

66

artesanías
de américa



**REVISTA
ARTESANÍAS DE AMERICA**

Es una publicación del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, con sede en Cuenca, Ecuador

CIDAP

Claudio Malo González

Director Ejecutivo

María Leonor Aguilar de Tamariz

Subdirectora de Promoción Artesanal

Marlene Albarracín Rodríguez

Subdirectora Administrativa-Financiera

Alicia Dávila de Mera

Diseño y diagramación

**CENTRO INTERAMERICANO DE ARTESANIAS Y
ARTES POPULARES, CIDAP
CONSEJO DIRECTIVO**

Xavier Abad Vicuña

Ministro de Industrias, y Competitividad del Ecuador

Antonio Aranibar Quiroga

Representante de la OEA en el Ecuador

Edwin Johnson López

Representante del Ministerio de Relaciones Exteriores

Raúl Vallejo Corral

Ministro de Educación del Ecuador

Galo Mora Witt

Ministro de Cultura del Ecuador

Marcelo Cabrera Palacios

Alcalde de Cuenca Representante de las Autoridades e Instituciones de la Provincia del Azuay

Apartado postal 01.01.1943

Teléfonos 2840919 / 2829451 / Fax: 07 2831450

cidap@cidap.org.ec / : www.cidap.org.ec

Fecha: junio de 2008

Impresión: Gráficas Hernández, Cuenca - Ecuador

Portada:

Polleras de la Chola Cuencana

Fotografía:

Archivo del CIDAP

El centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) se estableció mediante acuerdo del Gobierno del Ecuador y la Organización de los Estados Americanos (OEA) en el cual se determinaron las obligaciones de las partes. Los principales objetivos del CIDAP son:

- Formar técnicos en las diferentes especialidades en los campos de las artesanías y el arte popular, a través de cursos interamericanos, regionales y nacionales.
- Servir de centro de investigación, información y divulgación de la defensa, promoción y desarrollo de las artesanías y las artes populares.
- Prestar servicios de asistencia técnica a los gobiernos y entidades públicas o privadas de los Estados Miembros de la OEA.
- Organizar una Biblioteca especializada y un Centro Documental de Artesanías y Artes Populares que reúna, conserve, clasifique, distribuya y atienda las necesidades de transferencia de todo conocimiento y tecnología artesanales.
- Reunir, conservar y registrar inventarios de formas, diseños y motivos decorativos de las artesanías americanas y de las materias primas, herramientas, equipos y técnicas empleadas en el pasado o en la actualidad.
- Organizar laboratorios experimentales y prestar servicios técnicos al artesanado, a solicitud de los Estados Miembros.

El CIDAP presta servicios a la comunidad americana mediante cursos y seminarios, cooperación técnica, investigaciones, publicaciones, exposiciones, actividades museográficas, Biblioteca y Centro de Documentación.

Las ideas expresadas son de exclusiva responsabilidad de los autores. El CIDAP agradece a quienes colaboraron en este número. A la vez, solicita a Instituciones y lectores el envío de ensayos, noticias, artículos, material gráfico, etc. para próximas entregas. Dirigirse a: Departamento de Publicaciones, CIDAP, Apartado 01.01.1943, Cuenca-Ecuador. El CIDAP se reserva el derecho de publicación.

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

artesanías de américa

No. 66

Centro Interamericano de Artesanías y
Artes Populares, -CIDAP- junio de 2008

contenido

Nota editorial		6
Ensayo:		
El Universo artesanal	CLAUDIO MALO GONZÁLEZ	7
Conceptos preliminares y elementos de análisis para las artesanías.	HÉCTOR LOMBERA	25
Cultura popular:		
Patrimonio inmaterial, herencia, identidad y memoria.	GABRIELA ELJURI JARAMILLO	53
Identidad popular dominicana.	SORAYA ARACENA	75
"Un acercamiento al mundo del Human Tac Tac".	SIRLEY RÍOS ACUÑA	103
Horneando pan. El Barrio de "Todos Santos"	MARTHA GUZMÁN RODRÍGUEZ	125
Artesanías:		
Los tejidos de América Surandina Recopilación bibliográfica.	BEATRIZ VICUÑA POMMIÉR	135
Iconografía del sombrero vueltiao, un símbolo nacional. El aporte de Puche Villadiego.	ENRIQUE LUIS MUÑOZ VÉLEZ	169
El paño de Gualaceo: El artesano y su técnica ancestral.	FARAH ALVARADO SPANJERBERG	189
Publicaciones		207
Exposiciones en el CIDAP		221

nota editorial

En los últimos años la Cultura Popular se ha robustecido y ha logrado respetabilidad en el mundo. Uno de los factores que contribuye a este cambio se atribuye a una reacción frente a la globalización que acarrea el peligro de llegar a una homogeneización del mundo, contraria a la condición humana que se caracteriza por su diversidad como consecuencia de la creatividad. La identidad que, cada vez con más empeño, buscan los pueblos sería un antídoto contra este tipo de globalización y lo real es que los elementos que sustentan esta identidad se encuentran en la cultura popular. La Antropología Cultural que aparece y se consolida desde la segunda mitad del siglo XIX, busca comprender las culturas diferentes partiendo de sus estructuras conformadoras que, en gran medida, están también en el ámbito de lo que se denomina cultura popular.

En el mundo académico se ha abierto paso con fuerza el abordamiento conceptual de la cultura popular en sus múltiples manifestaciones y cada vez son más los estudios que se realizan sobre estos temas, así como las publicaciones correspondientes. Se trata de estudios sobre los fundamentos científicos de esta área, investigaciones sobre tales o cuales manifestaciones cargadas de leyendas y mitos que se manifiestan en sectores marginados, análisis de las expresiones de esta índole en los países y regiones como expresiones de los que los pueblos han forjado a lo largo de los siglos y salen de un “vergonzoso” anonimato al que les sometía la sociedad del pasado.

Las artesanías se encuentran en la cultura popular y son partes fundamentales en la identidad de los pueblos. Pese a los gigantescos avances de la industria se mantiene, no compitiendo con ella sino como alternativa al ofrecer lo que la máquina no está en condiciones de hacerlo. Las artesanías viven, de allí que su problemática tiene fisonomías diferentes a la generalizada en el mundo contemporáneo. Además de las características de los objetos se dan situaciones propias de su condición en ámbitos como los de la comercialización y la organización productiva de los artesanos que tienen sus propias peculiaridades.

Esta entrega de Artesanías de América aborda en sus artículos temas que tienen que ver con estas dimensiones señaladas. n

EL UNIVERSO ARTESANAL

Resumen

Hasta hace algo más de dos siglos, el ser humano satisfacía sus necesidades elaborando objetos utilitarios y estéticos con sus manos, es decir a través de las artesanías. Con el desarrollo de la Revolución Industrial, las artesanías han sido desplazadas y algunos consideraron que estaban destinadas a desaparecer al estar en desventaja con la industria. Lo real es que subsisten, no como competencia sino como alternativa a la industria. Se denomina artesanía a aquello elaborado por el ser humano con predominio de sus manos. Las que tienen este calificativo en el sistema legal y prestan servicios sin producir objetos, no se abordan en este ensayo. Algunos confunden artesanía con pequeña industria debido al tamaño de la producción, pero se trata de diferencias sustanciales en los procedimientos y concepciones. Las artesanías portan valores culturales de los entornos en los que se trabajan, de allí la importancia que tienen como configuradoras de la identidad de los pueblos. Se suele diferenciar arte de artesanía, cuando en realidad las fronteras, si es que las hay, son pocas y confusas. En las últimas décadas se robustece más la tendencia a dar mayor importancia a lo estético que a lo utilitario en el universo artesanal, respondiendo a la demanda.

Producción de objetos

Hace algunos años, en una reunión internacional sobre la problemática artesanal en Cartagena de Indias, una persona que por primera vez asistía a este tipo de eventos, propuso como requisito previo para abordar el tema de la reunión, elaborar una definición de artesanía en la que todos estuviéramos de acuerdo. Manifesté que si nos tomáramos un año para lograr ese propósito, lo más probable era que no llegaríamos a un acuerdo. La problemática artesanal es tan compleja que puede ser enfocada desde muy diversos puntos de vista, dando cada quien la importancia que su posición considere. Materiales, lugar de procedencia, tecnologías utilizadas, finalidad de los productos, sentido utilitario, contenidos estéticos, presencia y papel de las máquinas, formas de comercialización, condición económica de la persona que las trabaja, tipo de aprendizaje, ubicación en el aparato jurídico, sentido que dan los diccionarios a este término etc¹.

Antes de la Revolución Industrial, en los objetos manufacturados para satisfacer necesidades de diversa índole, predominaba la mano del ser humano; las máquinas poco complicadas que habían, servían de auxiliares para acelerar o mejorar los procesos y, si bien algunos artesanos elaboraban objetos similares, tratando de reproducirlos con exactitud, no se podía hablar de producción en serie, en el sentido que en nuestros días damos a este término. El predominio de la máquina en la producción y la multiplicación en gran escala de los objetos producidos planteó un problema. Se desarrollaba a ritmo acelerado la producción industrial con el consecuente desplazamiento de las artesanías que, para muchas personas, estaban destinadas a desaparecer al no poder competir en ningún campo con los elaborados por la industria.

¹ Se han intentado múltiples clasificaciones de artesanías, habiendo sido sus logros incompletos y cuestionables, lo que no quiere decir que deba dejar de intentarse.

La masificación de la producción industrial ahondó las diferencias que había entre objeto satisfactor de necesidades prácticas y obra de arte. Para los primeros, lo que contaba de manera prioritaria era la eficiencia para satisfacer la necesidad correspondiente y el acceso, con esa meta, al mayor número posible de usuarios. La obra de arte, en cambio –en este caso visual- se consideraba una expresión de la creatividad para lograr objetos con alto contenido estético, cuya razón de ser era provocar en los contempladores satisfacciones emocionales sin contenidos prácticos, dando poca importancia al hecho de que, objetos manufacturados con propósitos utilitarios, con frecuencia tenían altos contenidos de belleza, tomando en cuenta que su disfrute es una necesidad propia del ser humano. Este distanciamiento hizo que las artesanías quedaran en una “tierra de nadie”, debido a que, con gran frecuencia, no cumplían a plenitud las condiciones requeridas para un objeto industrial o para una obra de arte.

Bienes y servicios

Peluqueros, fotógrafos, mecánicos automotrices, radiotécnicos son considerados por la legislación del Ecuador artesanos, lo que lleva a una situación conflictiva. Las artesanías se encuentran en el sector secundario en cuanto manufactura objetos, las mencionadas anteriormente en el sector terciario, el de servicios; ¿Es coherente la coexistencia en el mismo ámbito de estos dos tipos de actividad? Existen elementos comunes como la satisfacción de necesidades. En contraposición a la industria, cuyo símbolo definitorio es la fábrica de grandes dimensiones, los centros que prestan servicios y los talleres artesanales son unidades pequeñas, cuya organización requiere mecanismos diferentes a la producción masiva. Un elemento que identifica a las artesanías es el predominio de la mano en la elaboración de objetos, pero no cabe generalizar en el sentido de que todo lo que se hace con

la mano es artesanal².

Tanto la artesanía proveniente de la elaboración de objetos, como los servicios prestados, satisfacen necesidades de diversa índole, de carácter utilitario y de carácter estético, pero hay diferencias importantes; entre el peinado y arreglo que hace una peluquera o cosmetóloga y una vasija de barro o una joya, hay más diferencias que similitudes. Para ir a una fiesta una mujer puede ir a una peluquería para peinarse y adornar su rostro con cosméticos y así sentirse embellecida; igual ocurre si usa joyas o adornos textiles pero, para empezar, el peinado y el arreglo son transitorios y, una vez terminada la reunión, desaparecen,

no así la joya que puede guardarse por tiempo indefinido y, por menos tiempo, algún adorno textil. Un radiotécnico repara el artefacto eléctrico a mano, pero no cabe hablar de la transformación de algún material para obtener un objeto final, igual puede decirse de un mecánico automotriz. El tamaño reducido de los talleres no es un indicador del tipo de actividad, si hacemos una analogía con la comercialización, entre un pequeño almacén de alimentos o un supermercado, los propósitos y objetivos son comunes.



En las últimas décadas se ha

² El lenguaje es ambiguo en este campo; nadie considera el trabajo agrícola en pequeñas propiedades artesanal, en el caso del Ecuador se habla de “pesca artesanal”, para referirse a la que se lleva a cabo en embarcaciones

dado especial importancia a las pequeñas industrias y, con el objeto de lograr una organización empresarial en centros productivos o de prestación de servicios menores, se habla de microempresas. Se parte de la experiencia positiva de la organización industrial, en cuanto ordenamiento de los procesos, tanto de producción como de comercialización. Esta visión es válida, en la medida en que pueden adaptarse a unidades pequeñas principios básicos de la organización industrial. Lo que cuenta para estas políticas es el reducido y simple tamaño de los centros, que pueden ser de diversa índole. Un centro avícola o de producción de determinados productos agrícolas se encuentran en esta categoría pero, es evidente que están en el sector agropecuario. Si se trata de organizaciones para facilitar la tramitación o para la venta, es posible que tengan la categoría de pequeñas empresas. En buena medida, este planteamiento concuerda con los talleres artesanales, pero no cabe colocar en una misma categoría y delinear políticas iguales para lo artesanal y lo micro empresarial.

Un caso problemático para este propósito es el de la producción de alimentos. Grandes fábricas procesan muchos de ellos con las consiguientes estrategias de comercialización, pero se suele hablar también de productos gastronómicos elaborados artesanalmente, como determinados dulces o platos. Se habla de pan hecho industrialmente y de panes artesanales. Se considera, en estos casos, la peculiaridad local de los comestibles que responden a prácticas y valores culturales de cada región. Los productos alimenticios industriales se generalizan, siendo iguales en todas partes, pero los llamados artesanales difieren de lugar a lugar, entrando en juego el componente identidad, que consiste en peculiaridades de cada región que los hace distintos, en este caso, del mismo tipo de plato. La gastronomía artesanal es un bien en cuanto el resultado es un producto material captable por medio de los sentidos, pero es también un servicio destinado a satisfacer una de las

necesidades básicas para la subsistencia³.

Si nos limitamos a las artesanías como trabajos productivos que transforman materiales en objetos con contenidos utilitarios o estéticos, se trata de un proceso de producción de bienes y, para cualquier política estatal, debe concentrarse en sus peculiaridades que difieren de lo industrial. Las artesanías han subsistido, pese a anuncios sobre su desaparición ante el avasallador avance industrial, y su existencia continúa, no como competencia con la industria, sino como una alternativa que apunta a otras apetencias del ser humano.

Artesanía y pequeña industria

Suele considerarse que la artesanía y la pequeña industria tienen en común el reducido nivel de producción lo que, parcialmente es correcto, de allí que hay la tendencia a ubicar, para efectos de disposiciones jurídicas y económicas, a estas dos formas de producción en la misma categoría. Pero hay diferencias importantes que cuestionan estas disposiciones. Si partimos de que una de las diferencias básicas entre artesanía e industria es el predominio de la mano o la máquina en el proceso productivo, no cabe esta unión. La pequeña industria, por pequeña que sea, es una unidad en la que predomina la producción en serie, proveniente de un protagonismo e la máquina. La diferencia con la gran industria es cuantitativa, con las consiguientes variaciones en complejidad que lo más grande requiere.

Desde el punto de vista organizacional, en sus relaciones con el público, las diferencias entre artesanía y pequeña industria son notables. Partiendo del hecho de que el aparato jurídico y económico de los estados está diseñado con los patrones industriales, la pequeña industria se encuadra perfectamente en este aparato. Si consideramos

³ No hay acuerdo sobre la ubicación de los productos gastronómicos en las artesanías, sin negar su gran peso en la identidad cultural de las regiones

el acceso a créditos en el sistema bancario, la pequeña industria se encuentra en iguales condiciones que la grande, variando los montos, siendo más difícil para las artesanías –por lo menos de determinado tipo- acceder a esas facilidades. Las políticas estatales buscan favorecer al débil, mediante sistemas preferenciales de crédito, pero en este caso son los pequeños industriales los que más se aprovechan de estas ventajas, pues es frecuente que el artesano no esté habituado a este tipo de apoyo, ni cumpla con los condicionamientos establecidos. Lo dicho del sistema bancario puede aplicarse a otras áreas de apoyo y reguladoras del estado, como regulaciones para el funcionamiento y la comercialización.

Hay casos en los que es evidente la diferencia entre pequeña industria y artesanía, como cuando comparamos una pequeña fábrica de botones con el tejido de un paño con telar de cintura, como aquellos que se los trabaja en Gualaceo, pero hay situaciones límites en las que no es fácil establecer esta diferencia, como un centro pequeño de producción de tejas, en las que los moldes juegan un papel fundamental.



En el caso de las artesanías, los sistemas de elaboración de objetos son muy diversos en cuanto a su organización; en algunos casos, se trata de un trabajo individual, como ocurre con el tejido de sombreros de paja toquilla y los bordados que no pueden ser hechos en equipo. La pequeña industria necesariamente requiere instalaciones productivas, con algún tipo de maquinaria; en las artesanías, en varias de ellas el taller es fundamental, lo que implica contar con herramientas adecuadas y algún tipo de maquinaria que sirve de auxiliar a la producción, en cuanto acelera procesos o consigue efectos con mayor precisión pero, en términos estrictos, no cabe confundir un taller artesanal con una instalación industrial, por pequeña que sea.

Lo conveniente es que estos dos tipos de instalaciones productivas no deben tener el mismo tratamiento, ya que sus diferencias pesan más que sus semejanzas. El ordenamiento jurídico, las disposiciones económicas y las políticas estatales de apoyo no tienen igual efecto en estas organizaciones, lo que lleva a desear que las instituciones del estado a cargo de estos problemas sean diferentes, haciendo énfasis en las especificidades, sobre todo en el ámbito artesanal.

Artesanías y cultura

Más allá del enfoque económico, las artesanías se encuentran fuertemente involucradas en el entorno cultural. Hasta hace algunas décadas, se entendía por cultura el conjunto de conocimientos, prácticas y formas de comportamiento sujetas a cánones establecidos por quienes controlaban los poderes político, económico y religioso. La cultura era privilegio de una minoría que había tenido acceso a centros educativos, mientras que las grandes mayorías, el pueblo o vulgo, eran consideradas incultas. Los trabajos artesanales y sus artífices estaban ubicados en este segundo grupo. Robert Redfield nos habla de una *“gran tradición de una minoría que se cultiva en escuelas y templos*

y la pequeña tradición de la mayoría que se mantiene en marcha por sí misma en poblados campesinos”⁴.

En las últimas décadas, ante el avance de la Antropología Cultural, la actitud frente a lo popular ha cambiado. Al identificar esta disciplina como cultura, lo creado por el ser humano para organizar su comportamiento colectivo, más allá de las limitaciones del instinto, las manifestaciones populares, en su múltiple diversidad, son consideradas parte de la cultura⁵. Se ha establecido, convencionalmente, una diferencia entre cultura popular, en la que están incluidas las artesanías y cultura elitista, correspondiente a realizaciones que encuadran con el concepto tradicional de cultura. Se ha superado la tendencia a considerar como algo no valioso –a veces como una carga o lacra– las manifestaciones espontáneas de las colectividades populares incluidas en el término folclore, que en varias partes tiene una connotación peyorativa.

Se ha robustecido fuertemente el fenómeno identidad de los pueblos, que consiste en aquellos rasgos culturales que diferencian a un conglomerado humano de otros. Gracias a la globalización, avanza un proceso mundial de homogeneización, debido a avances tecnológicos de indiscutible eficiencia (un ejemplo es la electricidad y los artefactos que funcionan con ella) la idea de diferenciación cobra más fuerza, ya que es propio de la condición humana la satisfacción de sentirse diferente. Los rasgos definitorios de un pueblo se encuentran en amplia mayoría en la cultura popular. Si antes se pretendía superar estas manifestaciones mediante un proceso de “civilización”, ahora hay un

⁴ Esta cita se ha tomado del libro *The Little Community and Peasant Society and Culture*, editado en 1963 por The University of Chicago Press.

⁵ Amadou Mahtar M’Bow define cultura como “*Todo lo que una comunidad ha creado y ha llegado a ser gracias a esta creación, lo que ha producido en todos los dominios en que ejerce esta creatividad y el conjunto de rasgos materiales y espirituales que, a lo largo de ese proceso, ha llegado a modelar su identidad y distinguirla de las otras*”.

empeño para mantenerlas y reforzarlas, porque son la salvaguardia de la identidad.

Con esta visión, las artesanías que se basan en un respeto a la tradición, además de su valor pecuniario, son portadoras de mensajes culturales propios de cada pueblo, de allí que su presencia sea valorada y alentada. Lo que importa es que haya el suficiente sentido para mantener los componentes identificatorios y realizar los cambios que la evolución cultural impone, sin sacrificar su contenido cultural. Todos los países tienen políticas para reforzar la identidad, siendo deseable que no se conviertan estos rasgos sólo en una carga para el estado y programas de gobierno, sino que se de un autofinanciamiento con participación comunitaria y privada.

En el caso de las artesanías, hay que considerar que son realizaciones del presente, destinadas a personas que viven estos tiempos.

Las piezas arqueológicas tienen valor, en cuanto testimonios del pasado⁶, pero las artesanías no fundamentan su sentido en esta dimensión temporal, sino que son parte de un presente. El componente tradicional hay que entenderlo como un valor agregado que motiva al comprador. No se trata sólo de respeto al pasado, sino de una presencia viva del pasado en el presente.



⁶ La inmensa mayoría de los objetos arqueológicos han sido hechos artesanalmente, pues no existían las técnicas industriales

Esta peculiaridad de las artesanías hace que, además de las dependencias estatales dedicadas a la industria y la producción, otras áreas del estado –como las culturales y patrimoniales- se involucren en el problema artesanal, tomando medidas para su preservación y mantenimiento, debido a su gran importancia en la identidad del país y de sus regiones. Medidas adecuadas para mantenerlas, tienen, en este caso, que proyectarse no necesariamente de manera directa a los artesanos, sino al gran público, para que tome cada vez más conciencia de cuan arraigadas están estas actividades en nuestra cultura, con todo el respeto y visión positiva que implica. Vale la pena recordar que la UNESCO, el más importante foro mundial en el campo de la cultura, en una convención realizada el año 2003 en París, para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, al enumerar las manifestaciones de este patrimonio cultural, incluye las técnicas artesanales tradicionales.

El mensaje cultural que portan las artesanías incide en su demanda de alguna manera. Lo cultural tiene un valor agregado, por usar un término en boga en nuestros días. El turismo es un ejemplo; quienes lo hacen, en la mayoría de los casos, desean experimentar por unos días experiencias en entornos culturales diferentes. Poco comprensible sería hacer turismo en el lugar de residencia cotidiana. El turista busca lo diferente, llegándose a casos como el del ecoturismo, en el que es esencial esta característica especial del entorno ecológico en zonas marginales. Las manifestaciones culturales son distintas para los turistas y comunes en los lugares por ellos visitados. Provieniendo la mayor parte de turistas de países con alto nivel de desarrollo, del primer mundo, la actividad artesanal tiene especial interés, en parte por que, en los países de su residencia, este tipo de actividad se ha tornado bastante rara y, sobre todo, porque se manifiestan en ellas expresiones propias de los lugares que visitan, tanto en la manera como confeccionan los objetos, como en los productos finales. Con frecuencia el turista desea llevar consigo un testimonio de los lugares que visitó para tenerlo en su residencia; las artesanías cumplen a caba-

lidad con este propósito. Si se trata de llevar a sus allegados un regalo o recuerdo de su viaje, los objetos artesanales son idóneos, insistimos, por el componente cultural que portan.

