos a que luego nos acompañen a apreciar la muestra que hoy el CIDAP, gentilmente, nos presenta como un homenaje a uno de sus creadores, Galo Plaza Lasso.

Nuestro distinguido anfitrión, el Embajador Abelardo Posso, en una reciente publicación sobre “La Diplomacia y la Etica”, nos señala que aquellos que pretenden demostrar humildad y modestia al tiempo de recibir una distinción suelen decir “recibo esta presea concedida a

mi, inmerecidamente” y por lo general es una afirmación totalmente cierta.

En el caso de quién hoy recordamos, si estuviera entre nosotros, cuando nos acompañan todos los aquí presentes, miembros de su distinguida familia y algunos que tuvieron el honor de servir con él, hoy podemos decirle, con certeza, apreciado Abelardo, Señor Secretario General Galo Plaza Lasso, reciba este homenaje en forma “totalmente merecida”.

EXPOSICIONES VENTAS EN EL CIDAP

La Belleza Cotidiana (Enero / febrero de 2006)

A diferencia de los demás integrantes del reino animal que organizan sus vidas guiados por el instinto y lo hacen adaptándose a las condiciones que el medio impone, los seres humanos actuamos de manera diferente; adaptamos, en la medida de lo posible, el entorno físico a lo que nosotros buscamos. Vivir es convivir con la realidad, escribió Ortega y Gasset, pero este tipo de convivencia tiene estilos muy distintos en el ser humano y las demás especies animales. La conducta animal se caracteriza por respuestas a estímulos que provienen del exterior, la humana porque tomamos la iniciativa para adecuar el medio a lo que se acople a nuestras metas. El propio Ortega y Gasset nos habló de “alteración” -del latín alter- en el comportamiento de los animales para referirse a que es lo otro, lo externo, lo que toma la iniciativa, en contraposición a ensimismamiento, es decir capacidad de trasladar lo percibido fuera a nuestro interior para analizarlo de manera diferente y regresar para introducir cambios que previamente ya tuvieron lugar en nuestras mentes. El animal responde, el hombre actúa.

Esta capacidad de ensimismarnos gesta e induce a la creatividad que, en última instancia, no es otra cosa que resolver problemas de manera diferente a la que la realidad nos ofrece, es decir, problematizar los objetos para salir adelante con soluciones nuevas. Ante necesidades

La Belleza Cotidiana



Verónica Bermeo

CIDAP
Enero / Febrero de 2006

que nos acosan, se trata de buscar medios para satisfacerlas con la mayor eficiencia posible, haciendo del entorno físico un conjunto de elementos al servicio de nuestra creatividad.

Con un sentido pragmático se proyecta inicialmente la capacidad creativa con fines estrictamente utilitarios para lograr mayor comodidad en el devenir de nuestras existencias; de aquí nacen las técnicas cada vez más complejas a que se recurre para, transformando los materiales que están a nuestro alcance, elaborar objetos que nos permitirán satisfacer con menos penalidades las crecientes necesidades que nos rodean. Entre las piedras modificadas con este propósito, los metales incorporados a la construcción de utensilios y las naves que surcan el espacio, muchos años e ingenios han transcurrido. Para bien o para mal somos los humanos insaciables y las nuevas invenciones, lejos de ser metas finales, se convierten en puntos de partida para otras mejoradas. Al concluir algún proceso, anticipa-

mos en la mente otros cuyas metas tratamos de alcanzar.

Además de esa capacidad innovadora que se fundamenta en la razón, también podemos descubrir en el medio en el que se desarrollan nuestras vidas, valores estéticos que emanan de los objetos naturales que provocan otro tipo de satisfacciones y deleites en nosotros. A más de sapiens somos esteticus. Esta capacidad no se agota en la contemplación sino que se traslada a la creatividad, en cuyo caso, más que necesidades utilitarias se busca producir objetos portadores de belleza para nuestro deleite. El artista -todos llevamos en el interior aunque sea un ápice de esta condición- transforma para trasladar a la materia parte de su alma que se desborda en expresiones estéticas. Lo útil y lo bello responden a dos dimensiones de la creatividad, no se trata de proyecciones separadas y peor antagónicas, se trata de una unidad armónica que responde a la unidad compleja de cada persona que no está escindida en múltiples expresiones.

Planteamientos nacidos de la Revolución Industrial, arrogante por sus logros prácticos, llevaron a distanciar al artista del técnico, al convertido en un apéndice de la máquina en la producción, del que traslada su creatividad a objetos cargados de belleza, al que enfatizando en su originalidad produce piezas únicas que se agotan en la contemplación, del que con arrolladora eficiencia, elabora en gigantescas cantidades y poco tiempo satisfactores de necesidades en serie.