Arte y Artesanía⁷

Uno de los elementos propios de cada cultura es la expresión estética, en el caso artesanal en el campo de lo visual. La captación y expresión del valor bello y feo, varían de cultura a cultura, por múltiples razones. Con este enfoque, se plantea el problema de las relaciones existentes entre arte y artesanía. El sentido del término arte ha cambiado mucho en el tiempo, para enriquecimiento de unos y confusión de otros, uno de los sentidos se refiere a la manera como se debe hacer algo. En su Diccionario de Uso del Español, María Moliner define arte así: “Es la manera como se hace o debe hacerse una cosa (*Arte de nadar, de la guerra*). Cualquier actividad humana encaminada a un resultado útil, que tiene un carácter más práctico que teórico (*La cirugía tiene tanto de arte como de ciencia, el arte de la carpintería*).

Una de las consecuencias del fuerte divorcio entre industria y arte, que se produjo en la Revolución Industrial, fue enfatizar el término arte a la expresión estética, al hablarse de “bellas artes”. Este enfoque se ha generalizado en nuestros días. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua se refiere a bellas artes en estos términos: “*La que tiene como finalidad esencial crear objetos bellos: arquitectura, pintura, escultura*”. En nuestros días, arte equivale a bellas artes, sin que sea necesario identificar los contenidos cuando se habla de exposiciones, conferencias, convenciones sobre arte. El mismo diccionario define artista en estos términos: “*Persona que ejercita alguna arte bella, o persona dotada de la virtud y disposición necesarias para alguna de*

⁷ El arte es un componente de toda cultura y tiene mucho peso en las artesanías.

las bellas artes”. Al referirme a las relaciones entre arte y artesanía, me referiré a lo primero con el sentido que domina en nuestros días.

Hasta lo que sabemos, los seres humanos somos los únicos integrantes del reino animal con capacidad para captar belleza en los entornos naturales o humanos y de expresarla de diversas maneras, una de ellas por medios visuales. De múltiples modos, se capta lo valores estéticos y se los expresa por lo que, además de homo sapiens, somos homo esteticus. La belleza, más que a la razón, apunta a la emotividad, tanto en la captación como en la expresión. Nuestra naturaleza creativa se manifiesta en la tecnología, como lo demuestran los gigantescos cambios que se han dado a lo largo de la historia, con el consiguiente impacto en las formas de vida, otra dimensión de esta creatividad, de múltiples maneras, se proyecta hacia la dimensión estética.

En la expresión estética, juegan un importante papel los símbolos, consistentes en la representación de objetos de una naturaleza, mediante objetos de otra naturaleza; el lenguaje oral y escrito es el más claro y difundido ejemplo semiótico. En el universo religioso, debido a que su esencia radica en seres y fuerzas sobrenaturales inaccesibles a los sentidos, una manera de darlos a conocer es mediante manifestaciones visuales⁸, lo que ha dado lugar a muy diversas y ricas manifestaciones artístico-simbólicas, según los credos religiosos y las estructuras culturales correspondientes. Pueden estas representaciones surgir partiendo de ideas y pautas socialmente aceptadas o por inspiraciones individuales. Por su naturaleza, estas expresiones apuntan más a los sentimientos que a la razón. Desde luego, el arte no se agota en la religión, la expresión simbólica puede darse en otras manifestaciones de la creatividad humana, como lo demuestra con saciedad el arte no religioso.

⁸ El Islam considera que el culto a una representación material es idolatría, por lo cual hay total prohibición de hacerlo

En las artesanías suelen coexistir, armoniosamente, las dos formas de creatividad, la tecnológica con fines pragmáticos y la estética, pero la presencia de estas dos dimensiones varía. Un arado hecho por un campesino, para preparar la tierra, es un objeto artesanal eminentemente utilitario, ya que su finalidad es práctica; una joya, en cambio, tiene un propósito estético, ya que su razón de ser es adornar a la persona que la usa. Artesanías como la cerámica, pueden consistir en objetos con propósitos eminentemente utilitarios, como las tradicionales ollas de barro, cuya razón de ser es cocinar, o con propósitos exclusivamente estéticos, como un mural destinado a colocarlo en una pared para deleite del observador. Igual ocurre con la artesanía textil, que puede producir un mantel simple o un tapiz destinado a adornar un espacio físico.

Uno de los resultados de la Revolución Industrial, como ya lo mencionamos, fue el fuerte distanciamiento entre lo utilitario y lo estético, disminuyéndose en los objetos industriales radicalmente su componente de belleza, ya que lo que cuenta es la eficiencia utilitaria en su destino y restringiéndose la obras de arte únicamente a expresar belleza. Las artesanías quedaban, ante esta posición radical, en una “tierra de nadie”.



Las diferencias entre artesanías y obras de arte son convencionales y, si bien se pueden dar situaciones evidentes para distinguir unas de otras, como la que existe entre un balde de hojalata y una pintura de un consagrado maestro, abundan también los casos límite como las diferencias que hay entre un tapiz de fibra vegetal o un mural de cerámica, que tienen como finalidad el adorno de los entornos y son además piezas únicas; igual puede decirse de un vitral. La escultura está ubicada en el universo del arte, pero la imaginería tiende a ser considerada artesanía. No cabe establecer como factor diferenciador la excelencia estética pues, como en toda realización humana, tanto en las consideradas obras de arte, como en las artesanías, hay piezas excelentes, mediocres y de baja calidad⁹.

El componente procedencia académica o espontánea ha perdido también mucho peso, pues cada vez se valora más lo que se denomina arte popular, considerado como tal por su procedencia no escolarizada. Con una visión etno occidental, en nuestra civilización se ha restringido el elemento arte a aquellas manifestaciones occidentales y sus patrones, poniendo en tela de juicio las expresiones estéticas e intensificadoras de emociones de otros pueblos, cuyo valor ha sido confirmado en el propio occidente. El caso de las máscaras africanas, que indujeron a Picasso a introducir una de las más importantes reformas en pintura, el cubismo, es una clara demostración del valor artístico de esas máscaras provenientes de culturas “primitivas”.

Hay artesanías utilitarias, en las que el componente estético es una adición a su sentido práctico, como muebles bellamente tallados o vajillas de cerámica artísticamente decoradas. Pero hay casos en los que la única razón de ser del objeto, calificado como artesanal, es portar belleza, como es el caso que ya lo mencionamos de las joyas y en general de la orfebrería.

⁹ Octavio Paz en su ensayo “El Uso y la Contemplación” aborda este problema con maestría. Está Publicado en su libro In/Mediaciones

Una custodia del pasado, pieza única con sobresaliente expresión de belleza destinada al culto religioso ¿es una artesanía o una obra de arte? no es fácil pronunciarse en uno de los dos sentidos.

La textilería que tiene un amplio contenido utilitario en las prendas de vestir y mantelería, puede también elaborar tapices con una función exclusivamente estética, igual que un cuadro, con todos los elementos como cromática, figura, composición, siendo también piezas únicas. ¿Cabe a estas piezas no concederles la categoría de obras de arte?

Igual podemos decir de objetos esculturales o murales de cerámica. La imaginería, sobre todo con temática religiosa, requiere un proceso manual. Si proviene de una persona calificada como artista en el entorno social en que vive, se llama escultura, si de personas que trabajan en humildes talleres, artesanías, al margen de la calidad y belleza de unas u otras.

Los grandes avances de la industria han desplazado, con sus productos, a una serie de objetos artesanales, con un propósito eminentemente utilitario, lo que ha llevado que se extienda, cada vez más, la elaboración de artesanías con predominio estético. Siempre he considerado que esta separación entre obra de arte y artesanía obedece a un convencionalismo



con poco sustento. La división, también arbitraria, entre cultura popular y cultura elitista, pesa mucho para establecer las distinciones entre arte y artesanía. Si la obra de arte visual es adquirida con el propósito de embellecer los entornos, algo similar ocurre en nuestros días con las artesanías. Aún se mantiene una relación jerárquica entre artista y artesano que favorece al primero, de allí que algunos que se consideran artistas, se sienten incómodos si se los llama artesanos y algunos artesanos consideran un ascenso cuando les llaman artistas.

El universo artesanal es enorme y en este artículo he abordado sólo algunos aspectos, con la esperanza de que el lector mejore su comprensión de este problema. n

Bibliografía Consultada:

Alcina Franch José, Arte y Antropología, 1982, Madrid, Alianza Editorial

Baldeschi Luisa, Guía Metodológica para la Gestión de las Pequeñas Empresas y de las Empresas Artesanales en América Latina

Encalada Vázquez Oswaldo, Diccionario de la Artesanía Ecuatoriana, 2003, Cuenca CIDAP

Livpovetsky Gilles, El Imperio de lo Efímero, La Moda y su Destino en las Sociedades Modernas, 2002, Barcelona, Anagrama
Malo González Claudio, Arte y Cultura Popular, 2006, Cuenca, CIDAP

Munford Lewis, Técnica y Civilización, 1971, Madrid, Alianza Editorial

Paz Octavio, *In/mediaciones*, 1981, Barcelona, Seix Barral

Penley Dennis, *Los Paños de Gualaceo*, 1988, Cuenca, CIDAP

Redfield Robert, *Little Community Peasant Society and Culture*, 1963, Chicago, The University of Chicago Press

Rotman Mónica, *Cultura y Mercado: Estudios Antropológicos sobre la Problemática Artesanal*, La Plata, Editores Minerva



CONCEPTOS PRELIMINARES Y ELEMENTOS DE ANÁLISIS PARA LAS ARTESANÍAS.

Hacia una conceptualización del término

Resumen

En este artículo se plantea algunas reflexiones, a partir de las diferencias conceptuales no resueltas con los pares, en las distintas oportunidades en que se ha encomendado juzgar, seleccionar o certificar productos artesanales para la excelencia y por la inexistencia de normativas claras y precisas que llevan a que prime lo subjetivo sobre lo objetivo (científico-técnico)

Se ha considerado que este es un texto en construcción, por lo cual todos los que están involucrados con el sector, deben aportar sus ideas, allegar posiciones y acercar a los Organismos Nacionales e Internacionales responsables, elementos que les permitan orientar a los artesanos en el tema tan significativo y tan actual de “las certificaciones”

I

Es un hecho que el enfoque con que es tratado el término “artesánías” varía considerablemente entre países, regiones e instituciones dedicadas al tema. Esto es una realidad contemporánea, pero también histórica.

El acceso a los nuevos mercados para la artesanía y la consolidación de los que tenemos, presupone una oferta diferenciada, esto no significa solamente poseer determinados estándares en la producción, ofertas cualificadas y buenos precios, sino que, a partir del descubrimientos que determinamos “atributos” que deben acompañar a los productos artesanos, debemos convencer a clientes cada vez más exigentes de la calidad de “origen” artesanal.

Creo que en un futuro próximo vender artesanías presupone tener en cuenta que estas, deben estar acompañadas de las certificaciones necesarias para demostrar la observancia de los sistemas que, a medida que se reduzcan las barreras aduaneras, los mercados adoptarán como mecanismos regulatorios basados en la **calidad** (como criterio) **originalidad** (como desafío) y **compatibilidad** (el acceso y el cumplimiento de las normas exigidas por el comercio internacional)

Partiendo de esta disyuntiva, resulta de interés consensuar **puntos comunes de partida**, a efecto de lograr una homologación de las terminologías y conceptos aplicables al producto. Esto no significa ni pretende ingresar al plano de lo ideal, sino tan solo conformar de alguna manera, parte del “marco teórico” referencial sobre el cual tomar futuras decisiones, tal es el caso del proyecto de transformación de “**los premios UNESCO de Artesánías**” en los “**Sellos de Excelencia UNESCO para la artesanía**”.

A continuación se presentan diferentes conceptualizaciones referentes a la actividad artesanal, según un enunciado previo desarrollado

para el MATRA-(H. Lombera 2004)-, responsable del Programa Federal de Artesanías de la Secretaría de Cultura de la Nación –República Argentina-:

*“La artesanía es una **actividad** con la que se obtienen un **resultado final individualizado** (producto específico), que cumple una función utilitaria, al tiempo que tiende a adquirir categoría de obra de arte, sin serlo; el cual es producido por el artesano ya sea totalmente a mano, o con ayuda de herramientas manuales e incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución directa del artesano siga siendo el componente fundamental del artículo acabado. Se elaboran sin limitación por lo que se refiere a la cantidad, utilizando materias primas procedentes de recursos que deben considerarse “a priori” **sostenibles**.*

La de México, quien en su Programa de Modernización Artesanal, expresa:

“es aquella 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 les imprimen características culturales, folklóricas o utilitarias, originadas en una reunión determinada mediante la aplicación de técnicas, herramientas o procedimientos transmitidos generacionalmente”

O tomar lo planteado por el organismo Internacional UNESCO que expresa:

“la artesanía utilitaria o artística inspirada por la tradición representa una forma valiosísima de expresión cultural, un capital de confianza de uno mismo, es especialmente importante para las naciones, ya que toma sus raíces en las tradiciones históricas que son renovadas por

cada generación”¹

*“Tiene un resultado individualizado, pero no único, predominando la acción humana por sobre una mecanizada en la cual existe una transformación de un determinado insumo o materia prima natural, para la consecución de un bien tangible con fines utilitarios simbólicos, decorativos”*²

*La naturaleza especial de las piezas artesanales se basa en sus **características distintivas**, que pueden ser: utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, tradicionales, simbólicas o significativas religiosa y socialmente por lo cual genéricamente entendemos que “un producto artesanal”, es un bien representativo de la cultura “en un tiempo y en un espacio” determinado con características que la hacen diferente de otros bienes de uso.*

Aquí nos remitimos nuevamente al reconocido y siempre vigente trabajo de don OCTAVIO PAZ: “In-Mediaciones”, quien en 1973 describió magistralmente las diferencias entre Artesanía, Arte e Industria y en donde se desprende de las sutilezas que utilizan generalmente aquellos productores que aún no se decidieron que rumbo a tomar: o ser “artistas” o convertirse en “artesanos”.

Artesanía Indígena

Consiste en una producción de bienes útiles, rituales y estéticos, condicionada directamente por el medio ambiente físico y social, que constituye la expresión material de la cultura de la comunidad. Se manifiesta en unidades étnicas relativamente cerradas: con la finalidad de satisfacer necesidades sociales, simbólicas y religiosas entre otras. La virtual globalización hace que muchos de los productos artesanales

¹ Documento de trabajo “Construir la confianza: la Artesanía, elemento de desarrollo”. UNESCO 1991.

² Simposio Internacional “la artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera” (Manila, Filipinas, 1997).

“Indígenas” o de “Cultura Aborígen” hayan perdido gran parte de la “sacralidad” y pasen a engrosar vitrinas de coleccionistas, diletantes o sencillamente admiradores transitorios de las culturas naturales. Son escasos los productos posibles de ser usados contemporáneamente aunque algunos de los elementos artesanales indígenas son complementos atractivos para otros productos. Valga como ejemplo la utilización de trozos de “Azúyos” para la construcción de chalecos, mochilas, bolsos o carteras.

- Ejemplo Artesanía Indígena: joyería mapuche-bolsos o contenedores- cestería-máscaras-cuencos (Existe una saturación del uso de grañas, guardas o esquemas decorativos aplicados en productos tanto de origen industrial como de utilización en productos artesanos urbanos o “neos”, a veces fuera de contexto en lo que a la cultura originaria se refiere.- el exceso del uso de la “guarda pampa” aplicadas a productos de la más disímil factura y origen, es el ejemplo más claro).

Artesanía Tradicional

Si bien la artesanía indígena está teñida de “tradicionalidad”, el uso y la costumbre han impuesto este término que se refiere a un determinado tipo de productos resultantes de tecnologías que provienen de la fusión de las culturas americanas, africanas y europeas. Estos productos son elaborados por el “pueblo” en forma anónima, con materias primas naturales propias de la región. El artesano tradicional, también llamado “folklórico” domina la totalidad del proceso productivo, que es transmitido de generación en generación, como expresión fundamental de su cultura y factor de identidad de la comunidad.

- Ejemplo Artesanía Tradicional: Manta criolla-Platería Criolla-determinados tipos de Muebles y tallas-algunos Instrumentos Musicales-Los productos del Cuero Crudo o Soguería y los elaborados

en asta y hueso, entre otros.

Artesanía Contemporánea y Neo-Artesanía

Se asienta en la producción de objetos útiles y estéticos a partir de una nueva valoración de los oficios. En su manufactura se sincretizan los elementos técnicos y formales, procedentes de otros contextos socioculturales y de otros niveles tecno/económicos. Culturalmente, estas artesanías tienen una característica de transición hacia la tecnología moderna y hacia la aplicación de principios estéticos de tendencia universal o académica. Tienden, además, a destacar la creatividad individual expresada en la calidad y originalidad del estilo. Generalmente, se desarrolla en ciudades medianamente importantes.

La artesanía contemporánea surge como respuesta a las ventajas que brindan los centros urbanos, donde se posibilita el contacto con otros artesanos, artistas y diseñadores. Este entorno favorable, permite a la obra acceder a ciertos sectores que demandan productos de estilo o “únicos”, que siguen las tendencias y condicionamientos de la moda.

- Ejemplo Artesanía Contemporánea: Vajilla cerámica con técnicas muy tradicionales de elaboración y diseños actuales. Elementos de la textilería tradicional aplicados al diseño de la indumentaria o el



calzado, joyería de autor y variados elementos complementarios de actualidad (Fundamentalmente aplicados a los llamados productos “de tendencia” en la indumentaria).

- Ejemplo Neo-Artesanía: Vitro-fusión-Productos en piedra-Cerámica-Talabartería y Marroquinería y la joyería con diseños y métodos de elaboración aportados generalmente por la industria.

Arte Popular

Es un fenómeno complejo y polifacético de la cultura actual. Consiste en expresiones de carácter plástico, dotadas de atributos estéticos, cuyas raíces se hunden en el pasado y cuya vigencia se explica de acuerdo a la función que cumple dentro de la comunidad que las hace posible. Es inseparable de la vida del pueblo, generando y alimentando cualquier cultura nacional. Aquí hace pie el “tradicionalismo”, como concepto filosófico que considera que “todo tiempo pasado fue mejor” y sus productos generalmente terminan en vitrinas de coleccionistas que “consagran” el producto, dándoles mayor valor a medida que pasa el tiempo.

El arte popular es resultado del trabajo creador de generaciones de maestros. Como en otras clasificaciones, generalmente se aprende en el hogar a través del ejemplo, y los mayores son los guías quienes de este modo pasan a ejercer el oficio de “maestros”. Es único por su estructura artística y extraordinariamente variado en lo que se refiere a sus particularidades nacionales, que se manifiestan en las formas de expresión. Además, el volumen de producción es limitado y su circulación queda generalmente circunscripta al mercado local. Excepcionalmente algunos “maestros” traspasan los límites comunitarios y pueden lograr reconocimiento y fama.

- Ejemplo Arte Popular: Pesebres norteños (navidad)/bordados trajes

de murgas (carnaval)-tallas de imágenes de santos populares-representaciones estéticas de pintura (que no alcanza la dimensión de la obra de arte valoradas según los cánones occidentales clásicos). Máscaras y representaciones simbólicas de determinados grupos comunitarios. Un tema que plantea más dudas que certezas es el de la producción, transferencia o recreación de los “tatuajes”, cuyas tecnologías han variado pero que en el producto básicamente sigue siendo el mismo.

Por otro lado, toda actividad artesanal debe ser evaluada desde distintos puntos de vista:

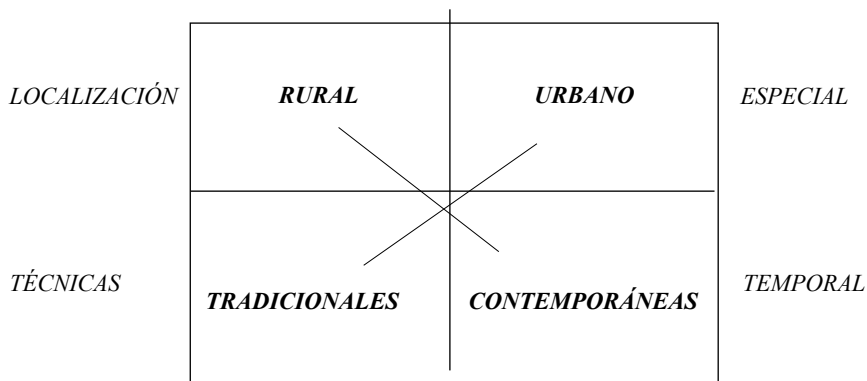
- **Como fenómeno cultural**, en el cual se observan las influencias hispánicas indígenas y nuevas tendencias, siendo consecuencia de la transmisión empírica de técnicas y diseños aceptados y compartidos por la mayoría de los miembros de la comunidad -sea esta indígena, campesina (Folk) o urbana-, de tal manera que, el producto generado resulta funcional a los miembros del grupo al que pertenece su autor o autores. Tiende por otro a representar “lo local”, “lo nacional” o “lo regional”, creándose de esta manera estereotipos; valen como ejemplos: los “botijos que representan la artesanía española”, “los gallitos -en diferentes productos, formas o estilos- a los portugueses”, “el mate y el poncho son argentinos o uruguayos”, “algunos retablos son peruanos”, “los aguayos bolivianos” y así la lista se hará interminable.
- **Como labor creativa**, teniendo en cuenta que el artesano trabaja sobre esquemas estilísticos y de diseño aprendidos empíricamente o no, pero agregándoles su impronta personal y dependiendo tanto de la información que posee y el grado de aplicación que le da la misma.
- **Como proceso técnico**, basado en una serie de procedimientos

que el artesano ha tomado, generalmente, de su grupo familiar cercano o externo. En este enfoque deben tenerse en cuenta la restringida complejidad de la división del trabajo y la utilización de técnicas rudimentarias. Los procesos manuales y las herramientas elementales de las que se vale por lo general el artesano, insumen un gran número de horas-hombre. Esto da origen a obras de carácter singular y no estandarizadas, aunque, el manejo magistral del oficio, hace que un artesano pueda reproducir determinada obra con las mismas características tantas veces quiera -con la impronta que da, el hacerlas una a una-.

- **Como actividad productiva**, que tiende a satisfacer necesidades del grupo familiar, mediante la utilización directa de los bienes producidos o de los ingresos generados por la venta o trueque de los mismos.

Es posible obtener artículos semejantes a los artesanales a partir de un proceso industrial, por lo tanto, la característica de **artesanal** no se refiere a los objetos sino a la **modalidad** de producción de los mismos.

Aplicación de la matriz de Igor Ansef, como posibilidades de análisis de las variables espacio-cultural de la producción artesana.-



RURAL: Campesino criollo - aborigen - comunidades denominadas “folklóricas”.

URBANO: mix permanente de cauces y capas culturales (criollo-gringo-aborigen-negro; en distintos porcentajes de mestización) con ubicación en ciudades donde lo urbano prima sobre lo campesino y en donde una variedad de “semi” culturas multiplican las posibilidades clasificatorias.

Como ejemplo podemos significar:

1. Un artesano **rural** que utiliza materiales o técnicas **contemporáneas**: maquinaria para cortar lonjas y posteriormente elaborar un lazo de cuero crudo o utiliza para coser hilos industriales de plástico, en lugar de tientos de cuero.
2. Un artesano **urbano** que utiliza técnicas **tradicionales** de chorizo y cochura en horno de leña abierto para realizar sus piezas. (forma de producción “romántica”, que tiene el objeto de intentar “encontrarse o identificarse culturalmente”).
3. Una artesana **rural** utilizando técnicas **tradicionales** de hilado en huso para elaborar la fibra de oveja o camélido. (forma de producción lógica donde confluyen armoniosamente lo espacio-temporal).
4. Un artesano **urbano** con la utilización de vidrio y horno eléctrico



para realizar piezas en vitrofusión con tecnología **contemporánea** (se ajustaría a la lógica apuntada anteriormente).

II

Elementos de Análisis

Para la evaluación de las Artesanías

Hacia un intento de diseñar una metodología objetiva que nos permita ordenar, normalizar y aplicar los criterios que hacen a la excelencia de un producto artesanal, teniendo en cuenta las preocupaciones de los usuarios (1), sobre determinados aspectos que tiene que ver específicamente en la “cadena de valores” que acompaña al producto, los “métodos de elaboración” y fundamentalmente la necesidad de dar satisfacción a las preocupaciones existentes sobre los “temas ambientales”, en donde están presentes aspectos que hacen en definitiva a las **BPAr**.

Si analizamos esto en profundidad veremos que la “diferenciación” buscada constituye en si una estrategia competitiva, en donde se busca crear y mantener una ventaja de nuestras artesanías frente a otras y este proceso es el que debe ser demostrable a través de mediciones y registros (por una tercera parte independiente – con sólida formación y trayectoria en el tema que de esta manera -a través de una certificación-) garantice esa efectiva diferenciación, lo que nos posibilitará generar un importante valor agregado a nuestra producción.

Si bien las artesanías “son productos genéricos”, la globalización hace aparecer competidores -entre ellos la industria- en muchos de los quehaceres tradicionales, sin importar la carga cultural que llevan

(1) Hablamos de “usuarios” de artesanías como aquel comprador que adquiere un producto del cual está convencido y tiene atributos que le satisfacen; es decir que de alguna manera está involucrado también con el artesano. Esta especie de complicidad es la que forja una comunión (comunicación) entre el “que hace” y “el que usa”, sirve para instalar los valores de la artesanía como producto calificado en este mundo moderno y globalizado.

como portadoras intrínsecas del patrimonio intangible de nuestros pueblos y comunidades.

Entiendo que las cuatro preocupaciones que llamaríamos básicas -ya que podríamos agregar otras más- si, deben resolverse mediante el otorgamiento de determinadas certificaciones o sellos, cuyos mecanismos de aplicación sean respaldados por normas que garanticen la:

- Excelencia (calidad, originalidad, compatibilidad).
- Sustentabilidad y respeto de la biodiversidad (Trazabilidad de las materias primas críticas).
- Buenas prácticas (consideración por la salud de artesano. Eliminación de trabajo infantil – respeto por el medio ambiente y otras)
- Carga cultural incorporada.

De los productos que queremos valorizar, potenciar su especificidad y diferenciarlos de los similares, dándole al usuario(1)* los avales sobre la calidad de las artesanías que les vendemos, garantía resuelta a través de una certificación o sello que confirmen las características del producto o proceso de elaboración, que serán contrastados por normativas concretas (esto significa la aplicación de determinados procedimientos y el uso de ciertos protocolos) registrables en manuales específicos utilizables para cada oficio.

Tendríamos que empezar a acordar lo que entendemos por **excelencia artesana**, como una suma de atributos -visibles- en determinado producto, es decir tenemos que intentar centrarnos en un enfoque más conceptual sobre el término (los por qué, los cuáles y los cómo).

Por otro lado la aplicación de **la trazabilidad**, tema que los analistas

(*) Esto se desprende de una “canalización” del vocablo, lo que ha llevado a múltiples confusiones y a una aceptación indiscriminada del término; se considera que todo lo hecho a mano: es artesanía y esto aún es una cuestión no resuelta ni por los especialistas ni por los propios artesanos.

indican, en el futuro será una exigencia insoslayable para poder penetrar con nuestros productos en los mercados desarrollados y sofisticados de los países del llamado primer mundo, está llamada a demostrar, a través de mediciones y registros, que los procesos de diferenciación se cumplen con la sostenibilidad de los productos básicos naturales y se lleva un estricto control sobre el uso de las materias primas críticas o sea aquellas que son depredadas en su medio ambiente o se utilizan subproductos de especies en extinción y materiales al borde del agotamiento (no renovables).

El cumplimiento de estos procedimientos persigue por un lado la **sustentabilidad ambiental**, con las especificaciones propias sobre el buen uso de los recursos naturales, el contralor para evitar el contrabando de materiales y especies, y una exigencia cada vez mayor sobre la necesidad de conocer, por parte del usuario, en dónde, cuándo y cómo se elaboran los productos artesanos, de allí “determinado producto” es de excelencia, porque fue elaborado en determinado: taller, comunidad, región o país respetando los procedimientos y cumpliendo los protocolos de acuerdo a la normativa indicada en los “manuales de uso” de cada oficio artesano.

La aplicación de las **BPAr** (Buenas Prácticas Artesanales) –término que acuñamos, no como descubrimiento, sino con la idea de adherirnos a los conceptos y aplicaciones que en ese sentido vienen aplicando las cadenas de valor de la alimentación, la agricultura o la industria, como un postulado para “**hacer las cosas bien**”, aportando los elementos necesarios a través de la capacitación: si la entendemos esta como la transferencia y adquisición de información, conocimientos, habilidades o destrezas con las actitudes necesarias para que las personas encargadas de hacer las cosas, las hagan bien.

Las **BPAr** son una herramienta y no un fin en sí mismo, sino que aportaría los elementos técnicos y legales necesarios para mantener una sana sustentabilidad ambiental, un desarrollo económico sostenido

del sector y un reconocimiento social de los productores, en la medida que sean capaces de atender y aplicarlas.

Identificación de los Productos Artesanales

En el campo de las Artesanías, aquellas que presentan especial interés para determinados mercados -turísticos, para coleccionistas o estudiosos de las culturas nacionales- son las caracterizadas como tradicionales, es decir, las que son parte del saber del pueblo o folklore.

Es por ello que el siguiente análisis descriptivo que a continuación les presento, se focaliza sobre este tipo de producciones con la intención de aproximarnos a las amplias riquezas geo/tecnológicas y culturales distribuidas a lo largo de los países de América.

Se toma entonces como rasgos determinantes, aquellas producciones artesanales localizadas geográficamente, donde en relación con su ambiente, el artesano aprovecha determinadas materias primas, adopta y adapta técnicas de transformación e instrumental y toma de su entorno los motivos de inspiración, aportando a sus obras características locales particulares.

III

Caracterización de las Piezas Artesanales

A la hora de seleccionar pie-



zas artesanales, se considera de primordial importancia que las mismas sean evaluadas a partir de las **características de su propio diseño**, entendiendo por tal la forma de un objeto, que cumple una función determinada, logrado a partir de técnicas de elaboración y materias primas específicas.

En función de ello y tomando referencias genéricas para un posible análisis, podemos decir que en el diseño de una pieza artesanal intervienen cuatro factores que deberán tomarse en cuenta:

1. Materia prima:

Las materias primas bases con que se confeccionan los objetos artesanales pueden ser producidas en la región (lanas, cueros, etc.) o recogidas directamente del medio (arcillas, maderas, fibras vegetales, piedras) y en algunos casos provistas por la industria, ya que es una realidad actual la incorporación de insumos de origen fabril en reemplazo de los naturales. Los casos más difundidos son los de los colorantes o tinturas y los hilados industriales a partir de los cuales se obtienen, en apariencia, productos semejantes a los realizados manualmente, determinados metales, algunas fibras y también elementos de utillaje y equipos productivos.

2. Función:

El diseño de una pieza responde al uso asignado por su autor. Las obras artesanales están destinadas a cubrir determinada función utilitaria en la comunidad en que se han originado. Sin embargo, debido al proceso de universalización que inevitablemente experimentan las artesanías (a partir de la demanda comercial fuera de las áreas de origen), muchos productos pueden adquirir usos alternativos diferentes a los asignados inicialmente. Por otra parte, aún en el mismo medio cultural del productor, varía la función utilitaria primigenia de algunas piezas, por ejemplo, se pueden citar algunos elementos de cuero de uso cotidiano en faenas rurales, que al tecnificarse el campo, persisten como piezas meramente ornamentales; así, las boleadoras o las botas

de potro solo suelen emplearse en ocasión de ciertas fiestas especiales, mantas que pasan a funcionar como tapices, cestos de recolección como revisteros, apareciendo además (sobre todo en el campo textil) productos de factura totalmente tradicional pero de exclusiva utilización urbana, como los patines o caminos tejidos por artesanas mapuches.

3. **Morfología:**

La forma de una pieza artesanal está compuesta por todos los elementos aprehensibles al observador.

- condiciones mensurables, como dimensiones y peso;
- la forma de sus partes componentes (de las que resulta la forma total);
- los motivos decorativos y su distribución en la superficie de la pieza;
- el color y las variaciones del mismo

Estos componentes en sus múltiples interrelaciones, le otorgan al objeto un significado y una imagen plástica determinada, debiendo



agregarse que sí, en un área específica se encuentra una recurrencia de cierto número de elementos morfológicos combinados en una serie de piezas, se está ante la presencia de un estilo.

4. Técnicas de elaboración:

Al ser las artesanías actividades productivas, cuya cualidad específica es su modalidad de producción, cobra importancia para la identificación y descripción de las piezas, el análisis de los procedimientos e instrumental que dan lugar a sucesivas transformaciones de la materia prima, hasta llegar al producto terminado. Técnicas diferentes pueden dar origen a productos de apariencia similar (se puede hilar con un huso o rueca y obtener la misma hebra en grosor y torsión).

Cabe señalar que es conveniente separar el proceso de producción en dos etapas fundamentales:

1. Preparación de los insumos.
2. Elaboración de las piezas

A cada una de estas etapas les corresponden técnicas específicas (Ej.: en artesanía del tejido, en la preparación de insumos se incluye el acondicionamiento de la fibra, preparación de hilados y teñido; en la elaboración de las piezas, las técnicas textiles propiamente dichas).

Identificación del Estilo

El estilo se presenta como una forma particular de combinar las variables morfológicas y técnicas, surgidas de un medio socio-cultural determinado y abierta a modificaciones y variantes que se suceden lentamente a través de los tiempos.

Si bien el autor de una pieza artesanal puede imprimir a la misma su sello particular, las técnicas con las que opera, así como los

criterios estéticos que posee, pertenecen al patrimonio cultural de su comunidad o han sido “aprehendidos” en otros ámbitos (ferias, exposiciones, universidades, escuelas o talleres). Esto determina que, comparando piezas artesanales del mismo tipo y pertenecientes al mismo contexto cultural, se hallen entre ellas similitudes formales muy significativas, que llevan a inferir la presencia de un estilo, que por lo general, se encuentra difundido geográficamente en un área y es compartido por artesanos que poseen una historia cultural común (tradicional o adquirida).

También, en los elementos de una pieza se pueden encontrar líneas estilísticas, el caso más claro es el de la decoración. Es un ejemplo de ello, los motivos bordados de ascendencia hispánica, típicos de una amplia zona de las regiones Nudoéstica y Cuyana, se aplican a una variedad de tejidos, como mantas, alforjas, etc.

El análisis estilístico debe surgir de la confrontación de las piezas consideradas significativas en un área, a fin de detectar cuáles son los componentes esenciales que se repiten en las mismas y que identifican un área de producción, y, dentro de ella, a una clase de objetos.

IV

Identificación de los Productores

Caracterización de los Artesanos

El **productor artesanal** puede definirse como una persona o grupo de personas que se dedican a la elaboración de objetos completos, desde la preparación de los insumos hasta su acabado final; opera con procedimientos y técnicas sencillas, ayudándose con un mínimo de instrumentos, por lo general producidos en el ámbito doméstico (esto es históricamente el ideal, la universalización hoy nos plantea otros modos de producción que también debemos analizar para su valoración).

Por lo general, los conocimientos que posee el artesano sobre las técnicas y procedimientos de realización de los objetos que elabora, los aprende en su comunidad, de sus antecesores o maestros y agrega a ellos su propia creatividad.

Estas características toman una particularidad especial en el caso de los artesanos tradicionales (campesinos aborígenes o criollos). Ellos son portadores de conocimientos colectivos del grupo al que pertenecen y sus valores socio-culturales se sustentan en la participación de todos los miembros de la comunidad, la tribu o población regional, tanto en el proceso de “creación” como en el de “aceptación”.

Los conocimientos y técnicas que posee un artesano son patrimonio de todos los miembros de su comunidad y potencialmente desarrollables por cualquiera de ellos. Cabe observar que para algunos productores la actividad artesanal constituye su única fuente de ingresos y para otros es secundaria (complementaria o suplementaria de su actividad principal).

En América, los artesanos pertenecen a dos orígenes étnicos



predominantes: **criollo e indígena**. Sin embargo, esta diferenciación no implica que las artesanías elaboradas correspondan estrictamente a estas raíces, dado que se han producido intercambios e influencias mutuas en las modalidades de trabajo de ambos grupos (ver: pag. 4 matriz de Igor-Anseff).

- **Los grupos indígenas**, conservan algunos rasgos originales, que se manifiestan en su lengua, en su modo de vida, sus creencias y en sus artesanías, (por ejemplo, el tejido de las fibras de caraguatá, propio de los grupos chaqueños; el tejido típicamente araucano o mapuche de las provincias del sur; las máscaras y alfarería Chané del Chaco-Salteño y la platería y tejidos de los indígenas puneños).
- **Los grupos criollos**, generalmente rurales y de antiguo afincamiento en algunas regiones, conservan rasgos de la tradición hispánica, que formó un nuevo estilo al entremezclarse con la cultura indígena, tal como puede comprobarse en obras de alfarería, cestería y tejido; sin embargo, la influencia predominantemente ibérica todavía se aprecia en ciertas artesanías (la confección de barracanes y colchas bordadas en la Rioja y Catamarca, y los artículos de cuero en la región pampeana, etc.)

Aunque existen diferencias culturales entre los dos grupos, ambos se ven afectados por problemas similares (dificultad al acceso de mercados, estacionalidad en la obtención de materias primas, escaso reconocimiento de sus productos y dependencia de una intermediación parasitaria).

En el caso particular de los artesanos urbanos, cuya formación depende de muchas variables: formación académica - aprendizaje en talleres – autodidactas –, tanto la utilización de los materiales como de las tecnologías utilizadas, depende más bien de los alcances que el productor da a su actividad que de las influencias culturales.

Identificación de Insumos y Procesos Productivos

Aprovisionamiento de Insumos

Los mecanismos de abastecimiento de insumos constituyen un aspecto relevante del sector artesanal, dado que el ritmo y volumen de su producción están condicionados por la disponibilidad de los mismos.

Origen de los insumos

El origen de los insumos puede ser natural, agropecuario o industrial:

- La disponibilidad de **materiales de origen natural** (arcillas, piedras, maderas, fibras vegetales) depende principalmente de la mayor o menor dificultad física de acceso que encuentre el artesano para llegar a ellos; de los problemas de escasez planteados por el progresivo agotamiento del recurso; o de la existencia de restricciones legales con respecto a su aprovechamiento (Ej.: las comunidades del Chaco-salteño dedicadas al tejido de fibras de chaguar, deben realizar desplazamientos cada vez mayores debido a la continua explotación de los “chaguarales” cercanos / las normas que prohíben la matanza de vicuñas / el corte de algunas especies forestales / etc.).
- En el caso de **materias primas de origen agropecuario** (principalmente lanas, cueros, cerdas, astas), la capacidad económica del artesano para su producción o compra es un factor decisivo.
- con respecto a los **insumos industriales** (colorantes químicos, hilados, metales, etc.), se presentan problemas relativos a su escasez y carestía en el mercado local o regional.

Acceso a los insumos

En cuanto a las modalidades utilizadas por los artesanos para abastecerse de los insumos implementados, estas varían según el material de que se trate, el carácter de las actividades económicas de la zona, y la inserción de cada artesano en las mismas.

Las formas en que los artesanos se abastecen de insumos son fundamentalmente tres:

1. **Materias primas obtenidas por recolección o extracción:**

El aprovisionamiento de materias primas de origen natural suele insumir un tiempo considerable en relación a las demás tareas realizadas por el artesano. Las labores de recolección o extracción suelen dar lugar a cierta incipiente división del trabajo dentro de la unidad productiva, dado que las mismas están por lo común, a cargo de los miembros más jóvenes o menos especializados.

Dentro de la unidad productiva doméstica, se puede establecer una división del trabajo conforme a la cual las tareas de recolección



las realizan miembros masculinos o femeninos, de acuerdo a los condicionamientos culturales (en las comunidades indígenas del área del Pilcomayo, los hombres recogen el chaguar y las mujeres la procesan).

2. Materias primas de producción propia:

Los artesanos localizados en áreas rurales, frecuentemente son productores de los insumos agropecuarios que utilizan en sus trabajos.

La actividad artesanal generalmente subsidiaria respecto de la pastoril o agrícola, está supeditada a los recursos con que cuente el productor. Se da el caso de artesanos que, urgidos por su necesidad inmediata de convertir el fruto de la esquila en circulante, deben adquirir lanas durante el año a los mismos comerciantes a quienes vendieron su esquila. Los cueros o pieles, frecuentemente se obtienen de animales sacrificados con otros fines, incidiendo sobre el ritmo y monto de la producción de artesanías elaboradas con los mismos factores ajenos a la actividad.

Solamente en áreas de alta demanda de artesanías, los productores que trabajan regularmente con destino al mercado, tienen en cuenta los requerimientos de la actividad artesanal para reservar insumos de su producción e incluso recurren a otras fuentes de abastecimiento cuando ésta es insuficiente.

3. Abastecimiento de materias primas por compra:

Los insumos que habitualmente se adquieren son de origen industrial o agropecuario, y por lo común llegan a los artesanos a través de circuitos complejos. En menor medida también suelen comprarse materias primas de origen natural que poseen un alto valor pecuniario (Ej.: pieles o pelos de animales silvestres)

VI

Los Tiempos de Producción

La cantidad de hora-hombre empleada en la elaboración de los productos artesanales es compleja de calcular debido a la dedicación irregular de los artesanos a la producción, debido ésto a los siguientes factores:

- La producción artesanal rural no suele ser la ocupación principal, dedicándole a la actividad en cuestión el tiempo residual.
- Falta de hábitos regulares de trabajo en cuanto a dicha actividad.
- Frecuentes interrupciones debido a la dificultad de operar con instrumentos precarios, que no permiten una dedicación continua durante el día (Ej.: el telar rústico, que suele estacarse a la intemperie puede ser un ejemplo).
- Falta de tecnologías apropiadas.

Otra circunstancia que dificulta el cálculo de los tiempos de producción, está referido a la discontinuidad que se registra en oportunidades, entre las distintas etapas del proceso productivo. Si se analiza éste en 2 etapas básicas (elaboración de insumos y confección de las piezas), se observa que la primera de ellas suele efectuarse de manera independiente y generalmente, cubriendo las necesidades de material para varias piezas de distinto tipo.

Variación de Tiempos entre Artesanos y Producciones Artesanales:

El tiempo en que realizan las distintas tareas que componen el proceso de producción de piezas de características similares, varía entre artesanos según tecnología empleada y habilidad o destreza individual.

La tecnología utilizada para la producción artesanal campesina y aborígen es generalmente rudimentaria. La mayor parte del trabajo

se realiza manualmente o con instrumentos sencillos y/o domésticos y las máquinas empleadas son en extremo elementales (a menudo de fabricación casera), sirviendo para complementar el trabajo humano. En el caso de introducción de nuevas tecnologías, éstas generalmente se aplican a etapas poco significativas del proceso productivo.

Cada artesanía, según el área de que se trate, cuenta con un mínimo de instrumental técnico que no varía mayormente entre un artesano y otro. Las diferencias de tiempos en tareas similares se deben principalmente, a la habilidad diferencial de cada productor para el desempeño de las mismas. La rapidez por mayor habilidad del artesano, se acentúa en caso de registrarse alguna especialización.

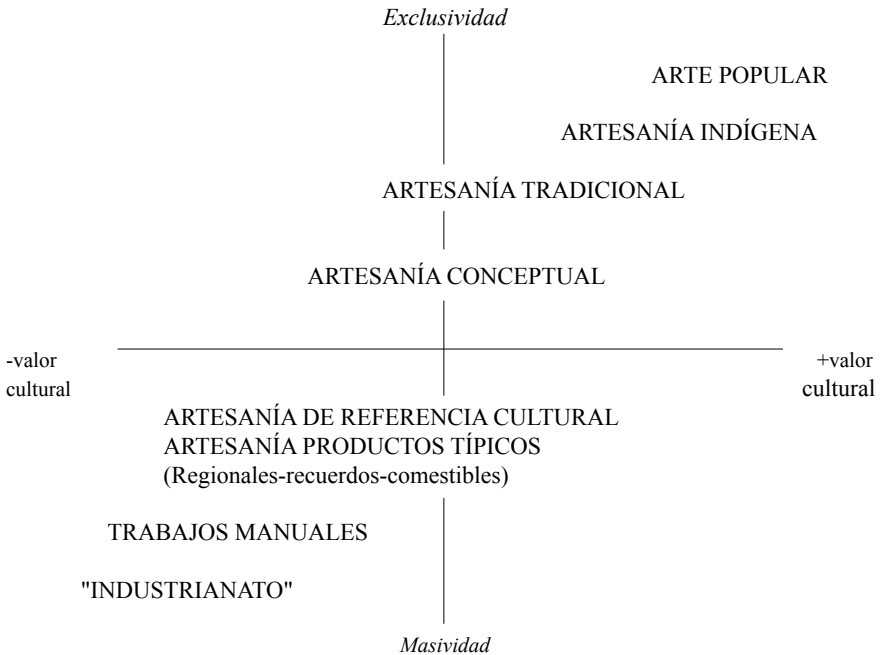
Existen también otros factores que influyen sobre los tiempos productivos, siendo estos tanto temporales como también permanentes, entre ellos:

- Fluctuaciones estacionales de la demanda de productos
- Desempeño de la actividad artesanal como complementaria
- Temporalidad en el abastecimiento de materias primas (solo en algunas épocas del año).
- Factores climáticos.
- Escasez de insumos, etc.

En el caso de los talleres artesanales urbanos muchos de los problemas, citados anteriormente, no son determinantes para la productividad, el desafío pasa más por la “filosofía” del productor, respecto a los tiempos y oportunidades que le dedica al oficio, que a los problemas de disponibilidad de materias primas o de equipamientos. Aquí debemos apuntar las diferencias conceptuales entre “artesano o feriante” no fáciles de explicar ni de entender, pues parecieran ser un solo sujeto cuando en la práctica son por un lado el “artesano productor” y por otro lado el “comercializador”.

Entiéndase que aquí básicamente se han tratado temas que competen **únicamente** a los artesanos, (*) los problemas clasificatorios que atañen a “manualistas o manualeros”, artistas, “armadores” y productores de alimentos o prestadores de servicios, creemos deben ser analizados en otras instancias y con otros sistemas, pues si bien a veces en el “continun cultural” en que se presentan, a partir del manejo de algunas destrezas, se los confunden; creemos que son **ámbitos** distintos y por lo tanto posibles de otro tratamiento metodológico.

Cuadro analítico del SEBRAE
(concepto clarificador del producto ante el usuario)



Auto-cuestionario voluntario

(para tratar de construir una posible clasificación a partir de la información del productor artesano)

1. Qué entiende el productor de los alcances que tiene un sello (excelencia-origen-calidad-autenticidad-garantía) en su actividad?
2. Cómo se autodefine?
 - a) Artesano
 - b) Artesano Artífice
 - c) Artista
 - d) Artista popular
3. Cómo define su producción?
 - a) Artesanía (tradicional-aborigen-urbana-neoartesanía)
 - b) Artesanía de autor (piezas únicas de alta cualificación)
 - c) Obra de Arte
 - d) Arte Popular
4. Qué tecnología utiliza?
 - a) Tradicional
 - b) Apropiada
 - c) Ingresa nuevas tecnologías
 - d) Utiliza tecnologías avanzadas
5. Qué entiende por “utilizar buenas prácticas”?
 - a) Las conoce
 - b) Las respeta
 - c) Las aplica
6. Sabe de qué trata “la trazabilidad”?
 - a) De dónde se provee habitualmente de sus insumos (materias primas)
 - b) Cómo comercializa

- c) A quién le vende?
- d) Cuáles son los volúmenes estimados de su producción
- e) Tiene estimación de sus ventas
- f) Tiene calculado el costo/beneficio de su taller
- g) Está en condiciones de generar un avance cuali/cuatitativo de su producción para sostener la apertura de nuevos mercados
- h) Está en condiciones tecnológicas (manejo del oficio) para re-producir un producto –quiere hacerlo?
- i) Cuáles son los tiempos estimados para producir una pieza tipo, una colección o una gama de productos.
- j) Cómo clasificaría su taller
 - individual
 - familiar/comunitario
 - empresarial
 - factoría?