Verónica Bermeo no se ubica en ninguno de los extremos y con sus obras demuestra lo ficticio de este divorcio. No podemos prescindir de artefactos útiles que respondan a una serie de necesidades, pero qué mejor si es que portan elementos bellos. Para colgar llaves en el interior de una casa, clavos en las paredes son suficientes, pero si este propósito lo cumple un objeto que además de ser funcional embellece el entorno hogareño, las aspiraciones humanas logran doble gratificación.

Todos buscamos embellecer los espacios domésticos en los que pasamos buena parte de nuestras vidas, ajenos al tráfico de la civilización actual, las formas de hacerlo dependen de maneras de ser y comprender la realidad de cada persona. Verdad es que en el universo del arte no se dan las evidencias que en de la ciencia y que la subjetividad -gusto- tiene un espacio mayor, pero es necesario que existan personas especialmente dotadas y cultivadas para guiar estas aspiraciones de los integrantes de una colectividad. Verónica tiene estas aptitudes que las ha cultivado y potenciado al hacer la carrera de diseño.

De los múltiples materiales que nos ofrece el medio en que vivimos, ha dado prioridad a tres: madera, hierro y cerámica; no pretende elaborar espectaculares obras que se integren con pompa en museos o casas de gente cuya rebosante economía les permite adquirirlas. Busca los pequeños deleites de lo cotidiano que elevan la calidad de las vidas al tornar amables los entornos íntimos en los que nos desenvolvemos. La madera y el hierro se hermanan para responder a necesidades que la vida de todos los días nos plantea; sus formas y colorido le dan una nueva dimensión que sin distorsionar su eficacia alegran el espíritu. La cerámica, discretamente, añade un componente estético que, con sobriedad, le da elegancia.

Que bueno que en la vida podamos contar con estos útiles que, al emanar belleza con sobriedad, cual bálsamo, alivien las tensiones de la existencia como lo podemos hacer este momento al mirar lo que Verónica nos ofrece. n

Tierra, Tradición y Cambio (Marzo / abril de 2006)

La primera gran revolución de la humanidad -en el sentido cabal de este término- fue la agrícola. Al dejar los seres humanos de ser nómadas y establecerse de manera definitiva en un lugar para sembrar y cosechar, tuvo la oportunidad de disponer de tiempo para incursionar en nuevas tecnologías y elaborar objetos adecuados a su vida sedentaria. La cerámica fue uno de los más importantes resultados de esta forma de vida y tuvo una función fundamentalmente utilitaria para cocer alimentos, transportar y guardar agua etc. También la cerámica fue utilizada para fines ceremoniales y decorativos como lo atestiguan, con elocuencia, piezas que reposan en museos.

La segunda gran revolución, la industrial, al incorporar de manera sistemática nuevos materiales para la elaboración de objetos utilitarios, introdujo cambios en las formas de vida de los habitantes cada vez más afincados en las ciudades. Los metales como el

Tierra, Tradición y Cambio



Néstor Pacheco

CIDAP
Marzo / Abril de 2006

hierro enlozado y la hojalata, los plásticos han desplazado cada vez más a la cerámica de la satisfacción de múltiples necesidades. Su peso y fragilidad le tornan incompetible con los mentados materiales. Si se añade las innovaciones en las cocinas calentadas con gas y electricidad, las viejas ollas de barro magistralmente adecuadas a recibir el fuego en gran parte de su superficie, al estar colocadas sobre piedras –tullpas- cada vez tienen menos espacio en la vida cotidiana.

La cerámica no ha muerto, sobrevive y con fuerza, al haber reforzado su presencia en otra de las dimensiones de la creatividad humana: el arte. Verdades que debemos, ante todo, satisfacer necesidades prácticas recurriendo a objetos hechos por nosotros para lograr solucionar los problemas con mayor eficiencia, pero no es menos cierto que está en nuestra esencia captar belleza para deleitar el espíritu y crearla de diversas maneras. La concurrencia en la cerámica de los cuatro elementos que según Empédocles de Agrigento constituyen los cuatro principios iniciales de la realidad: tierra, fuego, agua y aire, dan a este material un especial atractivo y una forma de expresión estética no comparable con otras. En nuestros días las piezas que siguen este proceso tienen por objeto embellecer los entornos en los que nuestras vidas se desarrollan, desde amplios y complejos murales exhibidos hacia el área externa de las poblaciones, hasta pequeñas piezas colocadas en paredes o muebles de los lugares en las que disfrutamos de intimidad.