PATRIMONIO INMATERIAL, HERENCIA, IDENTIDAD Y MEMORIA

RESUMEN

Varias son las acepciones que conlleva el término patrimonio; sin embargo, se considera que un camino importante para delimitar el tema, es asociarlo con las nociones de herencia, memoria e identidad; así, se sugiere que el patrimonio cultural está íntimamente ligado al pasado como herencia, pero es, por medio de la memoria, reactualizado en el presente y un referente indiscutible para el futuro; al tiempo que constituye parte importante de nuestros rasgos identitarios. A nivel mundial, la UNESCO ha realizado importantes avances en el ámbito de la salvaguarda del patrimonio cultural de los pueblos y, en los últimos años, ha emprendido importantes medidas para la protección del patrimonio cultural inmaterial, el mismo que incluye diferentes facetas de la cultura popular, entre ellas, la lengua y las artesanías. En el caso concreto del Ecuador, es mucho lo que queda por hacer en el ámbito de la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial.

PALABRAS CLAVE: Patrimonio, Patrimonio Inmaterial, Salvaguarda, Identidad, Herencia, Memoria.

Un Intento por definir el Patrimonio Cultural

En los últimos años, desde diferentes ámbitos, mucho se habla sobre el patrimonio; sin embargo, habría que preguntarse si está para todos claro lo que el patrimonio significa, acaso ¿hablamos todos de lo mismo cuando al patrimonio nos referimos? o para muchos ¿todavía hace referencia a lo arquitectónico y arqueológico?, ¿Sabemos lo que el patrimonio implica? o ¿Continuamos usando el término, como tantos otros –cultura, identidad, memoria colectiva, acervo cultural- solamente por la coyuntura actual, porque suenan bien, porque está de moda?

Verdaderamente, el término patrimonio implica muchas cosas diferentes y conlleva posturas diversas. La palabra proviene del Derecho Romano y, etimológicamente, del latín “patrimonium”, que hace referencia a lo recibido del padre o pater. Entre los romanos, la noción de “patrimonium” estaba ligada a una relación patrilineal, es decir se lo adquiría por derecho paterno; al tiempo que, era en el pater (protector) en quien recaía la autoridad, el mando y la propiedad.

Para varios autores, el patrimonio no refiere a las cosas u objetos, sino a las relaciones que se establecen entre éstos y las personas, relaciones basadas en derechos y obligaciones

En el ámbito jurídico, el patrimonio está integrado, básicamente, como un conjunto unitario de obligaciones y derechos relacionados entre sí, como una unidad de Derecho; tiene una connotación económica, basada en relaciones jurídicas cuantificables en dinero y es atribuido a un titular; al tiempo que existe una universalidad del patrimonio, lo que permite que se pueda transmitir de una persona –natural o jurídica- a otra, por lo general los herederos; jurídicamente, el patrimonio se compone de activos (bienes y derechos) y pasivos (obligaciones, deudas).

En general, son varias las acepciones del término patrimonio, al igual que las discusiones en torno al patrimonio cultural; sin embargo, cuando he escrito sobre el tema o cuando dicto mis cátedras, consciente del relativismo de la verdad y dejando cabida para la duda, suelo decir que estudiar y comprender el patrimonio cultural, compromete a relacionarlo por lo menos con tres conceptos básicos: herencia, memoria e identidad, nociones y procesos que no aparecen aislados, sino que interactúan en su conformación.

Así, incluso en el imaginario popular, el concepto de patrimonio está íntimamente ligado al de herencia, entendiendo la herencia como el conjunto de bienes que una persona, en este caso un pueblo, recibe de sus antepasados. Incluso, cabe recordar que en la lengua inglesa el concepto no se ha liberado de tal connotación y el término utilizado para referirse a patrimonio es, precisamente, *heritage*, que significa herencia.

Ahora bien, cuando nos referimos al concepto de herencia, está claro que la herencia no es solo un conjunto de bienes que las personas adquieren de sus antecesores, sino también un conjunto de derechos y obligaciones, y es, precisamente, desde esta concepción que se debe asumir y afrontar el Patrimonio Cultural de cada uno de los pueblos. Aquí, es pertinente recalcar lo anotado, sobre el hecho de que el patrimonio no refiere a los bienes en sí, sino a las relaciones que se establecen entre las personas y los bienes, relaciones que, como se señaló, son de derechos y obligaciones integradas entre sí (activos y pasivos en términos jurídico-económicos).

En lo que a la identidad se refiere, los estudios contemporáneos ya no la estudian como un fenómeno cerrado y en el cual todo está dicho, sino como un proceso dinámico en constante movimiento y construcción; ya no se habla más de la identidad como algo homogéneo, sino que ésta existe en tanta multiplicidad. Al igual que la memoria, tampoco se agota en el pasado.

Guillermo Wilde señala que, los estudios contemporáneos ponen énfasis en los procesos de cambio social, como determinantes de las configuraciones identitarias; se trataría de la dimensión temporal-procesual, que había sido constantemente olvidada en los estudios tradicionales, la tendencia hoy, según ese autor, está marcada por los esfuerzos en recuperar la historia¹. De manera que, recuperar la historia es también recuperar el presente, sólo así se puede asumir la identidad como un proceso vivo, dinámico y actual.

Podría decirse, por otra parte, que dos son los aspectos constituyentes de la identidad: pertenencia y diferencia; pues la identidad, en cuanto tal, nos hace sentirnos parte de, pero al mismo tiempo en la construcción de la identidad es indispensable la concepción de la diferencia. Es en la mirada del otro en la que me construyo, en el espejo del otro. En ese sentido, el antropólogo mexicano Esteban Krotz señala que *“Ese otro es el referente para la construcción de la identidad, puesto que ésta se construye por “oposición a” y no “a favor de”*”²



¹ Cfr. WILDE, Guillermo. “La problemática de la identidad en el cruce de perspectivas entre la Antropología e Historia”, en línea: <http://www.naya.org.ar/articulos/identil2.htm>

En el caso de América Latina, la identidad se encuentra fuertemente enraizada en la cultura popular; así, Claudio Malo señala que, en estos países, la cultura elitista –que no existe aislada de la popular– se ha limitado, en la mayoría de los casos, a copiar patrones llegados de fuera, concretamente desde Europa, mientras que la cultura popular es más tendiente a la conservación y al mantenimiento. Afirma, además, que cualquier esfuerzo serio por esclarecer la identidad cultural en la región, tiene por fuerza que buscarla en lo popular que, como sostiene el autor, se fundamenta en lo mestizo³.

Pese a lo anotado, se podría opinar que en un contexto globalizado, tendiente a la homogeneización, poca cabida quedaría para la

identidad; sin embargo, aquellos elementos que configuran las redes simbólicas de los pueblos, sus mundos imaginados, en fin, sus identidades, al parecer, cobran vitalidad en el mundo contemporáneo. Ya varios autores, Friedman, Eriksen, Castells, entre otros, han hablado de que en los momentos actuales, paradójicamente junto al proceso de globalización, vivimos momentos de reivindicación de las identidades locales. Mucho se ha hablado y se ha dicho ya sobre el actual proceso de *glocalización*. Este término, acuñado por el sociólogo alemán Ulrich Beck, hace referencia al fenómeno de la localización, que se vive dentro del actual orden mundial, refiere concretamente a la dinámica local-global. Verdaderamente, vivimos en mundo cada vez más conectado, pero en ese mundo, continuamos siendo seres contextualizados y localizados. *“Tal vez es verdad que el mundo es un solo lugar –pero también, éste es localmente construido. A pesar de la migración y de otras tendencias globalizantes, las personas todavía viven en lugares”*⁴

² Cfr. KROTZ, Esteban. “La otredad cultural entre utopía y ciencia”. Fondo de Cultura Económica, México, 2002

³ Cfr. MALO, Claudio. “Arte y Cultura Popular”, Segunda Edición, CIDAP-Universidad del Azuay, Cuenca, 2006, p. 113 y ss.

Así el patrimonio cultural, en el sentido de pertenencia, constituye parte de los elementos diferenciadores e identitarios de los pueblos. Da testimonio de su paso por el mundo; por ello, se puede manifestar que el Patrimonio es también un proceso dinámico y en constante construcción, que genera un sentimiento de diferencia y pertenencia en los seres humanos.

En lo concerniente a la memoria, el patrimonio cultural hace referencia a todo lo que una comunidad ha creado, tanto en el ámbito material como inmaterial, está ligado al pasado; sin embargo, ese pasado es reactualizado por medio de la memoria colectiva.

Un primer paso para comprender el fenómeno de la memoria en relación al patrimonio, sería recurrir al escritor y filósofo francés, Henri



⁴ ERIKSEN, Thomas. "Ethnicity and Nationalism", Pluto Press, Estados Unidos, 1993, p. 22

Bergson, para quien la memoria es un ente vivo y actual⁵, en la medida en que el recuerdo posibilita la percepción del presente; pues, es verdad que muchos de los bienes patrimoniales fueron creados en el pasado, pero son patrimonio en la medida en que pertenecen al presente por medio de la apropiación de la memoria; así, la memoria no radica en el pasado, sino que es el pasado que se reactualiza en el presente.

Después, habría que dar un segundo paso hacia la comprensión de la memoria colectiva, concepto creado por Maurice Halbwachs, sociólogo francés de la escuela de Durkheim. Su obra más importante constituye los ensayos titulados “*La mémoire collective*”, texto que fue publicado en 1950, después de su muerte en 1945 en un campo de concentración nazi.

Halbwachs, quien fuera alumno de Bergson, estudió y amplió la teoría de su maestro. Frente al planteamiento bergsoniano, en el ámbito de la memoria individual, de una memoria pura (relacionada a su concepto de duración) y una memoria hábito (relacionada al espacio-tiempo), Halbwachs rechazaba la idea de una memoria pura individual, ya que a su parecer la memoria individual, tiene siempre un carácter social. Pero, al mismo tiempo, retomando las nociones de Bergson, sobre la memoria hábito, planteó que la emergencia de los recuerdos “*no reside en ellos mismos, sino en la relación que tienen con las ideas y percepciones del presente*”⁶

Para Halbwachs “*la memoria colectiva es el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado*

⁵ Cfr. Deleuze, Gilles. “El Bergsonismo”, Madrid, Ed. Cátedra, 1987, p. 18 y ss.

⁶ HALBWACHS, M. *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*, en: Huici Urmeneta, “La Memoria Colectiva y el tiempo por Maurice Walbwachs”, en línea: <http://www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/mc.htm> fecha de consulta: 10 de mayo de 2008.

grupo, comunidad o sociedad”⁷. A su vez que, la memoria se encuentra inserta en marcos, a los que el autor denomina los Marcos Sociales de la Memoria. Según él, los recuerdos están más en los marcos que en los pensamientos. De esos marcos, los más importantes son los temporales y los espaciales, pues las diferentes fechas que tienen importancia, actúan como puntos de referencia a los que se recurre para encontrar los recuerdos; así, la memoria se deposita en el tiempo, “*como si la memoria fuera un objeto y el tiempo fuera un lugar*”⁸. Por su parte, los marcos espaciales están constituidos por los lugares (incluye construcciones, cosas, edificaciones, espacios); los lugares evocan el recuerdo que edifica la memoria colectiva. Los marcos espaciales de la memoria (los espacios de la memoria), son, a criterio del autor, aún más importantes que los temporales.

Aquí cabría, haciendo un paréntesis, recordar la definición de “lugar” de Marc Augé, para quien “los lugares”, en oposición a “los no lugares”, son identificatorios, relacionales e históricos⁹.

En sus ensayos sobre la memoria colectiva, Halbwachs señalaba –obviamente, refiriéndose a su época- que no era costumbre hablar de la memoria de un grupo, ni siquiera metafóricamente, ya que se ligaba a la memoria con un cuerpo o cerebro individual¹⁰. Sin embargo; su gran aporte es precisamente la noción de memoria colectiva, de la cual se nutre gran parte de la discusión académica contemporánea.

Así, refiriéndose a los recuerdos, señala

“... son colectivos y nos son traídos a la conciencia por otras per-

⁷ ATHENEA DIGITAL N°2, Nota Editorial en: “Fragmentos de la memoria colectiva. Maurice Halbwachs”, Atenea Digital N°2, en línea: <http://antalya.uab.es/athenea/num2/halbwachs.pdf> fecha de consulta; 6 de mayo de 2008.

⁸ Ibidem.

⁹ Cfr. AUGÉ, Marc, [Los no lugares, espacios del anonimato]. Barcelona, Ed. Gedisa, 1993, p. 83

¹⁰ CFR. HALBWACHS, Maurice. En: “Fragmentos de la Memoria Colectiva”, op. cit.

sonas (...) Y es que en realidad nunca estamos solos. No hace falta que otros hombres estén presentes, que se distingan materialmente de nosotros: siempre llevamos en nosotros y con nosotros un cierto número de personas inconfundibles (...) Existirán entonces memorias individuales y, si se quiere, memorias colectivas. Dicho de otra forma, el individuo participa en dos formas de memoria”¹¹.

Retomando el planteamiento de Bergson, Halbwachs también recalca en el carácter presente de la memoria, pues indica que “...*el recuerdo es, en buena medida, una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos prestados del presente, y preparado además por otras reconstrucciones hechas en épocas anteriores, en donde la imagen original resulta alterada*”¹²

Llegado a este punto y habiendo señalado un posible camino para comprender los fenómenos de herencia, memoria e identidad, se podría señalar que el patrimonio está íntimamente ligado al pasado como herencia, pero es, por medio de la memoria, reactualizado en el presente y un referente indiscutible para el futuro; al tiempo que, constituye parte importante de nuestros rasgos identitarios, ya que lo que llega del pasado, a través de la memoria, forma parte importante de lo que en el presente somos.

El Patrimonio Cultural y la UNESCO

Los orígenes de la discusión y preocupación sobre el Patrimonio Cultural, están íntimamente ligados a la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, entidad que, a nivel mundial, ha sido líder en la salvaguarda de este tipo de patrimonio.

La larga trayectoria emprendida por la UNESCO en términos patrimoniales, inicia en 1959, catorce años después de la conforma-

¹¹ Ibidem.

¹² Ibid.

ción de la UNESCO, época en que se asumió con preocupación la amenaza y riesgo que corrían los Monumentos de Nubia, a causa de la construcción de la presa de Asuán. Estos monumentos, provenientes de la antigua civilización egipcia, se ubican a lo largo del río Nilo. Tomando en cuenta que, esta pérdida será irreparable para toda la humanidad, la UNESCO alertó a la comunidad internacional con el fin de salvaguardar dichas obras; convocatoria que tuvo éxito y que permitió que se realizaran análisis arqueológicos en las áreas en peligro y, posteriormente, la reubicación de varios de los monumentos.

La participación internacional en este problema y el éxito de la campaña (con un costo que superó los 80 millones de dólares), reflejaron, en su momento, la sensibilización internacional frente al tema de la conservación de sitios culturales de importancia para el mundo.

Poco después vino la Campaña Internacional para la Salvaguarda de Venecia (1966), que convocaba a la solidaridad internacional, a raíz de los graves daños en miles de obras de arte, a causa de las inundaciones sufridas en ese año.

A las Campañas Internacionales para la Salvaguarda de los Monumentos de Nubia (1960) y de la ciudad de Venecia (1966), le sucedieron otras como la de Moenjodaro en Pakistán (1974), destinada a la protección de las ruinas de esa ciudad, que se encontraban en peligro, debido al desgaste ocasionado por agentes externos y las inundaciones del Indo; la Campaña de la Isla de Gorea en Senegal, por la protec-



ción de su patrimonio arquitectónico y, consecuentemente, la preservación de la memoria de la historia de explotación humana a causa del comercio de esclavos en la costa africana; la Campaña Internacional por la Salvaguarda del Templo Borobudur, monumento budista más grande del mundo, ubicado en la Provincia de Jaya en Indonesia y en dónde la UNESCO emprendió un proyecto de restauración (1975-1982), entre otras.

Actualmente existen 26 campañas internacionales, siendo la de mayor duración la de Venecia. En América Latina consta la Campaña de Salvaguarda de las Misiones Jesuíticas de los Guaraníes (1988) en Argentina, Brasil y Paraguay; la Campaña de Salvaguardia de la Ciudad de La Habana (1983); la del Patrimonio Arquitectónico de Guatemala (1985) y la de Salvaguarda del Conjunto Arquitectónico de San Francisco de Lima (1987).

Tanto la Campaña de Nubia como la de Venecia, sentaron las bases para la Convención del Patrimonio Mundial, ya que pusieron en evidencia la importancia de la salvaguarda de ciertos bienes patrimoniales, naturales y culturales, cuyo contenido es de importancia para toda la humanidad. Así, surgió la “Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural”, aprobada en 1972 en la Conferencia General de la UNESCO; para esto se trabajó con la ayuda del ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios) en la elaboración de un proyecto previo sobre protección del patrimonio cultural, a lo que se sumó el aporte de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza IUCN.

En el ámbito del patrimonio, la UNESCO tiene por misión promover que los países firmen la Convención y asegurar la protección de su patrimonio; promover que los Estados Parte nominen los sitios de su territorio nacional para la inclusión en el listado de Patrimonio Mundial; propiciar que esos Estados establezcan planes de manejo y sistemas de

reporte del estado de conservación de sus sitios patrimoniales; ayudarlos a salvaguardar su patrimonio, proveyendo de asistencia técnica y profesional; proporcionar asistencia de emergencia a los sitios que se encuentren en peligro inmediato; apoyar en la elaboración de políticas públicas y actividades para la conservación; promover la participación de la población local en la preservación de su patrimonio y propiciar la cooperación internacional en la conservación.

Las acciones encaminadas a la protección y difusión del Patrimonio Cultural, por parte de la UNESCO, han sido útiles no solo para la salvaguarda de los bienes patrimoniales, sino que también las diferentes declaratorias, en la mayoría de los casos, han propiciado la apropiación colectiva del patrimonio.

Por su parte, el Patrimonio Intangible empieza a ser estudiado y discutido desde una época más bien reciente, aunque Bolivia ya había manifestado preocupación por el tema en el año 1973. Desde 1988, la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO, había venido publicando la Revista “Oralidad”, como un espacio de rescate, reflexión y discusión del patrimonio oral de la región. En 1989 se adopta la “Recomendación para Salvaguardar la Cultura Tradicional y Popular”, pero ésta no tenía carácter vinculante y, por lo tanto, no tuvo gran alcance, aunque varios países adoptaron medidas legislativas destinadas a inventariar su patrimonio inmaterial.

En 1994 se instituyó el programa de “Tesoros Humanos Vivos”, con la finalidad de fomentar la creación de sistemas nacionales que otorgaran un reconocimiento oficial a aquellas personas que, por su talento, habilidad y conocimientos, constituyen importantes depositarios y ejecutantes de la tradición.

Y es recién en la segunda mitad de la década de los noventa que se realizan ocho “Conferencias Regionales” con el fin de aplicar la Recomendación antes señalada. En la Reunión realizada en 1997

en México, se expresó la prioridad de conservar y desarrollar las culturas tradicionales y populares de la región, como un mecanismo para salvaguardar la diversidad cultural, frente a los problemas de la globalización.

En 1999 se decide crear la distinción internacional *Obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad*, y es entonces que se empieza a utilizar el término de patrimonio intangible, que más adelante sería sustituido por inmaterial.

Finalmente, el 18 de mayo de 2001, por primera vez, la UNESCO proclamó la lista de los diecinueve ejemplos más destacados del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, listado en el que se incluye el Carnaval de Oruro de Bolivia y el Patrimonio Oral y las Manifestaciones Culturales del Pueblo Zápara de Perú y Ecuador¹³.

Dos años después de la proclamación del primer listado de las “Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial”, el 17 de octubre de 2003, en París, se firmó la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, definiéndolo de la siguiente manera:

“Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” el conjunto de formas de cultura tradicional y popular o folclórica, es decir, las obras colectivas que emanan de una cultura y se basan en la tradición. Estas tradiciones se transmiten oralmente o mediante gestos y se modifican con el transcurso del tiempo a través de un proceso de recreación colectiva. Se incluyen en ellas las tradiciones orales, las costumbres, las lenguas, la música, los bailes, los rituales, las fiestas, la medicina tradicional y la farmacopea, las artes culinarias y todas las habilidades especiales relacionadas con los aspectos materiales de la cultura, tales como las herramientas y el hábitat”.¹⁴

¹³ En el Ecuador poco se ha difundido sobre la Cultura Zápara y muchos ignoran esta importante designación.

A su vez, el texto de la Convención señala que el Patrimonio Cultural Inmaterial, se manifiesta en los ámbitos de las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; las artes del espectáculo; los usos sociales, rituales y actos festivos; los conocimientos y usos relacionados con la naturales y el universo; técnicas artesanales tradicionales.

La Convención entró en vigor el 20 de abril de 2006, a la fecha de 21 de abril de 2008, cuenta con 94 Estados Parte. El Ecuador depositó los respectivos instrumentos de ratificación el 13 de febrero de 2008.

Para la UNESCO:

“El Patrimonio Oral e Inmaterial ha ganado reconocimiento internacional como un factor vital en la identidad cultural, promoción de la creatividad y la preservación de la diversidad cultural. Juega un rol esencial en el desarrollo nacional e internacional, en la tolerancia e interacción armónica entre culturas. En una era de globalización, muchas formas de ese patrimonio están en peligro de desaparecer, amenazadas por la estandarización cultural, conflictos armados, turismo, industrialización, éxodo urbano, migración y deterioro ambiental”¹⁵



A la fecha, la UNESCO ha

¹⁴ UNESCO. *Patrimonio Intangible*, en línea: http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/html_sp/index_sp.shtml, fecha de consulta: 8 de noviembre de 2004

proclamado 90 Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, provenientes de 70 países del mundo; 14 obras están en África, 8 en los Estados Árabes, 30 en la región de Asia y el Pacífico, 21 en Europa y 17 en América Latina y el Caribe.

OBRAS MAESTRAS DEL PATRIMONIO ORAL E INMATERIAL DE LA HUMANIDAD EN AMÉRICA LATINA

El Carnaval de Oruro (Bolivia)

La Cosmovisión Andina de los Kallawayas (Bolivia)

Las Experiencias Orales y Gráficas de los Wajapi (Brasil)

La Samba de Roda de Recôncavo de Bahía (Brasil)

El Carnaval de Barranquilla (Colombia)

El Espacio Cultural de Palenque de San Basilio (Colombia)

La Tradición de Boyeo y las Carretas (Costa Rica)

La Tumba Francesa (Cuba)

El Patrimonio Oral y las Manifestaciones Culturales del Pueblo Zápara (multinacional Ecuador-Perú)

La tradición del teatro bailado Rabinal Achí (Guatemala)

La Lengua, la Danza y la Música de los Garifunas (multinacional Belice, Guatemala, Honduras, Nicaragua)

Las Fiestas Indígenas dedicadas a los Muertos (México)

El Güegüense (Nicaragua)

El Arte Textil de Taquile (Perú)

El Espacio Cultural de la Cofradía del Espíritu Santo de los Congos de Villa Mella (República Dominicana)

La Tradición del Teatro Bailado Cocolo (República Dominicana).

El Patrimonio Oral y las Manifestaciones Culturales del Pueblo Zápara (Ecuador-Perú)

¹⁵ UNESCO. *First Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*, Unesco, s/d. p.5. (traducción propia)

EL pueblo Zápara está conformado por diferentes comunidades, cuya ocupación es binacional en la Amazonía de Perú y Ecuador, pues estos grupos originarios no conocen de fronteras nacionales. Se dice que constituía uno de los pueblos más numerosos de la región amazónica del Ecuador; sin embargo, enfermedades resultantes de la fiebre del caucho en esa zona y conflictos y guerras con otros pueblos, han llevado a que este pueblo se encuentre en peligro serio de extinción. Su idioma es el Zápara, que forma parte de la familia lingüística del mismo nombre.

Uno de sus rasgos más significativos constituye su tradición oral, la misma que atraviesa las diferentes facetas de su cultura y refleja el profundo conocimiento de su entorno natural y de sus plantas medicinales, con una rica terminología de su flora y fauna. La UNESCO consideró que la tradición oral era para el pueblo Zápara, la depositaria de esos valiosos conocimientos y representante, también, de la memoria colectiva de la región; al tiempo que, junto con la declaratoria, se puso en evidencia la grave situación que atraviesa ese pueblo con un serio peligro de extinción, pues su número de habitantes no es mayor a 300, de los cuales sólo 5 personas hablan la lengua zápara y son mayores de 70 años.

A la Declaratoria del UNESCO, se sumó el Proyecto de Salvaguarda del Patrimonio Oral y las Manifestaciones Culturales del Pueblo Zápara, el mismo que fue gestionado desde la oficina de la UNESCO en Quito, con la contribución del Fondo Fiduciario de Japón y tuvo como objetivo elaborar un censo, en los dos países, para conocer el número de habitantes, su ubicación espacial y el grado de conservación de la lengua; organizar encuentros para reunir a los habitantes Zápara de Perú y Ecuador y así, estrechar los vínculos entre ellos.

El pueblo Zápara, adicionalmente, recibió el “Premio Jeque Zayed Bin Sultan Al Nayzn”, para la salvaguarda, protección y promoción de los espacios culturales o de las formas de expresión cultural

popular o tradicional, proclamadas por la UNESCO en tanto “Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”.

Las Artesanías como parte del Patrimonio Cultural Inmaterial

Parecería difícil entender que las artesanías, que en efecto son objetos eminentemente materiales, sean consideradas como parte del patrimonio cultural inmaterial; sin embargo, el fundamento de la UNESCO para catalogarlas de esa manera, radica en que si bien las artesanías, en sus aspecto físico, son tangibles, su razón de ser y lo que fundamenta su producción, responde a contenidos de la cultura inmaterial; de manera que lo que se pretende no es conservar los objetos artesanales en sí, sino crear las condiciones que permitan su producción.

Como se ha señalado ya en otros artículos, es verdad que la cultura inmaterial no existe aislada de la material y que lo inmaterial se plasma, por lo general o siempre, en lo material. Sin embargo; desde el plano académico y de las ciencias sociales, sería poco apropiado reducir la cultura popular, la música, la danza, las fiestas, las artesanías, etc. al plano de la materia.

Aunque nadie se atrevería a negar el carácter tangible de una artesanía, una vestimenta, una máscara o de un plato tradicional, tampoco se puede negar que detrás de muchas de estas manifestaciones culturales, se encuentra todo un contenido simbólico-cultural que no es tangible.

Existen muchos ejemplos que respaldan la noción de patrimonio intangible, pensemos tan sólo en las tradicionales guaguas de azúcar del Día de las Comadres, en la provincia del Azuay en Ecuador, son una artesanía tangible en todo el sentido de la palabra; sin embargo, detrás de estas pequeñas muñecas, se encuentra toda una trama social

que va más allá de la materia, que comprende contenidos simbólicos y sociales, como la lógica de la reciprocidad y el parentesco ritual.

Más aún, si recordamos los innumerables casos de artesanías y expresiones artísticas efímeras, como los castillos y globos que se queman en la festividad de Corpus Cristi o los hermosos trapos bordados por los indios Huicholes, documentados por Boas, que van prendidos a flechas con una plegaria a la divinidad y que junto a ellas se introducen en los techos de los templos hasta dejarse podrir¹⁶. Iríamos aún más lejos, si retomamos los escritos de Adolfo Colombres, cuando nos recuerda que en muchas de las festividades de América, las máscaras, antes de las celebraciones para las que son realizadas, detentan un alto valor estético y utilitario, toda la fuerza mágica del fetiche, pero una vez acabada la fiesta, la desfetichización es instantánea, hay que deshacerse de ellas, ya sea destruyéndolas u ocultándolas¹⁷.

En este punto, cabe mencionar que la UNESCO es el organismo mundial de mayor prestigio en el ámbito del patrimonio y, en ese sentido, la catalogación de las artesanías como parte del Patrimonio Inmaterial de los Pueblos, resulta fundamental para su mantenimiento, ya que preservar este tipo de patrimonio



¹⁶ Cfr.Boas, 1947, en Alcina Franch, José. *Arte y Antropología*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 184

¹⁷ Cfr. Colombres, Adolfo. *Hacia una Teoría Americana del Arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1991, p. 250

no se restringe, en lo más mínimo, a conservar los objetos, sino a mantener la tradición (técnicas, conocimientos ancestrales, relaciones sociales, tradiciones, usos, etc.) que se encuentra detrás, como sustento y fundamento de lo tangible.

Varias han sido las prácticas y medidas de salvaguarda emprendidas por la UNESCO en el ámbito de las artesanías, con el objeto de promover y apoyar la continuidad de los conocimientos y competencias que implica su realización y contribuir a que se continúen realizando en sus comunidades. Numerosos proyectos han estado destinados a brindar apoyo financiero para fortalecer sistemas de instrucción y aprendizaje tradicionales; así, el fortalecimiento de la transmisión de conocimientos y saberes ha sido un objetivo central de los “Sistemas Nacionales de Tesoros Humanos Vivientes”, que reflejan la importancia de los artesanos artífices, entre otros, como depositarios del patrimonio inmaterial.

Otra medida importante, ya implementada en otros países, especialmente en Asia, es el “Sello de Excelencia de la UNESCO para Productos Artesanales”, el mismo que está destinado a mejorar las oportunidades de mercado, mediante el reconocimiento que el sello implica; establecer normas rigurosas de excelencia para la artesanía; estimular la innovación, con miras a que la artesanía responda a las necesidades contemporáneas y ofrecer servicios de capacitación y apoyo para los artesanos¹⁸.

El Sello de Excelencia reconoce el nivel más alto de excelencia en el oficio y certifica que el producto cumple con parámetros y estándares de calidad, los mismos que están determinados por seis criterios fundamentales:

¹⁸ Entre el 21 y 24 de abril de 2008, se realizará en Lima la Primera Reunión sobre el Reconocimiento de la Excelencia de la UNESCO para los productos artesanales en el Área Andina

1. Excelencia, determinada en el uso de materiales de calidad, manejo técnico y atención a los detalles en la elaboración del producto.
2. Autenticidad, que refiere a que el producto es portador de la identidad cultural y valores estéticos tradicionales de su pueblo.
3. Innovador en diseño y producción, sin perder la esencia de lo tradicional.
4. Ecológico, en la medida en que la realización del producto no atenta contra el medio ambiente, ya sea en la utilización de los materiales o en las técnicas empleadas.
5. Comerciability, que refiere a la posibilidad de colocar el producto en el mercado internacional, ya sea por la funcionalidad del producto, la relación precio-calidad o la sostenibilidad.
6. Equitativo o Responsabilidad Social, en razón de que la elaboración del producto no viola leyes laborales y no existe explotación de personas en las diferentes etapas productivas.

Podríamos mencionar otras iniciativas de la UNESCO destinadas a la salvaguarda del patrimonio inmaterial, pero para no extender más este artículo y no cansar al lector, cabe resaltar que la protección del Patrimonio Cultural por parte de la UNESCO ha sido valiosa, no solamente por las acciones encaminadas a salvaguardar los bienes culturales patrimoniales, sino que además, en el quehacer cotidiano de los pueblos, cuyos bienes han sido declarados como patrimonio, ha permitido vincular a la población con su historia y con su pasado; constituyéndose, las diferentes declaratorias, en instrumentos eficaces de mantenimiento, valoración y respeto de las identidades culturales.

La Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial en el Ecuador

Si bien es verdad que el país ha incursionado en la temática del patrimonio cultural inmaterial y que varias son las instituciones que han aportado en este sentido, aún queda mucho por discutir y por hacer dentro de ese ámbito, pues pese a las discusiones teóricas que se

plantean desde diferentes sectores académicos, todavía el patrimonio intangible es bastante olvidado.

La poca difusión y escaso conocimiento ciudadano sobre la declaratoria de las Manifestaciones Culturales y la Lengua del Pueblo Zápara de la Amazonía, como “Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad”; el proceso de desaparición de muchas artesanías, conocimientos ancestrales, fiestas populares, etc.; los muchos casos en que, la recuperación de bienes patrimoniales materiales, ha hecho caso omiso del patrimonio intangible constituyente de los mismos; proyectos y megaproyectos que, en nombre del “desarrollo” o del “turismo”, se realizan en las urbes ecuatorianas, sin dar la menor importancia a los imaginarios colectivos, son sólo algunos de los ejemplos que dan testimonio del olvido en el que se encuentra el patrimonio inmaterial y la necesidad de reformular las políticas y leyes destinadas a la protección del mismo, sin olvidar que, en esta reformulación de las políticas culturales del país, es fundamental el trabajo interdisciplinario.

Es verdad, también, que de enorme importancia han sido los documentos propuestos por la UNESCO para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial, pues ellos sientan las bases para la delimitación del mismo. Sin embargo; más allá de los conceptos oficiales que tenemos sobre el patrimonio inmaterial, pensar y actuar sobre el patrimonio a partir de los conceptos de herencia, memoria e identidad, sería una opción que permitiría ahondar en la necesidad de mantener lo intangible.

La legislación, por su parte, es de suma importancia, pero la salvaguarda del patrimonio inmaterial no se agota en las leyes, pues es fundamental, en el sentido de apropiación, la legitimación social; de allí que, también, se debería señalar que el patrimonio intangible de los pueblos, rebasa los elementos señalados en las múltiples declaratorias; el patrimonio, en tanto es vivido y sentido por la población, en su apropiación simbólica, incluye también los imaginarios ciudadanos.

Por lo general se tiende a dar demasiada importancia al valor histórico y arquitectónico de las edificaciones, por ejemplo religiosas, lo cual es correcto, pero se olvida constantemente todo el contenido cultural y la apropiación simbólica que las personas hacen de ellas. En el caso de Cuenca es importante sumar esfuerzos para que las intervenciones en las edificaciones y en los espacios públicos, tan en auge en la actualidad, no atenten contra la apropiación ciudadana y los imaginarios colectivos. El hombre al habitar construye culturalmente el territorio, pero al mismo tiempo, los espacios modelan la identidad de los pueblos, los seres humanos plantan sus raíces culturales e identitarias en los espacios y en los lugares.

El mantenimiento de la integridad del patrimonio, incluye también las asociaciones simbólicas del grupo al que pertenece. Es un deber conservar el patrimonio tangible de los pueblos, pero junto a éste y muchas veces olvidado, se encuentra todo un mundo cultural y simbólico que está respaldando y fundamentando lo tangible.

Para finalizar, es importante recordar que el patrimonio intangible no es estático, sino es dinámico y cambiante, está ligado a la vida cotidiana de los pueblos. La tradición, el conocimiento popular, la religiosidad, la música, la danza, la artesanía, la lengua, etc., son parte importante del patrimonio, pero sobre todo, en países como los nuestros, constituyen instrumentos valiosos de identidad, de lucha y de reivindicación. Por lo tanto, proteger el patrimonio intangible es también proteger la continuidad y la vitalidad de nuestras comunidades. n

IDENTIDAD POPULAR DOMINICANA

Resumen:

La actual cultura popular dominicana fue edificada, en gran medida, con el aporte de la herencia africana, de la cual eran portadores los esclavos que fueron traídos por los colonizadores al Nuevo Mundo. Las expresiones legadas por los esclavos africanos, provenientes a su vez de diferentes grupos étnicos, aún hoy permean diversas facetas de la cultura popular dominicana, lo que se evidencia en ámbitos como la tradición oral, la música, la danza, la religión, las fiestas populares, el arte y la artesanía.

En este artículo, se ha pretendido abordar los temas relacionados a la ornamentación corporal, la artesanía, las fiestas, concretamente los carnavales y la religiosidad popular, ejemplificada claramente en el Gagá Dominicano, que a su vez recibe una clara influencia haitiana.

La herencia africana en el adorno corporal del dominicano

Fueron muchas las etnias de la costa occidental de África y de la región central que estaban representadas entre los millones de esclavos traídos al Nuevo Mundo. Las naciones europeas que participaron y se enriquecieron con el negocio de esclavos, fueron Inglaterra, Portugal y España, que iniciaron el comercio con los reyes y jefes de las poblaciones.

Procedían de los pueblos de la región de lo que hoy son las naciones de Senegal, Gambia y otras cercanas. Dicho tráfico luego se extendió hasta llegar hacia el sur, Costa de Marfil, Costa de Oro y Costa de los Esclavos, que incluía las islas de Aguín, Cabo Verde, Guinea y Sierra Leona, hasta la zona del río Congo y Angola .

Si bien, a partir del siglo XVI, inicia hacia América el tráfico de esclavos, con anterioridad ya existía esa práctica. *”Los pueblos conquistados por los sumerios, los egipcios, los griegos, los romanos y otros, eran esclavizados. En el este de África era común la cooperación entre africanos negros y comerciantes árabes en la captura y venta de esclavos.”*¹

La historia refiere que *“en 1517, cuando el joven rey Carlos I, criado en Flandes, llegó a España para tomar la corona de sus abuelos, acompañado de favoritos y consejeros alemanes y flamencos, otorgó a uno de estos el monopolio para llevar a la Española, San Juan (Puerto Rico), Cuba, Jamaica y tierra firme, cuatro mil esclavos obtenidos directamente en África, a los que llamaron Bozales, por el*

¹ R. López, Adolfo. Herencia Africana en Puerto Rico: Un recuento breve. 2003. Editorial Cordillera. Puerto Rico

hecho de no hablar español”²

Los esclavos adquiridos en los lugares destinados a su venta, eran retenidos por semanas en las mazmorras de los fuertes o factorías, en las que eran embarcados con destino a América. En esta especie de almacén de seres humanos, muchos morían, así como en el largo e inhumano viaje que los traía hasta América.

En el caso dominicano, la primera referencia escrita que aparece, sobre la fecha de llegada de los esclavos africanos, data del año 1501 y está contenida en una carta escrita por los Reyes Católicos a Don Nicolás de Ovando, para entonces nombrado gobernador de la isla Española. Entre las instrucciones generales que le dieron, “*se le mandó que no consintiese ir ni estar en las Indias Judíos ni moros ni nuevos convertidos; pero que dejasen introducir en ella negros esclavos, con tal que fuesen nacidos en poder cristiano*”³.

Este documento demuestra que los primeros negros en arribar a nuestro país fueron cristianos o ladinos; de los que había muchos en Sevilla, España, donde, antes de su traslado a América, se había empezado a formar una considerable población de origen africano, como se aprecia en la aparición de las cofradías; es decir, asociaciones o hermandades de negros, cuya devoción giraba alrededor de un santo, las mismas que fueron trasladadas hasta América y aún subsisten, como la Cofradía del Espíritu Santo de Villa Mella.

España, entre otras cosas, imponía que los negros esclavos que llegasen hasta aquí fuesen naturales de Guinea, porque los Jelofes y berberiscos habían protagonizado en España verdaderas rebeliones contra su esclavitud, actos que se achacaban fundamentalmente a la

² Alegría Ricardo. Prólogo a Natalia Boliva . 2004. Inédito

³ J. Franco, Franklyn . Los Negros, los Mulatos y la Nación Dominicana. 8va Edición 1989. Santo Domingo.

influencia religiosa islámica. A los de Guinea, en cambio, se les consideraba privados de toda religión y si algo parecido a ello profesaban, eran tan solo *ridículas supersticiones* que no practicaban luego que iban a América.⁴

Los negros traídos hasta dominicana, fueron de diversas etnias; zape, manicongo, wolof, mandingas y bañoles, lo que indica que hablaban varias lenguas, profesaran diversas religiones, desde el vudú al mahometanismo; bailaban múltiples ritmos y tenían formas de actuar y pensar diferentes.

Aún, luego del paso de los siglos, las expresiones legadas por los africanos permean la cultura dominicana actual, como no sólo se aprecia en la literatura oral, música, baile, religión, sino también en el adorno corporal, objeto de nuestro interés en estas primeras páginas.

“Para el africano, el adorno corporal no es un medio de ostentación casual o facultativo, sino que guarda estrecha relación muy significativa con su portador. Sirve para caracterizar la dignidad de los señores, el rango de los sacerdotes, la posición de la mujer casada; revela la elegancia de las jóvenes, el prestigio de los ricos y el éxito del cazador. Tiene especial importancia en las cortes donde el prestigio y la autoridad desempeñan un papel primordial”⁵

Como parte del adorno corporal, destacan los peinados, de los que en dominicana existen diversos estilos, que a la vez representan las regiones africanas de las que inicialmente procedieron nuestros antecesores.

Entre estos estilos de peinados, destacan los “moños” o “moñitos”, los cuales se aprecian en varias esculturas africanas y la preferencia de

⁴ IBID. Pág.9.

⁵ Leuzinger, Elsy . África Negra. Pág.: 64. Editorial Seix Barra . Barcelona

las madres para peinar a sus niñas, debido a que, en esta forma, además de recoger el pelo lo amoldan. Cada uno de estos peinados requiere de una técnica determinada, por lo que encontramos que para hacerlos se usa un peine, con el que se divide en tres o cuatro parte el cabello, del cual se toman algunas porciones que se enrollan formando pequeños montoncitos que se ajustan con cintas de colores.

Otro tipo de peinado es el conocido como “clinejas”, para el que se divide el pelo en dos partes y se teje a manera de trenza, que luego se une a la otra formando una sola hacia la nuca o sobre la cabeza. El nombre de este peinado probablemente procede del mal uso de la palabra Guinea.

De todos estos peinados, el que más arraigo ha tenido entre las mujeres dominicanas, es el de las trenzas o trencitas, confeccionadas inicialmente por las peinadoras de origen haitiano que ofrecen sus servicios en las playas o centros turísticos y popularizadas por las actrices de cine Bob Derek y Whopi Goldberg y que, en la actualidad,



son usadas también por los hombres.

Estas trenzas se hacen dividiendo el cabello en delgadas láminas y tejiéndolas en dos o tres secciones. Para su realización muchas peinadoras adaptan pelo postizo, que se expenden en paquetes que cuestan desde 100.00 RD. Las trenzas es uno de los peinados de mayor duración.

Dichas trenzas es el estilo favorito de las mujeres que viven del pastoreo en las regiones semidsérticas del oeste de África, desde Mauritania, Senegal, Malí y Nigeria. Está relacionada con su estilo de vida nómada.

En nuestro país existen varios centros dedicados a la elaboración de estos peinados y en los últimos años han surgido salones callejeros que ofertan toda lo necesario para estos estilos: pelo postizo para las trenzas o adaptaciones de pelo, cuentas plásticas de colores para fijar las trenzas y aceites de almendra, el oso y vaselina para el amoldado del cabello.

Además del peinado, como parte del adorno corporal usado por hombres, mujeres y niños en el país, encontramos accesorios como aretes, collares y pulseras, hechas con caracoles, hueso, cuerno, concha, semillas, cuero, cáscara de coco y cuentas de colores, entre otros ornamentos. Destaca el hecho de que, al igual que los peinados, en los últimos años estos adornos se han convertido en prendas imprescindibles para la mujer dominicana y existen varios artesanos que se han dedicado a su fabricación.

Legado de la cultura africana, son los llamados piercing, especie de aretes, usados por la juventud, en la nariz, boca, orejas, ombligo, así como los tatuajes que recuerdan las escarificaciones o marcas tribales, para las que se cortan algunos lugares de la piel en forma de puntos, rombos y estrellas y que identifican a los miembros de una región determinada.

En África hombres y mujeres embellecen su rostro y cuerpo con pinturas, como sucede en algunas regiones de Etiopía, lo que también

se observa en grupos carnavalescos de nuestro país, como son los llamados “tiznaos”, visibles en la ciudad capital y algunas provincias y municipios, entre los que mencionamos los del carnaval del municipio de Miches, que pintan sus cuerpos usando azúcar quemada, lo que les da un color negro.

De esta manera, sin saberlo, el dominicano rememora a sus antecesores africanos a través de su ornamentación, la cual a la vez es parte de la vasta expresión artística aportada por esta cultura que también ha contribuido a la belleza de este pueblo caribeño, en el que el color y las formas alcanzan su máximo esplendor.

El Negro en las Artes Populares Dominicanas.

En las artes populares, es donde con mayor fuerza se aprecia el mestizaje cultural y racial que forma parte de lo que es la cultura dominicana. La historia de nuestras artesanías, al igual que la de otros pueblos del Caribe, se inicia con nuestra extinta cultura taína.

A su llegada los colonizadores europeos en el año 1492, encontraron que los taínos realizaban variados objetos, algunos utilitarios, como los pilones o morteros de piedras y otros asociados a su religión como los cemiés.

Los europeos, trajeron diversos objetos, en especial los que estaban vinculados al trabajo y, con el paso de los siglos, han seguido siendo reproducidos por nuestros artesanos, entre los que mencionamos las sillas en cuero para montar caballo.

Más tarde, debido a la extinción de los taínos, fueron traídos negros africanos, quienes, desarraigados de su hábitat y por las duras condiciones del viaje que se le impuso, no trajeron nada de su cultura material, aunque tenían una rica tradición artesanal, la que posteriormente recrearon, haciendo uso de su memoria colectiva .

La existencia de la esclavitud contribuyó a perpetuar la solida-

ridad entre los diversos grupos africanos, porque los esclavos fueron traídos en conjunto y se necesitó la cooperación mutua para poder sobrevivir.

“Por lo que crearon un mundo que reforzó sus creencias tradicionales; su participación en rituales, festivos y ceremonias religiosas ayudó a asegurar la persistencia de los patrones de expresión artística africana mucho después de su emancipación”⁶.

Estas expresiones artísticas, se manifiestan en varios objetos artesanales dominicanos, entre los que mencionamos aquellos asociados a nuestra musicalidad, como son los diversos tipos de tambores, realizados por artesanos, en ocasiones desconocidos, cuyo arte lo aprendieron en el seno familiar.

Dichos tambores, sagrados en las culturas africanas y también en la nuestra, de igual forma acompañan fiestas profanas en el caso dominicano, según afirma Giovanni Guzmán, músico y sacerdote de la religiosidad popular en el poblado de Haina, *“no suena por sonar, cuando un tambor lo hace son muchas las entidades que traen”*.

Para la construcción de estos instrumentos de percusión, se usan materiales legados por la naturaleza, como: troncos de árboles caídos, piel de chivo y sogas de fibra vegetal, lo que corrobora los millones de posibilidades que ofrece el medio ambiente al hombre para su bienestar y desarrollo

Existen decenas de constructores de estos instrumentos musicales, dispersos en todas nuestras provincias y centros urbanos, entre los que destaca: Sixto Menier, capitán de los Congos del Espíritu Santo de la comunidad de Mata los Indios de Villa Mella, quien construye canoitas, especie de claves que marcan el ritmo a seguir; así como los

⁶ W. Coleman, Floy (1989) “La persistencia de la influencia africana en la Expresión Artística del Caribe: Un Mosaico Cultural. En catálogo Presencia Africana en el Arte del Caribe.

congos, tambores propios del lugar.

Junto a los tambores se encuentran los palos o atabales, la tambora, el balsié y los usados en el complejo ritual de las fiestas conocidas como Sarandunga, en honor a San Juan Bautista en la provincia sur de Baní.

Si bien los taínos tenían sus máscaras, como expresión artesanal por excelencia de la persistencia de la influencia africana en las artes dominicanas, aparecen las mismas que en las culturas africanas son usadas en los ritos nocturnos, para que los espíritus se manifiesten a través de ellas. Dichos ritos exigen lujo y un cuidadoso aparato escénico. En ellos tienen lugar las danzas de máscaras con vestidos exóticos y fantásticos.

Estas obras de arte popular, probablemente fueron introducidas al país por los colonizadores españoles en el S.XV, quienes las usaban en algunas fiestas cristianas que celebraban en las nuevas tierras conquistadas, como ocurría durante las festividades de Corpus Cristi, una de las primeras fiestas tradicionales españolas que se realizaron aquí.

Posteriormente, estas máscaras fueron enriquecidas por los africanos, que las agregaron dientes de vacas y caballos, pelo de chivo y parte del colorido que ostentan.

En República Dominicana existe una amalgamada diversidad de máscaras, algunas usan como base el fruto de higüero para su realización y otras papel maché. Existen importantes constructores de este renglón artesanal, siendo los más conocidos, los maestros Carlos Francisco Marte “Cayoya” y José Lantigua Cruz, “Bule”, ambos de la provincia norte de la Vega. El primero, en muchas de sus obras, nos ofrece el rostro del diablo, desenfadado, divertido y a veces grotesco.