Para Néstor Pacheco, el oficio de ceramista no fue una novedad. Ya su bisabuelo lo practicaba al igual que su abuelo y su padre siendo él miembro de una cuarta generación de transformadores de la tierra. Treinta años de su vida ha dedicado a la alfarería y sus días transcurren en su taller entre arcillas, engobes y hornos siendo estos quehaceres, más que un trabajo tipo oficina en el que gastamos parte de nuestra existencia, una forma de vida de la que no escapa ningún elemento de la cotidianidad. Vinculado al mundo artesanal está la práctica de que los padres enseñen a sus hijos su oficio y que, más que bienes materiales,

les dejen en herencia saberes, habilidades y destrezas para hacer frente a los retos de la vida con amor y dignidad. Al predominio de la mano sobre la máquina, al amoroso contacto con los materiales para trasladar pedacitos de espíritu a los objetos propios de la condición artesanal, añade Néstor la acumulación de sabiduría de varias generaciones que no se desprendieron del fuego y de la tierra de la que provenimos, según relatan mitos de varias religiones y a la que inevitablemente retornaremos para fusionarnos con el cosmos

La artesanía, como parte de la cultura popular, respeta la tradición y valora la sabiduría de quienes nos antecedieron en el tiempo, pero no lo hace repitiendo con exactitud las técnicas y expresiones de los otros, sino introduciendo modificaciones que se adecúan a las circunstancias que el cambio, esencial a la condición humana, introduce. Para lograr los resultados planeados en su mente, escoge las arcillas que, luego de la cocción, tendrán colores diferentes; enriquece a este material madre con óxidos metálicos para conseguir efectos cromáticos y también a resinas y pigmentos vegetales para lograr un efecto: el “envejecimiento” que ennoblece y dignifica a la pieza. El objeto formado con la arcilla plástica se sujeta a un amoroso bruñido que halaga la vista y el tacto. Los complejos procesos de las piezas cerámicas suelen visitar en dos ocasiones el horno para lograr mayor consistencia y recibir un baño de colorido y suavidad mediante el vidriado. En este caso hay un solo maridaje con el fuego ya que los efectos de color y textura de la superficie fueron ya planificados en la primera etapa en la que los óxidos y resinas hicieron el trabajo que aflora con majestad con el fuego.

La pérdida del sentido utilitario de las piezas cerámicas no amedrentan ni, peor aún, derrotan a Néstor. De los recovecos de su espíritu surge el artista que traslada al oficio de alfarero contenidos estéticos demostrando una vez más, con contundencia, que la división entre artesano y artista es arbitraria y convencional. Las manifestaciones del arte no requieren primacía de la innovación y dominio del cambio

por el cambio con resultados felices o desafortunados. Es posible mantener los logros del pasado para adecuarlos a las condiciones que cada época establece. Ya no recurrimos a ollas, cántaros y tinajas de barro para cocer alimentos o trasladar y almacenar con frescura agua, pero sus armónicas y hermosas formas y colores no tienen por qué desaparecer ante el dominio utilitario de plásticos y metales. Estos ancestrales modelos se bañan de aditamentos estéticos debido a que su función será embellecer los entornos al haber sido liberados o despojados de tareas propias de la vida diaria. Tradición y cambio se hermanan con intensidad y belleza en esta exposición de Néstor Pacheco. n

**Chulucanas, pasado y Futuro
(Mayo de 2006)**

Cuando, urgidos por nuestra curiosidad, nos hacemos preguntas sobre el último origen de la humanidad, los mitos nos dan respuestas que, alejadas de la seriedad y el rigor científicos, apuntan

**Chulucanas,
Pasado y
Futuro**



**Rogger Crisanto
Grupo artístico,
Expresiones Piuranas**

**CIDAP
Mayo de 2006**

a nuestra vida afectiva, tan legítima como la racional. La creatividad propia del ser humano nos lleva a construir nuevas realidades en el ámbito de lo intangible para organizar nuestro comportamiento en torno a ellas y dar sentido a una serie de vacíos de la realidad integral que queremos conocer. La tierra suele ser una respuesta frecuente en la mitología, para ejemplo, la judeo cristiana que nos dice, cómo Dios, luego de crear en varias jornadas el complejo mundo, culminó su tarea ideal creando a quien iba a ser su señor y rey: el ser humano. Lo hizo tomando la tierra de su entorno, modelando una figura humana a la que, mediante un soplo le dio alma para que, durante su tránsito por el mundo, organice su vida en función de aquel otro inmaterial en donde se encuentra su destino final. Recurrió Dios a la tierra para hacer la obra maestra de su creación lo que legitima hablar de que de la tierra vinimos y cuando el espíritu se libere de la prisión corporal, a ella regresará para convertirse en tierra.