Otro maestro de este arte, es José Domingo de la Cruz, de la provincia noroeste de Montecristi, en donde se realiza uno de los car-

navales más impresionantes, el de los toros y civiles, con sus caretas que representan vacas, toros y, en ocasiones, aves.

También, en los collares y otros objetos asociados al adorno corporal, elaborados con semillas, caracoles y fibras vegetal, se aprecia el legado africano que aún, luego de siglos, permea nuestra cultura.

No obstante, las aportaciones realizadas por este grupo a las artes populares y a lo que es la cultura actual, todavía en el país se trata de esconder este legado, sin el cual este pueblo dominicano no fuera lo que es, con una diversidad cultural fascinante que hay que seguir investigando a fondo, aunque no existe una política que auspicie las investigaciones etnográficas. Si no se la conoce, corremos el riesgo de quedar reducidos a una fría, falsa y estereotipada caricatura de lo que podríamos ser: un pueblo orgulloso de sus raíces, que acepta que gran parte de sus expresiones culturales se han conformado gracias a la permanencia del negro.

El Gagá Dominicano: Aporte de la Cultura Espiritual Haitiana.

Pese a lo rechazada y negada que ha sido la cultura negra en el país y en particular la de nuestros vecinos haitianos, que se establecen en busca de mejores oportunidades de vida, es importante reconocer que la misma, junto a sus protagonistas, ha contribuido al enriquecimiento del acervo cultural dominicano. Recordemos que muchos de estos inmigrantes han visto crecer sus familias en suelo dominicano, transmitiendo su habla creole, arte y religiosidad, como se aprecia en el vudú y en el culto propio de éste, conocido en el país como Gagá, practicado por haitianos y dominicanos y que inicia sus ceremonias durante la Cuaresma.

Dicho culto -antes subordinado a los bateyes y que en los últimos años ha iniciado su penetración a áreas urbanas, expresa la persistencia del legado cultural africano, aportado por los negros traídos a América

durante la trata de esclavos a partir del SXVI y procedentes de diversas etnias- se tributa a los dioses Petró, es decir a los luases o seres fuertes y agresivos, aunque no exclusivamente.

Los dioses Petró pertenecen a la división del mismo nombre en el vudú y desde los inicios de la historia haitiana han tenido un rol protagónico. Recordemos la ceremonia en el Bois Caimán en 1791, comienzo de la revolución haitiana: un hungan de nombre Boukman realiza un pacto de sangre con los delegados de la región de la Llanura del norte. Luego será la gran ceremonia en las espesuras del Bois Caimán en Morne Rouge, bajo una tormenta de rayos y truenos, donde la gran sacerdotisa derramará la sangre del cerdo sacrificado (clara señal del rito Petró) que todos se prestan a beber.

Estos dioses, cuyos orígenes hay que conocer, son los protagonistas del Gagá, complejo culto, al cual sus creyentes pertenecen vía una promesa que se realiza por tres, cinco o siete años y en el que se encuentran agrupados formando una jerarquía, presidida por el Hungan o sacerdote, que en la mayoría de los casos es el dueño del Gagá, que empieza a gestarse en el seno íntimo de la familia o societe.

El Gagá, si bien rinde honores y tributa a los dioses Petró, es un culto a la vida sobre la muerte, a la resurrección. Por esto, sus prácticas más intensas se dan desde el jueves santo hasta el domingo de resurrección, días en los que se efectúan variadas ceremonias que inician con el Lúa Mange o comida al poste central de la enramada. Esta enramada es el escenario en donde se suceden los bailes y rituales de este culto profano y sagrado a la vez, por lo que el poste, es decir el palo central que sujeta el techo del suelo, tiene un carácter sagrado, pues en él habitan algunos de los dioses a los que hay que darle de comer.

La comida consiste en pedazos de coco, dulces de coco y maíz y para darle al poste, el hungan o sacerdotisa hace un hoyo y luego la entierra mientras los demás miembros del Gagá cantan y bailan varias

de las canciones, en honor al ser que habita en este poste, palo en el que, según los vuduistas, confluyen varios dioses.

Luego de esta comida al poste central, los miembros del grupo prosiguen en la enramada, junto a los músicos que tocan acompañados de los cantantes y bailan sensualmente en clara alusión a la vida, para, horas más tarde, dar paso a otra importante ceremonia de este culto sincrético, en el que cada uno de estos dioses tiene su correspondencia en el catolicismo legado por los europeos e impuesto desde el momento de la colonización y conquista de América.

La ceremonia de la silla. En el caso investigado se inicia la noche del jueves Santo; cada uno de los miembros es sentado en una silla recubierta con una tela y levantado sobre ella en la enramada, como manera de reconfirmar la promesa que han hecho con los seres del Gagá. Cada una de las personas que es alzada en la silla, sube a ésta representando cada uno de los atributos de sus dioses, por lo que puede verse al individuo con pañuelos de colores anudados al antebrazo o cruzados al pecho, cada color representa la naturaleza del Dios que le pertenece; así, si el Dios tutelar es Kalfú, señor de los caminos y encrucijadas, los colores son negro y rojo, si el Dios es Oggún, el color es rojo.



La persona que es levantada en la silla está en estado de semi trance o trance, lo que nos lleva a recordar que en el Gagá y vudú uno de los momentos más esperados es el del trance o posesión. Dicha posesión o trance, inducida por los toques de tambor, se inicia cuando el individuo deja de comportarse como lo es en vida cotidiana y adquiere las características de sus dioses de preferencia.

El instante en donde el solemne y obligado ritual se hace presente, el Dios que llega a encarnar a uno de sus seguidores es recibido con algunos puntos de agua y reiteradas reverencias, como señal de respeto. En la religión vudú la posesión representa la forma más directa y concreta de la relación de lo profano y lo sagrado.

“Es la manifestación por excelencia en la que los dioses aparecen con sus respectivos atributos, interactuando y compartiendo con sus devotos”. En la posesión, los hunganes y las sacerdotisas reciben a los dioses con sus reconocidos atributos. La posesión ocurre en las personas bautizadas en el culto y en las que no lo están.

El Bautizo de la Ropa y los Instrumentos. Todo aquel que pertenece a la jerarquía del Gagá, -presidente, abogado, reinas, mayores o bailarines, lamé (director del camino del grupo), reina de alcancía, o reina de bandera y músicos- bautiza ante un rezador la ropa y los instrumentos que usará el grupo al salir del batey el Viernes Santo en la mañana. En este bautizo, sincretismo con el catolicismo, el rezador recita letanías y oraciones en latín vulgarizado y derrama algunas gotas de agua sobre los objetos, que en este momento permanecen cubiertos con telas blancas, hasta la salida del grupo el Viernes Santo en la mañana.

La Salida del Grupo. El Viernes Santo, cada uno de los miembros del grupo, es sacado de su casa por el dueño o Hungan. Antes de esta salida, el individuo había sido bañado con algunas de las plantas

consideradas mágicas dentro del culto. La salida se inicia antes del amanecer y para este propósito el personal del grupo usa sus mejores galas, los mayores o bailarines del Gagá, usan unos elaborados y artísticos cuellos realizados por las mujeres en mostacilla y canutillos, así como una especie de falda de pañuelos de colores. La persona, al ser sacada por el dueño, simbólicamente está muerta, por lo que se la recubre con una sábana blanca en señal de luto, hasta salir. La sábana le quita el dueño y en este instante vuelve a la vida.

Cuando el dueño termina de sacar a cada uno de los integrantes del Gagá, junto a éstos recorre varias casas de su comunidad y en el caso del batey la Redonda, lugar en donde visitan algunos lugares considerados sagrados, pues en éstos, según la creencia, habitan algunos de los misterios, entre estos espacios está un árbol de limón y la pileta de agua dulce, donde habita uno de los seres del vudú Simbi.

Cada uno de los miembros del Gagá tiene una función, por lo que siempre a la delantera del grupo va el director del camino, quien lleva un látigo en sus manos que restralla en ocasiones para anunciar el paso; detrás de esta especie de coreógrafo va otro con una escoba, barriendo el camino para retirar a los malos espíritus.

Esta carga del macuto, dentro del cual el sacerdote (sacerdotisa) o Hungan ha colocado la magia del Gagá, es preparada la noche anterior y para ser usada en caso del grupo Gagá se encuentre con otro antagonico que quiera provocar peleas. Como parte de la magia que se coloca dentro del macuto, están aguas perfumadas que se venden en establecimientos dedicados al comercio de productos religiosos, conocidas en el país como botánicas.

Otros miembros del Gagá son la reina brillante que lleva una de las banderas, la reina de guerra que lleva la bandera roja, la cual ondea cuando el Gagá se encuentra con otro grupo. También un hombre lleva la bandera dominicana. Hay, además, una reina de alcancía, que guarda el dinero que han pedido por bailar los tres días del recorrido,

que se inicia Viernes Santo y termina el Domingo de Resurrección, cuando el Gagá regresa a su lugar de origen .

El Gagá tiene su presidente, notario, policías y dueño que se encargan de proveer la comida de los días que va a durar en el recorrido del grupo y, a veces, la vestimenta de algunos, en particular la de las reinas que visten sus mejores galas y cubren sus caras con un velo simulando una novia casamentera.

El Sábado Santo el grupo prosigue su recorrido, durante el cual cantan y bailan al compás de la música, con el baile recuerdan la finalidad y recreación de los misterios. Asume, rítmica y sincopadamente, otras melodías y cantos que representan la invocación de los santos.

Como parte de la batería musical, ejecutan los bacines o flautas de bambú; la tatúa, especie de trompeta de aluminio de boca ancha; el chahá, maraca de aluminio usada por las mujeres y hombres para marcar el compás de las canciones. Otro instrumento es el tambú, tambor sagrado del Gagá, del que existen diestros tocadores. Durante el sábado, el Gagá visita algunas de las casas de los amigos del culto y recorre largas distancias.

El domingo de Resurrección el Gagá llega a su batey de origen, donde todos le esperan, allí visitan el kalfú o cruce del camino y todos en la enramada prosiguen con sus cantos y bailes, mientras inician la entrega del dinero recolectado durante el recorrido y algunos miembros entran en estado de posesión y trance.

En este último día del Gagá, el dueño -quien en ocasiones es sacerdote del vudú- también entrega los seres que acompañaron al Gagá, ya que de no hacerlo podría tener problemas con ellos.

Mientras todo esto ocurre, el fuego que había sido encendido en

la barra de hierro, donde habita el Dios Bukan el Jueves Santo, sigue calentándose, por lo que le echan gas, puesto que si se apaga el Gagá enfría y puede perder su fuerza.

Todos inician el proceso de entrega de la ropa y los instrumentos, hasta el próximo año, en el que nuevamente participarán de este culto, con sus bailes recargados de sugestiva sexualidad y erotismo, su goce y disfrute de la vida, pues toda la festividad del Gagá conlleva la celebración de la vida sobre la muerte, el triunfo y las manifestaciones más íntimas del ser, la resurrección, la vida y ante todo el triunfo del bien sobre el mal.

Las Artesanías Dominicanas Símbolo de la Identidad Cultural

Como parte del folklore material del pueblo dominicano, encontramos las artes populares, expresión artística creada por el pueblo y por artistas anónimos, en las que se manifiesta el sincretismo cultural español, indígena y africano. Como parte de este arte popular, encontramos las artesanías, cuya historia se inicia con nuestra extinta cultura taína, pues los españoles, a su llegada, en el año 1492, encontraron que los indios realizaban varios objetos, algunos utilitarios, como los morteros en piedra y otros propios de su religión como eran los Cemiés.

Dichos cemiés de madera, como anota el Dr. José Juan Arrom, lingüista y especialista en el estudio de la cultura de los taínos, en su versión sobre la Relación acerca de las Antigüedades de los Indios de Fray Ramón Pané, (1977: Pag: 41), se hacían de la siguiente manera: *“cuando alguno va al camino dice que ve un árbol, el cual mueve la raíz; y el hombre con gran miedo se detiene y le pregunta quién es. Y él responde: llámame a un behique y el te dirá quién soy”. Y aquél hombre que ha ido al susodicho médico, le dice lo que ha visto. El hechicero o brujo corre en seguida a ver el árbol del que el otro le ha hablado, se sienta junto a él y le hace la cohoba. Hecha la cohoba se pone de pie y le dice todos sus títulos, como si fueran de un gran*

señor y le pregunta: “dime si quieres que te corte o si vienes conmigo y cómo quieres que te lleve, que yo te construiré una casa con una heredad”.

En esta cita sobre los cemiés, se observa el carácter espiritual de estas artesanías taínas, que hoy, a más de cinco siglos del exterminio de dicha cultura, es reproducida en algunas comunidades del país por familias de artesanos, entre las que mencionamos a la de los hermanos Guillén, establecidos en el municipio de Yamasá, perteneciente a Monte Plata, al noroeste de la ciudad de Santo Domingo y otrora hábitat de nuestros primeros pobladores.

Junto a esta artesanía espiritual, aparecen las aportadas por los europeos, directamente relacionadas con lo utilitario, entre éstas, los instrumentos de trabajo como la coa y la azada, que se enriquecieron con el uso de los metales. Los europeos también introdujeron la alfarería, uno de los renglones en los que se divide la artesanía, el torno

y algunos esmaltes con las que se pintan.



El negro africano, que llegó a América durante la trata de esclavos en el SXVI, no pudo traer nada de su cultura material en su penosa travesía, pero recreó algunos de los objetos que había conocido en su tierra, entre ellos los instrumentos musicales, sobre todo los tambores de los que existen varios tipos en el país, como los palos o atabales, el balsié y la tambora.

Pese a la riqueza que encierran estas artesanías, algunas confecciona-

das usando como base elementos del entorno, lo que contribuye a la preservación del ambiente, han sido relegadas a un plano secundario en relación con el arte culto. Pese a ello, han sido objeto de esforzados trabajos realizados por algunos promotores artesanales, entre los que menciono a la antropóloga Virginia Roca, al artesano y promotor artesanal Jorge Caridad, al consultor artesanal José De Ferrarí, coordinador del catálogo auspiciado por la UNESCO en el año 2002: Manos Creadoras Dominicanas, así como Manuel García Arévalo, José de Castillo y quien suscribe.

La falta, de proyección de la misma, unida a la precaria condición en que muchos de sus hacedores trabajan, han dado lugar a que el esnobismo, que en ocasiones han querido exhibir los círculos de poder en el país, se consolide con la idea de que el “arte culto”, es superior al popular, pues siempre ha sido una actividad relacionada con los poderosos: la iglesia, el estado y los mecenas.

Aferrados a una falsa visión occidental, subestiman este arte popular y tradicional, en el que se destacan algunos maestros como



Carlos Francisco Marte “Cayoya”, José Lantigua Cruz, ambos de la provincia de la Vega, que confeccionan representativas máscaras en papel maché, a las que en ocasiones añaden piel de chivo y dientes de acrílico o vaca. Otros maestros, continuadores de esta expresión artística son Narciso Coca, quien en madera reproduce impresionantes dujos y Rafael Morla, con sus pájaros y árboles, también de madera, propios de la flora y fauna del país.

Además de estas artesanías tradicionales, han surgido otras que, aunque inspiradas en esta tradición, son modernas. Podemos citar las sonrientes, regordetas y coloridas “camatetas” de Pachiro Checo, que destacan a la voluptuosa mujer negra dominicana, así como los trabajos en papel, metales y tela de la artista Dolly Padúa, que recrean los bailes del grupo étnico de los “cocolos”, que llegaron al país a finales de siglo XIX y principios del XX, procedentes de las islas que eran posesiones inglesas como Nevis, Saint Kitt, Anegada, Tórtola y Antigua, para trabajar en los ingenios y en las labores asociadas a la producción del azúcar .

Otras artesanos más jóvenes, que siguen esta corriente, son: Adalberto Noble y Manuel Bolos; el primero con su destreza en el papel maché, el segundo con una hermosa cerámica inspirada en la simbología taina.

Además de una artesanía tradicional en el país, existe una contemporánea y en ambas se manifiesta el mestizaje cultural y racial que, en los últimos siglos, ha sucedido en nuestro continente. Para comprender a nuestro pueblo en su justa dimensión y sin caer en los etnocentrismos, debemos asumir aquello que nos identifica como lo que somos el pueblo dominicano que, no obstante la impuesta globalización que trata desesperadamente de homogenizar nuestra cultura, se mantiene apegado a sus expresiones ancestrales.

Las artesanías junto a sus artistas son parte de estas expresiones que

debemos proyectar y transmitir, sin intentar desvirtuar o interferir en las ideas originales de sus hacedores. Si no lo hacemos así, trastocamos su valor y podemos reducirlos a una fría expresión estética alejada de lo que es el color, las formas, la ingenuidad, la voluptuosidad y hasta la informalidad propia de este pueblo, al que más hay que proteger de intereses ajenos a los nuestros, para seguir siendo lo que somos, un pueblo caribeño, único, que con su creatividad se muestra ante los ojos del mundo.

Los carnavales

Las Máscaras del Carnaval de Santiago. Durante la época colonial, en el país y en particular en la provincia norte de Santiago de los Caballeros, según señalaba el folklorista santiaguero Tomas Morel *“los españoles celebraban algunas de sus fiestas, siendo una de las más antiguas las del patrón Santiago en las que, como parte de sus actividades, era frecuente simular lidias de toros en las que salían jóvenes disfrazados con máscaras con cuernos”*. Dichas más-



caras, conocidas hoy con el nombre de lechones, por la forma de su hocico y originalmente siguiendo el patrón español, se identificaron con uno de los carnavales más alegres del país, el de Santiago de los Caballeros.

Con el paso de los años, estos diablos, se agruparon como comparsas en sus barrios de origen, en las que cada una quería ser la mejor, por lo que optaron dividirse, según el nombre de sus barrios, como acontece con las máscaras del barrio la Joya y los Pepines, conocidas bajo el nombre de “Joyeras” y “Pepineras”, las que, si bien guardan su hocico de lechón, se distinguen por la cantidad y formas de sus cuernos.

Las máscaras joyeras tienen varios cuernos recamados con otros más diminutos, conservando su hocico original; en cambio las pepineras mantienen los dos clásicos cuernos. Otra variante de estas máscaras es la del barrio Pueblo Nuevo que, junto a decenas de diminutos cuernos, tienen pequeñas y multicolores flores que le imprime un toque menos grotesco.

El traje de estos diablos es de una sola pieza, confeccionado en fino satén y adornado con decenas de velos y un grueso cinturón alrededor del pantalón, también se le incorporan motivos brillantes y cascabeles. Estas comparsas usan fuetes contruidos en fibra vegetal, que estallan contra el suelo durante su recorrido.

Toros y Civiles del carnaval de Montecristi. La provincia de Montecristi, situada en la región noroeste de la República Dominicana, es una de las más antiguas del país, originariamente estuvo formada por inmigrantes canarios de los que, entre otras cosas, este pueblo heredó la advocación a San Fernando, su patrón y el carnaval, en el que se observan enmascarados conocidos como Toros y Civiles, quienes con sus látigos o fuetes, escenifican una fuerte lucha cuerpo a cuerpo.

A decir de los historiadores de este tradicional pueblo, *“es muy probable que la tradición de los toros, se derive de las fiestas taurinas, propias de España y, en sus inicios, el jefe salía disfrazado y montado a caballo y recorría las principales calles del pueblo tocando una corneta que avisaba el inicio de la pelea”*.

Las comparsas de los Toros se diferencian de las de los Civiles, en que éstos llevan máscaras, la mayoría representando animales. El traje de Toros y Civiles, se compone de un floreado y colorido mameluco y debajo de él usan “corazas”, formada por pedazos de colcha espuma y pedazos de tela para proteger el cuerpo de los duros golpes que se propinan con el látigo.

Como parte de este carnaval, que al igual que muchos se desarrolla durante el mes de febrero, también aparecen representaciones teatrales, siendo una de las más conocidas la de “Pinto Santo”, así como las comparsas del oso Nicolás.

Diablos Cojuelos. Una de las agrupaciones más populares del carnaval dominicano, es la de los diablos cojuelos, de las que actualmente existen varias asociaciones y de las que hay exponentes muy importantes. Según narra la leyenda, el Diablo Cojuelo, era un demonio travieso y juguetón, ante el cual el Diablo perdió la paciencia, arrojándolo a la tierra, por lo que se lastimó una pierna y quedó cojo.

Los Diablos Cojuelos, son una especie de asociación, en las que



hombres y mujeres mantienen la tradición de disfrazarse para el carnaval, en particular para el que realizan los diferentes barrios del país, por lo que existen barriadas famosas por sus Diablos, siendo una de las más conocidas, la de Villa Francisca, donde se agrupaban durante el régimen de Trujillo.

El traje de los diablos, tradicionalmente, es en colores rojo, amarillo y verde, colores que en la religiosidad popular dominicana identifican a San Miguel Arcángel, santo muy popular en República Dominicana, en cuya cromolitografía aparece pisando al Diablo en las llamas del infierno.

Es muy probable que la tradición de disfrazarse de Diablo Cojuelo esté asociada a alguna ceremonia religiosa que haya desaparecido en el país, pues en otros países del Caribe, existen expresiones religiosas ligadas a sociedades secretas de hombres y mujeres que disfrazados salen a medianoche, una de estas es la del sanpuel, propia del vudú haitiano, en la que también participan dominicanos, como hemos podido observar durante nuestras investigaciones.

El traje de Diablo, lleva una capucha de tafeta o satén y a los que se les añade cientos de cascabeles y un cinturón de cencerros, impregnando sonoridad a quien lo lleva, personaje que brinca, corre y salta, imponiendo el orden con sus vejigas, elaboradas con las vísceras de la vaca.

El carnaval de Salcedo. La provincia norte de Salcedo, al igual que la de Bonao, como personaje central del carnaval, muestra a sus Macaraos, Diablos con descomunales máscaras con cuernos, que visten trajes de varias tiras de papel crepé. Indudablemente que los Macaros, pasaron de Santiago y la Vega a Salcedo, en donde adquieren el toque de la ampulosidad de sus caretas, algunas pintadas con pintura fluorescente y otras con brillo y otros motivos, propios de las máscaras

conocidas como fantasía, popularizadas en el carnaval vegano.

Estos diablos, al terminar el carnaval, como ritual de purificación queman sus trajes, como ocurre todavía en ciertos ceremoniales africanos, lo que muestra una vez más el sincretismo cultural afro – español, siempre presente en la cultura dominicana.

Panorama actual sobre los estudios del folklore dominicano.

El siglo XXI se caracteriza por la implementación del modelo socio- económico conocido como globalización, destacándose el avance de las tecnologías de la comunicación, que nos permiten ponernos en contacto, a largas distancias, con tan sólo conectarnos a la red del Ciberespacio. Propio de la globalización también es la construcción de grandes carreteras, túneles, elevados y los metros y aviones, estas vías hacen más fácil el intercambio social, económico, no sólo con otras comunidades a las que anteriormente no había acceso, sino también con países del extranjero.

Independientemente de las ventajas que plantea la globalización, trata de homogenizar nuestra cultura, en particular la tradicional. Sus avances y el ya mencionado modelo, están transformando el desarrollo continuo y dinámico de muchas manifestaciones culturales, introduciéndose lentamente en nuestros campos, presentando nuevos estereotipos desconocidos por estas gentes y asimilando corrientes culturales ajenas.

Esta situación hace urgente el estudio, rescate y divulgación de las tradiciones y costumbres que, con el pasar de los años, nuestros campesinos han gestado, moldeado y adoptado para sí, dentro de su medio social y que gracias a sus transformaciones se mantienen.

No obstante la premura que requiere la salvaguarda de dichas expresiones en República Dominicana, se están realizando escasos estudios sobre las mismas, pues no existe una política que las fomente,

debido a que son tradiciones del pueblo, de los humildes y alejadas de los escenarios oficiales, que no se corresponden con los patrones establecidos por el sistema que, en gran parte de los casos, prefiere adoptar modelos occidentales, más comerciales, bajo la falsa creencia de que son “superiores” a los nuestros, como las fiestas de brujas o “Halloween”, el día de Acción de Gracias y San Valentín, entre otros.

Desde el lamentable deceso del folklorista Fradique Lizardo, ocurrido en el año 1997, quien se desplazó a observar por los lugares más recónditos del país, hasta el presente, el estudio del folklore dominicano, ha quedado rezagado, aunque destaca el trabajo realizado por el folklorista Dagoberto Tejeda, que ha investigado ampliamente el tema del carnaval; la antropóloga norteamericana Martha E. Davis y el escritor Faustino Pérez, cuya labor es encomiable en el rescate de la antropología urbana. En este aparte, es digna de mención la proyección del folklore que han realizado los artistas Xiomara Fortuna, Luis Díaz, José Duluc, José Roldan, Eddi Sánchez, Irka Mateo, la joven agrupación “Batey O”, y la coreógrafa Marily Gallardo.

El esfuerzo de los investigadores antes mencionados, logró el reconocimiento por parte de la UNESCO a dos importantes grupos: la Cofradía de los Congos del Espíritu Santo, presidida por don Pió Brazoban y capitaneada por Sixto Menier, con sede en Villa Mella en el año 2001. Así como al grupo de los Cocolos (2005) y en especial el baile de los Wild Indians, propio de la época navideña y erróneamente llamado guloya.

Luego del galardón que recibieron los grupos ya citados, sus presentaciones empezaron a hacerse frecuentes en ferias y festivales, por lo que la música de los congos y la danza de los Wild Indians, se popularizaron en ciertos sectores de la sociedad dominicana, en particular entre jóvenes artistas y extranjeros que, movidos por la curiosidad, empezaron a asistir regularmente a las fiestas que se auspician en la comunidad de Mata los Indios

de Villa Mella, hábitat de varios de los miembros de la cofradía antes mencionada.

Pero aún y la importancia que reviste el conocimiento del universo cultural de esos grupos, elementos culturales que todavía conservan sus miembros, como son: su organización social, sus asociaciones de ayuda mutua, costumbres funerarias, religión, culinaria y formas de ser y actuar, son escasamente conocidos.

El folklore contempla todos los aspectos de la “cultura popular”, como lo constituyen los cuentos, danzas, canciones, refranes, adivinanzas, romerías, festividades religiosas, expresiones idiomáticas, vivienda, gastronomía, las artesanías, la medicina tradicional, etc...

Todos los hechos folklóricos de nuestra isla, son de igual importancia, no sería conveniente catalogarlos como superiores o inferiores, “primitivos” o “civilizados”, pues son autóctonos, nacen todos de la gran inventiva, flexibilidad e ingenio popular, debido a factores, causas y circunstancias específicas que son necesarias definir.

Sin embargo gran parte de los investigadores dominicanos, no están atendiendo debidamente las variantes y transformaciones que están sucediendo en nuestra cultura tradicional y lo visible que se encuentran; así, pasan desapercibidos otros elementos que conforman la cotidianidad de nuestro pueblo.



Lo antes mencionado ha traído como consecuencia que el mismo saber popular se haya folclorizado, a tal manera que en la mayoría de los eventos dedicados a la divulgación de lo que es nuestro folklore, sólo se proyecte la parte festiva del mismo, es decir, la música y bailes, en ocasiones, con agrupaciones ya conocidas, como si no hubiese otras que, por su trascendencia, se hace necesario dar a conocer.

Investigar, difundir y proyectar el folklore es una labor ardua y alejada de la escena, que para asumirla hay que desprenderse de muchas cosas y en particular de la falsa creencia de que: “ya todo está investigado”, pues la cultura dominicana es muy rica en matices, por lo que creemos que no bastaría la vida de un investigador para su estudio.

Otro agravante que confronta la investigación etnográfica es el hecho de que existen pocos especialistas formados en el área. Recordemos que el folklorista trabaja en su campo con la misma técnica y criterio que emplea un etnólogo en el suyo propio. Quiere decir que incluso lo que parece una simple recopilación de materiales, tiene que estar sujeta a determinados cánones, para que luego éstos puedan utilizarse en un trabajo científico.

A este factor sumamos él de que en las escuelas todavía no existe el folklore como asignatura, lo que hace difícil su enseñanza a las nuevas generaciones. Asimismo, el investigador en ocasiones se ve precisado a trabajar en áreas alejadas de su quehacer y cuando logra insertarse en las escasas instituciones dedicadas a proyectarlo, encuentra que las mismas, amén de no disponer de un mínimo de presupuesto para la investigación etnográfica, le exigen a un folklorista un trabajo de escritorio.

Ante lo expuesto, creemos que existe un gran vacío en lo que se refiere al estudio sistematizado de nuestras raíces culturales, lo que representa un inminente peligro para lo que es nuestra identidad cultural, pues para un estudio panorámico del folklore dominicano,

sería necesario descubrir, interpretar y analizar cada una de sus manifestaciones, ubicándolas en su debido contexto histórico socio-cultural, con respecto al momento en que vivimos.

Parte de esta monumental tarea debe ser asumida por los investigadores de las ciencias sociales. n



“UN ACERCAMIENTO AL MUNDO DEL HUMAN TAC TAC EN LOS ANDES”

Resumen

La religiosidad popular andina, responde no sólo a las tradiciones prehispánicas, sino también, a la manera en que éstas se conjugaron y reinterpretaron con la implementación del catolicismo. Muchos de los mitos y leyendas vigentes en el universo andino, provienen de la mentalidad indígena, pero se han mantenido en el tiempo con variantes, entre elementos locales y occidentales. Entre los diversos personajes y seres mitológicos de los Andes, ha llamado la atención de la autora las cabezas voladoras, cuya denominación y características formales varían de una región a otra; tal es el caso del “Human Tac Tac”, de la Sierra Central del Perú, que toma forma de cabeza de mujer y emite un sonido onomatopéyico. Aunque los relatos sobre las cabezas voladoras, presentan una versión fragmentaria sobre la creencia ancestral, Sirley Ríos ha encontrado que conservan rasgos formales, de la que debió ser su estructura normal y elementos significativos; estos elementos, a su vez, constituyen un importante ejemplo de la cosmovisión andina, de la manera que tiene el hombre de los Andes de representar y percibir el mundo.

¹ Conservadora, investigadora y curadora del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Historiadora del Arte, con estudios de Maestría en Antropología. Especialista en Cultura y Arte Tradicional Peruano.

El universo mental andino está poblado por una serie de personajes y seres mitológicos, con características benéficas y maléficas, según sea el caso. Muchos de estos protagonistas provienen de la mentalidad indígena, antes de la llegada de los grupos hispanos. Son supervivencias que se han mantenido con variantes y mezclas entre elementos locales ancestrales y occidentales.

Para entender el proceso de transformación que sufre la mentalidad andina, es necesario tener en cuenta cómo se introduce y difunde otro modo de ver el mundo, que va a generar lo que se conoce como la religiosidad popular actual.

Esta religiosidad popular comprende, no sólo creencias y prácticas prehispánicas, sino también católicas. El catolicismo fue introducido de manera violenta en el siglo XVI, a partir del cual la lectura que se hace del hecho religioso prehispánico ya no es “originaria”²; sin embargo, tras un largo tiempo de opresión, subsiste hasta nuestros días un conjunto de prácticas ancestrales e ideas primordiales de la cosmovisión del hombre andino antes de la llegada de los españoles.

El proceso de evangelización comenzó desde el mismo instante de la presencia hispana, con representación activa, primero, de los Dominicos³ y luego de las otras órdenes religiosas. Esta difusión del catolicismo, por su pretendida universalidad y por su dogmatismo, atacó el hecho religioso de los indígenas transformándolo como idolátrico y creando una nueva dimensión del tiempo que se orientó hacia el “fin del mundo”. Esta última concepción impactó en los Andes. Se produjeron debates teológicos. Cada orden, según sus tradiciones espirituales,

² URBANO: 1998.

³ Los Dominicos son la orden de avanzada en la evangelización, que sitúan sus conventos en lugares estratégicos, los cuales son activos entre la masa indígena y

evangelizaba. Se destruían *guacas* y se colocaban en su lugar cruces cristianas. Sin embargo; aún los indígenas mantenían sus prácticas y creencias religiosas antiguas. Todo esto iba a cambiar después, con la transformación de la estructura interna eclesiástica, haciendo que se difundiera la Doctrina Cristiana con nuevas prácticas pastorales, más efectivas. Para ello se redactaron los catecismos en quechua y aymara, sermonarios, confesionarios de curas y documentos sobre idolatrías. Estos documentos fueron de suma importancia entre los curas doctrineros hasta el siglo XVIII. Se introdujeron las reformas del Concilio de Trento (Italia), en respuesta al protestantismo y como tal se aplicaban las visitas a los pueblos de indios, para inventariar, bautizar, casar, predicar y ver en que condiciones estaban las iglesias.⁴

La Compañía de Jesús cumplió un papel importante a la cabeza del jesuita José de Acosta, quien propuso una estrategia de difusión del catolicismo en América y consideró a la idolatría como una “peste” que debía desterrarse con remedios. El remedio que proponía, a la más leve señal del brote de la “peste” era el aislamiento, de aquellos que la provocaban, en casas de reclusión para idólatras. Promovieron la “extirpación de idolatrías” desde la misma conciencia de los indios, mediante la confesión e inculcándoles sentimientos de culpa. De esta manera, quitaban las creencias y prácticas prehispánicas del espacio territorial y mental.⁵

Desde el siglo XVI se luchó contra las idolatrías pero apareció en Lima la “extirpación de Idolatrías”, como institución, a principios del siglo XVII, debido al “descubrimiento” de que aún los indios continuaban, aparentemente, con sus prácticas y creencias religiosas

también española. Se distribuyen los religiosos por el espacio andino, lo cual les permite conocer la realidad andina con sus diferentes costumbres, climas e historias. Pero este proyecto comunitario dominico se va desvaneciendo desde antes del siglo XVII.

⁴ URBANO: 1998.

antiguas, dentro de un contexto católico, es decir, que adoptaban exteriormente las prácticas cristianas pero clandestinamente persistían con sus ritos.⁶

A pesar de que se implantó una institución eclesiástica con un catolicismo contrarreformista férreo, que desterraba las prácticas y creencias andinas, la iglesia católica asumió registros rituales y creencias de la religión andina.

La institución eclesiástica va definir el hecho religioso andino, modelando el espacio y la experiencia religiosa con la participación decisiva de la Compañía de Jesús. Así, se producirá un discurso religioso andino, con un color local, basado en el devenir histórico regional. Adaptaron el catolicismo al espacio andino, imponiendo fiestas religiosas, sobre todo, de santos relacionados a actividades importantes del ciclo vital andino.

Hoy, la religiosidad en los Andes gira en torno al sentido común de

⁵ Idem.

⁶ Este “descubrimiento” lo hizo el cura doctrinero de la parroquia de San Damián, Francisco de Ávila, en 1608, en la provincia de Huarochirí (Lima). Este cura enjuicia a sus parroquianos indios de idólatras y éstos a su vez lo acusan de explotarlos. Por ello, Ávila para probar su acusación recoge una serie de versiones que incluyen mitos y leyendas de Huarochirí. Se organizan las primeras campañas extirpadoras, a través de las llamadas Visitas de idolatrías en todos los pueblos del Arzobispado de Lima.

El visitador de idolatrías iba acompañado de un notario, un fiscal y padres jesuitas. Se anunciaba la visita al pueblo y los objetivos de esa visita. Se instaba a todo aquel que conociera de algunas “prácticas idolátricas” y a los “idólatras” a denunciarlos de manera anónima. Una vez detectados a los “idólatras”, se procedía a su castigo ejemplar, como la trasquila y quema de imágenes, mallquis (antepasados) y otros objetos de culto. Se finalizaba con un sermón. La finalidad era que los indios vayan por el camino del catolicismo y borren sus creencias y prácticas religiosas. La institución de extirpación de Idolatrías se compara con la inquisición, pues ambos actúan de la misma forma.

los indígenas, con respecto a sus necesidades vitales. Por ejemplo, los fenómenos agrícolas regionales no están institucionalizados, pero son de suma importancia en las expresiones religiosas populares. Así, el llamado catolicismo en los Andes es un híbrido, conformado por una serie de elementos populares que tienen en su base dos procedencias marcadas: la occidental y la andina.

En torno al *Human Tac Tac*

Entre los personajes y seres mitológicos del universo mental andino, destacan las cabezas voladoras, cuya denominación y características formales varía de una región a otra. Su área de persistencia se encuentra en el ámbito serrano, principalmente de sur a norte, y en el costeño en menor medida; incluso se tienen referencias de su existencia en el mundo amazónico, con una clara evocación de la presencia andina en esta región.

Esta difusión andina no sólo se da en territorio actual del Perú, sino que ha abarcado zonas de Ecuador, Bolivia, Chile y Argentina.

Efraín Morote Best es uno de los primeros estudiosos en haber sistematizado el análisis sobre las cabezas voladoras; sin embargo, ya anteriores autores se habían referido de manera general y habían recopilado los relatos sobre este personaje. Este autor se concentra en rastrear las raíces y funciones de las cabezas voladoras, señalando su difusión geográfica a nivel de Perú.

Se debe considerar como la más antigua alusión a este personaje, la mención que hace Guaman Poma de Ayala en su *Nueva Crónica*, cuando señala que no sólo la cabeza vuela sino otras partes del cuerpo se desprenden y caminan, señal o augurio de muerte. Lo cual señala su procedencia indígena y que ha llegado hasta nosotros con variantes y mezclas de la cultura occidental. En algunas partes de los Andes se

ha conservado una versión oral más cercana a la del cronista.

El relato sobre las cabezas voladoras, está basado en una creencia ancestral, de épocas preincaicas, de acuerdo a nuestro parecer, que se explica sobre la base de cuentos populares e historias locales y anecdóticas. De ahí, que dicha creencia, producto de un universo mental pan andino, se relaciona a una serie de presagios y señales que se encuentra en la misma naturaleza y en los actos o comportamientos de los seres humanos.

Morote Best encontró una variedad de denominaciones que recibe este personaje en las diferentes regiones: “*uma-waqya*”, “*qepqe*”, “*uma-pali*”, “*runa-uma*”, “*aya-uma*”, “*ayap-uma*”, “*uman tak tak*”, “*keke*”, “*mok-mok*”, “*uma pureq keke*” o “*voladora*”. Algunos autores hablan de brujas llamadas *uma* o *quequi*, que se quitan la cabeza los días martes y viernes, para deambular por las calles mientras su cuerpo hace chillidos horribles. Este personaje mitológico es una cabeza humana que se desprende del cuerpo y se desplaza por el espacio, si es de mujer va volando y si es de varón da tumbos.⁷

Incluso, está asociado a otro personaje que tiene características similares: *qarqacha*, *qarqaria*, *karkarya*, *karkar* o *tatarata*, que es el incestuoso que vaga por las noches comiendo excremento humano. En Huaraz la *quequi* es una mujer que convive con su compadre. Su canto es quequec, quequec, quequec. Un motivo para ser condenado es el incesto, pues es rechazado por Dios y debe purgar sus culpas. Lanzan gritos y lamentos terribles. Toman forma animal. Esconden su rostro que es de calavera, por eso se le describe como bulto. Sobre los condenados, se dice que son seres del otro mundo que “*Cuando alguien muere de buena manera, su alma, antes de morir, recorre los*

⁷ MOROTE: 1953.

*lugares donde sufrió o donde fue feliz.”*⁸

Asimismo, se señala que *“El condenado busca llevarse alguien con él, comerse a quienes están salvos. En especial agarrar su alma, forma en que encuentra su salvación, cambia su suerte. Cuando ha sido incestuoso busca llevarse a su pareja. En otros casos busca comer la cabeza o los sesos de su víctima, ya que ahí está la sede del alma”*⁹

Vemos que hay una mezcla de historias sobre la cabeza voladora y los condenados o *jarjachas*.

De acuerdo a los testimonios, que provienen por transmisión oral de generación en generación, las causas de ese desprendimiento de la cabeza depende de varios motivos: ser bruja o brujo, dormir con sed, hablar “malas palabras”, por mala conducta, por incitación de otras cabezas, si la persona “duerme con malos pensamientos o no se lava la boca”, personas próximas a morir, para saciar su sed o sorber sangre de los enemigos, gente que no vive en gracia de Dios, personas que roncan, los que buscan algún alimento y los que se duermen sin persignarse.

La presencia y existencia de cabezas voladoras, dentro de la mentalidad andina, obedece a un tipo de creencia mágica religiosa, si se puede decir así, puesto que ahí se vislumbra un hecho sobrenatural que, en las mentes de los pobladores locales, es real porque es parte de su cosmovisión. Como se señaló líneas arriba, esta creencia está relacionada a presagios de muerte o desgracias. El desprendimiento de la cabeza es señal de próxima muerte de la persona o de familiares cercanos y por eso debemos señalar que, también, es importante su identificación con ciertas aves nocturnas, cuyo canto se cree es de mal agüero y señal de próxima muerte. De ahí que se denomine en

⁸ VARIOS: 2002.

⁹ Idem.

Chachapoyas *ayauma* (cabeza de cadáver) a un tipo de ave y en Ayacucho se le identifica con la *waqya*, que es un ave nocturna que canta waq...waq y que los oriundos del campo dicen cuando pasa: “*uma pasachcan*” (está pasando la cabeza). Mientras que en Apurímac es el ave mal agüero llamada *waq-wanku* y en Puno se le dice *qati-qati*, que es la forma que toma la cabeza humana desprendida, para andar volando por las noches.

Desde tiempos inmemoriales, el hombre ha buscado explicarse el hecho de la muerte, de todo ser viviente en general. Dentro de la concepción andina, se han desarrollado explicaciones relacionadas al mundo de los muertos, basadas en una serie de creencias, ritos y costumbres que se llevan a cabo como parte de la vida misma.

Este aspecto es interesante, porque nos recuerda que en la cosmovisión andina el alma se encuentra focalizada/alojada en la cabeza y cuando se desprende del cuerpo es porque éste ya es cadáver. Los lugareños de Huancané en Puno identifican al *cate cate* (cabeza de mujer) como el alma de alguien que recién murió y se va¹⁰. Incluso, en Bolivia se conoce al *khatekhate* como la cabeza que se desprende de los cadáveres.

La presencia de estas cabezas voladoras está asociada, en la mayoría de casos, a presagios o anuncios de desgracias y sobre todo de muerte. Pero se sabe también que estos seres mitológicos pueden ser benignos y hacer feliz a una persona, siempre y cuando no le pase por debajo de las piernas u hombros, sino por encima de la persona. Es más, en el mundo amazónico existen cabezas flotantes y benignas que conceden poderes especiales a los hombres y es el caso del *bucea* del grupo étnico Awajun.

Debemos señalar que, la mayor parte de los relatos, indican que la cabeza voladora es de una mujer y en menor medida de varón.

¹⁰ MOSTAJO: 1952.

Entre sus actos, podemos mencionar los más comunes a varios pueblos: volar, dar tumbos, comer excremento humano, pasar por debajo de las piernas y brazos, pegarse al cuello u hombro de otras personas, chupar sangre de otras personas, atacar a los caminantes, revolcarse en la ceniza, comer ocas, etc.

Se le puede atrapar con una serie de arbustos espinosos, como la zarza, el *tantal casrha*, *tankar* (común en la zona Centro y Sur), el junco, el *kanlli* y el cactus. También, es cazada con perdigones de azufre. En el ámbito campesino, las espinas y los objetos punzantes, como las agujas de arriero y *tupus* (prendedores ancestrales), sirven para protegerse del mal.

Otra importante cuestión a indicar es que, no sólo las cabezas vuelan sino hay otras partes del cuerpo que se desprenden: las tripas o intestinos, el estómago, las piernas y los brazos, tal como lo indicara Guaman Poma. Los pobladores de la altura de Antayco, ubicado entre Ahuac e Iscos en la provincia de Chupaca, departamento de Junín, comentan que de la quebrada Otorongo sale una tripa a deambular por las noches.¹¹

En Santiago del Estero de Argentina se conocen ciertos espantos como la *umita*, que es una “cabecita” de un ser legendario de cabellera larga y enmarañada. Vaga por la noche en los caminos solitarios, rodando o volando al ras del suelo y emitiendo ruidos. Aparece entre lágrimas, implorando piedad o pidiendo ayuda. Cuenta sus amarguras al viajero. Al amanecer culmina su andanza. Para algunos, esta cabeza no es terrorífica sino al contrario, les acompaña en el camino y protege de los malos espíritus. Los paisanos le dejan agua para que calme su sed, motivo que la hace merodear de noche. Otros cuentan que algunos viajeros luchan con la cabeza hasta el amanecer, momento en que se transforma en toro o ternero y confiesa la falta por la que

¹¹ BALBÍN: 2006.

está condenada a pagar. El luchador pierde el habla.¹²

La historia de la cabeza voladora, según algunos autores, forma parte del conjunto de personajes asustadores o *asustachicos* indígenas, que sólo están pendientes de que un niño o adulto cometa una falta para que entren en acción y demuestren su capacidad de aterrorizar.¹³ A decir, de estos estudiosos, son “...*formas de imaginar o procesar un gran peligro...*” y “...*los asustadores viven en la memoria...*”.¹⁴

Dentro del imaginario andino, existen asustadores o espantos indígenas, que son personajes aterradores como la *uma* o bruja (*quequi*) -una mujer joven, cuya cabeza se desprende de su cuerpo, por lo tanto se divide en dos partes-”...*la cabeza voladora, donde se concentra toda su vida, y el cuerpo, que permanece inerte mientras dura el hechizo, pero mantiene una vida latente que se manifiesta en el burbujeo que hace la sangre en el cuello.*”¹⁵ Dicen que sale sólo de noche y sobre todo los días de luna llena y los martes, jueves o viernes. Su grito es *waq...waq*, como el pato. Confunde los excrementos humanos con manzanas y por eso se los come. La cabeza es muy rápida y tiene buen olfato. Cuentan que la *uma* conoce donde se ocultan los tesoros minerales de la tierra, ya que es dueña de esas riquezas.

De la oralidad y el cuento sobre las cabezas voladoras

La tradición oral en relación a la identidad y la cultura en general va incorporando nuevos elementos, pero mantiene estructuras básicas que son transmitidas de generación en generación, en el marco de la socialización de los grupos humanos. La función de esta autoreproducción intergeneracionalmente, señala Fernando Fuenzalida, “...es

¹² VARIOS:2002.

¹³ Idem.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

*la de la preservación de la continuidad de la identidad y la memoria, es decir, de los núcleos más profundos de cultura en los niveles consecuentemente también más profundos de la conciencia individual y grupal.”*¹⁶

Definitivamente la oralidad es parte de la memoria colectiva. Memoria trascendente, a través de la cual se da la recuperación del tiempo. Los filósofos griegos se refieren a la memoria como reminiscencia y aletheia (verdad o ausencia de olvido)¹⁷. Sin embargo; debemos anotar que la memoria, al igual que la identidad y porque forma parte de ella, es también dinámica, está en constante proceso de reformulación, reconfiguración. No sólo se limita a “*repetir tradiciones o preservar rituales del olvido*”¹⁸.

El cuento popular sobre la cabeza voladora tiene sus variantes, así como sucede con la creencia que forma parte de una determinada cosmovisión. Pero mantiene una estructura básica que se repite en varias de las regiones. Los personajes que intervienen en este relato son siempre una pareja de enamorados, que se ven con frecuencia -excepto los martes y viernes-. El enamorado, por curiosidad, se aproxima a la casa de su amada los días prohibidos, con el fin de espiarla. Descubre que, en la media noche, la cabeza de su enamorada se desprende de su cuerpo y sale en vuelo por el espacio. Este enamorado echa ceniza sobre el cuello sangrante del cuerpo de la mujer, quien al volver -cerca del amanecer- no logra unir su cabeza al cuerpo. El enamorado, al verse descubierto, se burla de su enamorada, quien de un salto se clava sobre su hombro. Por vergüenza de tener dos cabezas, el enamorado se aleja hacia la montaña. En el transcurso del viaje, la cabeza posita ve un árbol con frutos y se antoja comerlos. Para subir al árbol y coger los frutos, el muchacho debe dejar en el suelo la cabeza de

¹⁶ Fuenzalida; 2001.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Quintanilla; 2005.

su amada. Ésta al oír un ruido extraño y ver correr a un venado da un salto y por equivocación, pensando que es su amante huyendo, se pega sobre el lomo del animal. Así queda libre de la cabeza voladora el infeliz enamorado.