En la tierra se enraíza la vida y de ella surgen los alimentos que posibilitan la subsistencia animal, por muchos siglos, nuestros antecesores vagaron por la tierra buscando lo que de ella espontáneamente surgía. Un gigantesco salto dio la especie humana cuando comenzó a intervenir en la tierra para tomar la iniciativa en la provisión de alimentos. Para la cultura occidental, pragmática y deshumanizada, la tierra es un medio de producción más que genera riqueza y de cuya propiedad nos podemos desprender si nuestros intereses así lo deciden. Para las culturas indígenas en los Andes, la tierra es la Pachamama, es decir la madre que nos nutre y nos posibilita vivir, añadiendo a esta vinculación la calidez del afecto que da vigor y sentido a la vida. Nuestra creatividad nos posibilita otras formas de aproximación a la tierra para, uniéndola con el agua, el aire y el fuego, crear objetos de diferente índole y con múltiples propósitos. Las piezas iniciadas con la tierra y culminadas con el fuego abordan el ámbito de lo utilitario ayudándonos a satisfacer de mejor manera nuestras necesidades básicas. Imposible olvidar la cálida dignidad de las ollas de barro que, en contacto con el fuego, cocían nuestros alimentos para dignificarlos.

Además de animales pensantes -homo sapiens- nos caracterizamos los seres humanos por nuestra capacidad para captar y expresar belleza, es decir somos también homo esteticus. Casi imposible imaginar una vida humana excluida de la belleza que hace presencia de múltiples maneras y con diferentes grados de intensidad en nuestras existencias. La respetable creatividad utilitaria generadora de la técnica, llega a niveles superiores cuando se proyecta al arte. Sin entrar en discusiones sobre la jerarquía entre materia y espíritu, mediante el traslado de contenidos del espíritu a la materia, se elaboran las obras de arte. La calidad y valor de los materiales pasan a un plano secundario. Lo que da dignidad a la obra de arte son los contenidos emotivos y racionales que se han trasladado al objeto que aprisiona un pedacito del espíritu humano. En el mito bíblico, el ser humano no se agotó en el muñeco de noble arcilla, llegó a ser lo que es cuando el soplo divino, portador de espíritu, se incorporó para convertirlo en rey de la creación. La cerámica, tierra transformada mediante tecnologías, es también materia para expresión artística como lo testimonian tantas piezas del pasado destinadas a prácticas rituales como un esfuerzo para unir lo divino con lo humano.

La exposición que hoy pone el CIDAP a consideración del público es un vital y elocuente testimonio de cuán ricas y grandiosas son las posibilidades artísticas de la cerámica. Es frecuente que lo estético se añada como un honroso invitado a piezas utilitarias de cerámica, pero en este caso las obras que se exponen se han deslindado totalmente de la misión práctica. Formas y figuras, cargadas de movimiento estático y exaltadas por colores que las enriquecen con su poder cromático. A la maleabilidad de la arcilla hermanada con el agua se añade la concepción de belleza que se gestó en el alma del artista y que ha sido perfeccionada con coloridos, no provenientes de fuera como un complemento, sino incorporados de manera imperecedera a la tierra transformada. Polémicas han habido en la historia del arte sobre la

primacía de lo figurativo y lo abstracto, la maestría de Rogger Crisanto nos demuestra que las dos maneras son legítimas para espiritualizar a sus piezas. La abstracción puede entenderse como una estilización final de las figuras lo que supone un tránsito. Buena parte de las piezas de cuya contemplación disfrutaremos nos muestran este camino; seres humanos, aves, animales están presentes, no como reproducciones con pretensión de exactitud, sino como formas identificatorias que tienden a disolverse en la visión artística de su autor.

Los seres humanos somos transitorios, pero los entornos culturales de los que formamos parte superan las existencias individuales. Nacidos como papeles en blanco conformamos nuestras personas con los componentes culturales en los que nos desarrollamos. Lo que somos, en buena medida, lo debemos a aquellos que quienes nos antecedieron en el tiempo conformaron. Carece de sentido un presente sin la fundamentación del pasado. Chulucanas tiene una multicentenaria tradición en cerámica que arranca de la cultura preincásica Vicús. Definen esta realización el color, predominantemente negro que se da a las piezas y una serie de formas, tradicionalmente redondeadas como imágenes de las figuras. Rogger Crisanto traslada esta tradición a obras tridimensionales de arte contemporáneo al haber incorporado, con acierto, elementos estilísticos en boga en nuestros tiempos, pero manteniendo el sentido identificatorio de la centenaria tradición. n