Pedro Monge en Jauja recogió una serie de cuentos populares, en relación a estas cabezas voladoras entre las que podemos mencionar: “La cabeza que se comía las ocas”, “La cabeza que cumple su palabra”, “La cabeza enamorada”, “Un gavián se come a la cabeza”, “Un león se come a la cabeza”, “Los venados desprenden la cabeza”, “La cabeza que se va con el venado”, “El *human tac tac* alma condenada”, “El *human tac tac* que anuncia su muerte”, “El *human tac tac* y el *hijuro*”, “La mujer que vivía con su primo”, “La leyenda del quic-quic”, etc.

Los relatos sobre cabezas voladoras, que se han podido rescatar, presentan una versión fragmentaria sobre la creencia ancestral. No obstante, conservan rasgos formales de la que debió ser su estructura normal. Al comparar las diversas narraciones, se observa que la mayoría contienen formas canónicas y otras, en cambio, son más libres en su forma, pero siempre conservando elementos significativos.

El *Human Tac Tac* (cabeza de mujer y su sonido onomatopéyico) desde una versión oral, escrita y plástica de Mario Villalva

El relato que Mario Villalva Torre presenta es una versión que le fue transmitida por sus abuelos paternos y padres. Recuerda que, cuando era niño, un día se acostó a las ocho de la noche sin persignarse y su abuelo y padres le dijeron: “*Mario, hijo. Primero se persigna antes de acostarse, porque si te acuestas sin persignarte y te duermes, entonces tu cabeza puede salirse de tu cuerpo. Así es. Levántate y persígnate tres veces para que te acuestes*”.¹⁹ Luego de que Mario se persignó, su abuelo le contó el relato del *human tac tac* y en noches posteriores

¹⁹ VILLALVA: 2004.

su padre y madre hicieron lo mismo, hasta que se acostumbró a persignarse. “Según cuentan, que cuando uno se acuesta sin persignarse y se duerme dicen que mientras el cuerpo está profundamente dormido, sale la cabeza del cuerpo, esta cabeza sale solamente de las personas que no se persignaron la Santa Cruz y se hayan acostado y dormido en su santa cama.”²⁰

Mario nos explica el relato desde su propia perspectiva. Los protagonistas de su historia son dos jóvenes amantes que conviven con consentimiento de sus padres. En una de las noches, cuando ambos se acuestan, olvidan persignarse. Esto motivó para que la cabeza de la joven se desprenda de su cuerpo y se desplace por el espacio hacia el campo. Esta cabeza voladora vuelve a la tierra para buscar excremento humano y comerlo. Luego de saciar su hambre, la cabeza inicia su vuelo emitiendo un sonido onomatopéyico característico: “tac tac, tac tac, tac tac”. Después de haber deambulado por el campo y haber tenido aventuras, regresa a su casa, mientras su pareja se despierta y escucha entre sueños un sonido “pull pull...pull pull”, que se emitía desde el cuello de la mujer. En medio de la oscuridad, el joven trata de tocar la cabeza de su conviviente pero lo que toca es el cuello sin cabeza. Este hecho motivó que el cuerpo de la muchacha muera. La *human tac tac*, al llegar a su dormitorio, intenta pegarse a su cuerpo sin lograrlo y en ese instante observa a su amante sorprendido por el suceso. La cabeza decide pegarse sobre el hombro izquierdo de su amado, quien preocupado se fue rumbo hacia la selva central. Durante su viaje atraviesa por las punas, laderas y quebradas. Cuando se encuentran en la selva la *human tac tac*, divisa un árbol con naranjas y desea comerlas. Para recoger los frutos, el joven deja a la cabeza sobre tierra y se trepa al árbol. Sorpresivamente, se despierta un venado que estaba junto al árbol y corre despavorido. La *human tac tac* se confunde creyendo que es su amado huyendo y se lanza sobre el lomo del venado que al final cae al río y desaparece. Como es de suponer, también la cabeza

²⁰ Idem.

desaparece y el joven queda librado de ella.

Mientras Mario relata las aventuras de la protagonista *human tac tac*, recuerda lo que se cuenta entre los pobladores locales. La gente que camina a media noche debe cuidarse y no dejar que la cabeza pase por entre las piernas, porque si lo hace éste llega a morir. Según la tradición, se usa el *tantal casrha*, arbusto espinoso, como elemento de protección y para capturar a la cabeza.

Así, se incluye dentro del relato principal otros subrelatos de carácter anecdótico tal es el caso de la captura de la *human tac tac*. Mario refiere que la cabeza voladora, al divisar por el camino a un campesino, se prepara para atacarlo, tratando de cruzar por entre sus piernas, pero éste logra esquivarla. En un nuevo intento, la cabeza queda atrapada entre las ramas de *tantal casrha*. Cuentan que así eran cazadas e identificadas las cabezas voladoras, que suplicaban a su captor no revele su nombre y lo deje libre a cambio de dinero. Según el testimonio de Mario, se puede saber quien es *human tac tac* observando a las mujeres si llevan una marca de cicatriz alrededor del cuello.

Otro suceso anecdótico, que se relata entre los pobladores de la zona sur de Huancayo en la margen izquierda del Valle del Mantaro y en particular del pueblo de Huancán, gira en torno a la recomendación de no remedar el sonido onomatopéyico de la *human tac tac*, para evitar ser atacado. Se trata de dos adolescentes varones que, estando en una choza en medio de un maizal, escuchan el sonido que hace la cabeza voladora ¡tac tac! ¡tac tac! y uno de ellos, el más travieso, lo remeda provocando su ira. La *human tac tac* ronda la choza por varias horas y, al no lograr su objetivo, se marcha en la madrugada. En relación a este suceso, Felícita Huallpacusi Aylas, esposa de Mario, cuenta la misma historia, pero teniendo como protagonistas a dos niñas.

Mario Villalba no solo ha escrito su relato en quechuañol, sino

que lo ha ilustrado con un conjunto de dibujos, que representan las distintas fases claves de la historia. Su singular manera de dibujar y pintar, lo han hecho merecedor de ser un digno expositor de la plástica peruana, que pone en valor la oralidad campesina.

A manera de conclusión

El hombre, para el andino, se compone de una naturaleza material y otra inmaterial. Este aspecto de la concepción, se evidencia de manera clara en la existencia de un ser que, al mismo tiempo, es material e inmaterial. Material, por ser parte del cuerpo humano. Inmaterial, por que la cabeza, siendo materia, es representación de la naturaleza inmaterial, espiritual. Según la cosmovisión andina, el alma se localiza en la cabeza, de ahí su desprendimiento y vagabundeo por el espacio.

Se menciona que la naturaleza espiritual o inmaterial de los hombres tiene dos procesos de existencia: el alma o espíritu en la persona con vida y el alma del difunto; proceso a los que, en el Callejón de Huaylas y de Conchucos en el departamento de Ancash, se los denomina al primero *jayni* y al segundo *aya*.²¹

El hombre existe porque tiene su *jayni* unido a su cuerpo material pero, según la concepción andina, hay casos en que se produce una ruptura de esa unión o un alejamiento temporal del *jayni* (o alma de los vivos). Un primer caso se da cuando la persona duerme y durante su sueño onírico (o *musquy*) el *jayni* abandona el cuerpo momentáneamente “para hacer sus andanzas”. De este hecho, ya el Inca Gracilazo de la Vega daba cuenta en sus *Comentarios Reales*, cuando decía que los indios creían que “*el alma salía del cuerpo mientras dormían.*” y por eso eran muy dados a tener en cuenta los sueños e interpretarlos, pues eran agüeros o pronósticos de lo que podía suceder. El segundo

²¹ CARRANZA: 2005.

caso de desprendimiento temporal es el susto (*mantsakay*).²² Lo interesante para el tema que abordamos es el primer caso.

En cuanto al *aya*, palabra que refiere al espíritu del difunto, debemos señalar que su relación con las cabezas voladoras, se encuentra en la asociación con la muerte. Existen referencias de la presencia del *aya uma* (cabeza de cadáver o del espíritu del difunto) que, según los pobladores de los Andes, esta cabeza desprendida es augurio de próxima muerte. Entonces el *aya uma* es el espíritu de la persona que va a morir o también señal de que alguien del entorno cercano va a morir. Se señala que el *aya* “...es el espíritu separado definitivamente del cuerpo” pero que vive en otro estado, dentro del mundo de los vivos.²³

Todo este comentario sobre las almas tiene sentido, ya que en varios relatos, sobre la cabeza voladora, se presentan características comunes acerca de su comportamiento y las consecuencias de su accionar. El poder del *aya* es grande, ya que puede afectar a los seres vivos, dejándolos paralizados físicamente o quitándolos el habla. Hay almas que son ofensivas y otras buenas que desean comunicarse con los vivos.²⁴

El desprendimiento de la cabeza, de su cuerpo original, por lo general es temporal, pero hay casos en que es permanente, puesto que se aloja y se pega en otro cuerpo humano o, en su defecto, en el cuerpo de un animal, como el venado y en menor medida en el de un cordero, evento con el que desaparece su relación con los seres humanos y pasa al mundo sobrenatural.

La presencia del venado, en la mayoría de relatos, es clara aso-

²² Idem.

²³ Idem.

²⁴ Idem.

ciación a lo andino. El mundo o habitat del venado es la montaña, el cerro, morada de los *Apus Wamanis*, que son las deidades andinas más respetadas y veneradas. El venado es el ganado de los *Apus* y éstos son considerados, desde la perspectiva occidental y cristiana, a partir de la época colonial, como manifestación de “lo diabólico” o “el mal”. Es por este motivo que encontramos al venado asociado a la cabeza voladora, porque dentro de la mentalidad cristiana, esta cabeza representa “lo malo” y la creencia de su existencia, entre los pobladores, forma parte de un conjunto de “idolatrías” que los antiguos peruanos tenían antes de la llegada de los occidentales a territorio andino y que pervive hasta hoy.

Esta creencia ancestral fue reprimida por los extirpadores de idolatrías y los representantes de la iglesia, a través de la conversión al catolicismo de los indígenas. De ahí que en la creencia existan elementos vinculados a la concepción occidental. Este hecho del desprendimiento de cabezas y otras partes del cuerpo, se asoció a lo que en Europa se concebía con relación a las hechiceras o brujas. Las brujas tenían ese poder y se sabe que sus cabezas volaban. Esta idea se trasladó a la creencia de los andinos y se reinterpretó.

La cabeza voladora pan andina sería la de una bruja, es decir, de un ser maligno, según el entendimiento cristiano. Todo lo andino, desde la Colonia, pasó a ser “obra del demonio” o “diabólico”. En ese sentido, a estas cabezas voladoras se les podría cazar o atrapar con perdigones de azufre como a las brujas, además de emplear otros elementos para apresarla. Lo que resalta es que se toma y se integra a este conjunto de elementos, para cazar cabezas voladoras, uno que es de origen ancestral y es la creencia de que las espinas o cualquier objeto punzante protegen. Esto nos recuerda la manera como fueron enterrados los antiguos peruanos, con espinas cerrando la boca y los ojos.

En Ayacucho, cuando la *huajya*, ave nocturna, pasa volando y

cantando ¡hujj ¡hujj, los campesinos creen que es la cabeza desprendida de una bruja que va en busca de cristianos, principalmente de niños, para chuparles la sangre y alimentarse de su carne, por eso trata de pasar sorpresivamente bajo las piernas de las personas. Los campesinos se defienden del acecho y de sus ataques, colocándose espinas debajo de las piernas, para que su cabello largo y abundante quede enredado y así atrapar a la cabeza. Algunos cuentan haber descubierto a la bruja sin cabeza y, para que la cabeza no se reincorpore al cuerpo, embadurnan el cuello con ceniza.

Los seres humanos encuentran mensajes que preceden la muerte y son premoniciones para prevenirse, esperarla o evadirla.²⁵ En el mundo andino estas premoniciones se ubican también en el universo onírico, que ofrece símbolos para descifrar y de ahí proviene la ancestral costumbre de interpretar los sueños (muchos de los especialistas en descifrar sueños fueron duramente reprimidos, perseguidos y procesados por la iglesia católica, por ser considerados brujos(as) y mantener pactos con el diablo). Todas estas creencias fueron tildadas de supersticiones a favor del demonio.

Uno de estos sueños comunes en los Andes es la escena del degollamiento (*aytsata pishtay*) de un animal, al igual que presenciar tal acto es presagio o anuncio de la muerte de alguien cercano.²⁶ Por eso el hecho de que la cabeza humana se desprenda del cuerpo es también señal de muerte, puesto que el alma se desprende de su ser material.

Resulta interesante la mención, de la relación entre zoos y tánatos, que hace Francisco Carranza Moreno en su texto *El mundo de los muertos en la concepción quechua* (2005). Para este estudioso: “*Algunos animales están muy relacionados con la muerte, su presencia y su canto quitan la tranquilidad de la población. Son animales que con sus actos anuncian el mal agüero (tapyá o winchu), asustan y hacen estremecer al pueblo; por esta razón, apenas se siente su mensaje se los elimina o espanta para evitar su efecto negativo. Son las circunstancias en que*

Zoos y Tánatos se relacionan.”²⁷ Asimismo, “*El poder del instinto, que en los hombres se halla disminuido, hace que los animales puedan presagiar la desgracia y el infortunio.*”²⁸ Este autor selecciona un grupo de animales que tienen esta facultad. Entre las aves nocturnas: huercuch (*wirquch*) o para algunos gallareta, chushec (*chushiq*), búho (*tuku*), pacapaca, cóndor (*kuntur*), lechuza (*piqpi*). Otros animales populares son: moscarda azul (*quinrash*), zorro (*atuj*), gato negro (*yana mishí*), gallina (*china wallpa*), gorrión (*pichusanka*), mariposa negra (*yana pillpash*), zorrillo o mofeta (*añás*), avispon negro (*wachiqwachiq*), piojo (*usa*), gusanos (*kurukuna*), babosa (*lausaq lakatu*), tarántula (*atapuquy*), etc. En Moyobamba, departamento de San Martín, existe el *ayapullitu* “pollo del muerto”, ave nocturna, cuyo canto es de mal agüero y presagia próxima muerte.

Cuando pasan volando las aves nocturnas, como la *huajya*, los campesinos dicen: *uma pasachcan* (la cabeza está pasando). Se entiende que para ellos no son aves sino cabezas. Creen y atribuyen que estas cabezas han asumido la forma de ave. Son aves con canto lastimero y estremecedor. De los cantos o sonidos onomatopéyicos de estas aves nocturnas surgen sus nombres y pueden ser: ¡wirquch, wirquch, wirquch¡, ¡chushiiiq¡, ¡tuku, tuku, tuku...¡, ¡pakapakapaka...¡, etc. Este también es uno de los motivos por la que se asocia la cabeza a un ave, ya que cuentan los lugareños que al volar esta cabeza emite un sonido onomatopéyico: tac..tac..tac..; waq...waq; quequec...quequec, etc.

La cosmovisión andina del ámbito campesino es producto de un proceso de larga data, que se rememora a través de la memoria colectiva. En ese sentido, la cosmovisión es una configuración de un sistema de percepciones y representaciones del entorno natural, social e ideológico. Se dan explicaciones de contenido mágico, mítico y religioso. La cabeza voladora o llamada en la sierra Central *human tac tac*, es un ser mítico ancestral que ha llegado vigente hasta nuestros días, a través de cuentos populares que dan cuenta de su poder y que

también ha asumido elementos religiosos cristianos. Se representa al mundo, bajo percepciones aparentemente fantásticas. Hacia el año de 1919 un autor anónimo señaló, en su texto *Dialecto Chinchaysuyo*, la existencia de la *uma* o cabeza, como un ser mitológico nocturno que, si pasaba por encima de las personas la hacía feliz, con lo cual se acentúa su lado benigno.

La creencia ancestral se siguió transmitiendo mediante relatos orales y se ha conservado hasta el presente, aunque en la actualidad se encuentra en forma fragmentaria; aunque, sólo a partir de varios fragmentos de cuentos locales y de las creencias de los pobladores, se podría reconstruir el mito sobre las cabezas voladoras. n

Bibliografía

ARGUEDAS, José María (y) IAZQUIERDO RIOS, Francisco.

1970 *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 2da. Edición.

BUSTAMANTE, Manuel E.

1943 “Leyendas y fábulas indígenas. La huajya y el utuscuro”. En: *Apuntes para el folklore peruano*. Ayacucho, Imp. “La Miniatura”, pp. 164 – 166.

COSSÍOS, Daniel.

2004 *Breve bestiario peruano. Seres mitológicos*. Lima, Arteidea editores.

MONGE, Pedro S.

1993 *Cuentos populares de Jauja*. Huancayo, Municipalidad Provincial de Jauja- UNCP.

MOROTE BEST, Efraín.

1953 “Cabezas voladoras”. En: **Perú Indígena**, órgano del Instituto

Indigenista Peruano, Lima, vol. IV, Nro. 9, abril, pp. 109-124.

MOSTAJO, Francisco.

1952 “El Carisiri o Kari-kari aimara, el Ñacac o Ñacaco quechua y el Cate Cate y otros mitos y supersticiones Huancaneños”. En: **Perú Indígena**, órgano del Instituto Indigenista Peruano, Lima, vol. III, Nro. 7 y 8, diciembre, pp. 170-183.

RIVERA CERECEDA, Julia Herminia.

1953 “Las cabezas que vuelan”. En: **Archivos de Folklore**, Cuzco, Año 1, Nro. 1, pp. 94-105.

TORO MONTALVO, César.

2003 *Mitos y leyendas del Perú*. Lima, A.F.A. Editores Importadores S. A.

Textos digitales

CARRANZA ROMERO, Francisco.

2005 “El mundo de los muertos en la concepción quechua”. En: Ciberayllu, (en línea), 17 de julio.
http://www.andes.missouri.edu/andes/especiales/FCR_Muertos.html (Consulta: 19 de febrero del 2006)

QUINTANILLA CORO, Víctor Hugo.

2005 “Memoria e imaginario social: de la oralidad a la escritura”. En: Estudios Hispánicos en Red, (en línea).
<http://artsandscience1.concordia.ca/cmll/spanish/antonio/quintanilla.htm>

Varios

2002 “Asustadores indígenas”. En: Cocoweb, (en línea).
<http://encina.pntic.mec.es/~agonza59/indigenas.htm> (Consulta: febrero del 2006)

Testimonios y materiales inéditos

BALBÍN ORDAYA, Moisés.

2006 Relato oral. Entrevista realizada el 29 de abril.

FUENZALIDA, Fernando.

2001 Grabaciones de clase. Maestría en Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Versión inédita.

URBANO, Henrique.

1998 Material impreso entregado en la clase Historia de las religiones andinas.

Curso Cultura y Sociedad en los Andes, Escuela Andina de Postgrado, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”: serie 100, Cusco.

VILLALVA TORRE, Mario.

2004 Relato escrito: “Human tac tac (cabeza de mujer y su sonido onomatopéyico”. Versión inédita.

cultura popular

MARTHA GUZMÁN RODRÍGUEZ

HORNEANDO PAN. EL BARRIO DE TODOS SANTOS

Resumen

La actividad panadera en Todos Santos nació en el siglo XVI, cuando a orillas del Río Tomebamba se instalaron los molinos, con el fin de procesar el trigo. El olor a pan invadía el barrio, por la existencia de numerosos hornos de leña situados en varias viviendas, desde las cuales se comercializaba este apetitoso producto. El tiempo y la industrialización, si bien desvanecieron esta labor, no la han eliminado por completo, ya que, en la actualidad, Todos Santos sigue siendo un barrio en donde la historia, tradición y cultura de la ciudad de Cuenca, se expresan a través de los hornos de leña, sus panaderos y las variedades de pan que allí se elaboran y comercializan, para el deleite del paladar cuencano.

Todos Santos es un sector de gran importancia histórica y cultural y que desempeña un rol preponderante dentro de la ciudad de Cuenca, rol que lo viene ejerciendo desde la ocupación cañari, inca y, posteriormente, española.

El barrio que *“tomó el nombre de Todosantos por la iglesia y el convento que se establecieron como núcleo y como elementos de aglutinación de varias actividades y denominaciones”* (Cordero, en: Una historia llamada Todosantos, p.p.16), tuvo sus inicios en el lugar donde hoy se encuentra la Iglesia de Todos Santos *“templo que se erigió alrededor de 1540 sobre un sitio religioso cañari inca”* (Jaramillo Diego, en: Cuenca Santa Ana de las Aguas, 2004, p.p. 88) conocido con el nombre de “ Usno”, donde oficiaba la misa el cura de Santa Bárbara de Gualaceo, en sus visitas a la villa y que estaba a cargo del encomendero Núñez de Bonilla.

Todos Santos es considerado como el barrio más antiguo de Cuenca, ya que mucho antes de su fundación, en 1533, la expedición de Sebastián de Benalcázar llegó a Tomebamba y algunos hombres que formaron parte de esta travesía, entre ellos Diego de Sandoval, Gonzalo Pizarro y Rodrigo Núñez de Bonilla, recibieron como encomienda gran parte de la región de Tomebamba, por lo que tomaron posesión de propiedades agrícolas, poblaron y trazaron la Calle Santa Ana (actual Calle Larga) e instalaron molinos de granos a orillas del Río Tomebamba.

Los primeros españoles que poblaron la ciudad de Cuenca se dedicaron a la explotación de oro y plata, tras la crisis minera que se vivió en el siglo XVI, apareció como alternativa el desarrollo de labores artesanales. Entre estas labores, sobresalió la panadería, ya que tanto la producción de trigo como de otros cereales, resultó muy eficiente,

debido a que la zona contaba con los recursos necesarios, como buen clima, abundancia de agua de riego y un ciclo estable de lluvias para la agricultura. Bajo estas circunstancias, se vio la necesidad de construir tempranamente canales de agua y molinos, para de esta forma explotar al máximo el oficio del pan.

Todos Santos, es sin duda alguna, uno de los barrios de Cuenca que, desde sus inicios hasta nuestros días, se ha hecho digno de merecidos reconocimientos, entre ellos porque ha sobresalido en una forma creativa en la elaboración artesanal de pan. Esta actividad está cargada de tradición y cultura, ya que cada panadería tiene sus propias recetas y sus variaciones, lo que ha hecho que los cuencanos puedan degustar de una gran exquisitez y variedad de panes desde el siglo XVI, cuando uno de los destinos finales de gran importancia de la harina fue la elaboración del pan, cuyo consumo estaba reservado fundamentalmente a la población blanca y mestiza.

Las panaderas ocupaban un lugar importante dentro del barrio, ya que se encargaban de organizar fiestas populares religiosas y de liderar cualquier movimiento barrial; así lo confirma el doctor Leoncio Cordero Jaramillo cuando dice: *“Aquí se dio el combate entre los “Azulejos”, las tropas especiales del Velasquismo, contra las panaderas de Todos Santos, presididas por Mercedes Quinde y otras valientes mujeres, asonada que terminó con la caída del Presidente Velasco Ibarra, en el año de 1961”*. (Cordero en Una historia llamada Todosantos, 2007, p.p. 27). A la dueña de la panadería antigua le llamaban “patrona” y constituía la autoridad de un grupo de mujeres dedicadas a la preparación del pan.

j.peralta@codesarrollocanarmurcia.org Cada panadería tenía su especialidad, a la vez que cada pan era elaborado dependiendo de la ocasión u hora de comida; así, *“la paspa, pan de huevo, pan de barata, roscas, galletas de manteca, empanadas de manteca, eran panes finos*

y que de una manera especial se acostumbraba en los banquetes. Para las mañanas nada más sabroso que el café con palanqueta o el pan de dulce con nata. Para el café de las tres de la tarde las raciones, las rodillas de Cristo o tuguianas, los destripados, empolvados, mestizos con shungo de quesillo o shungo de dulce, las costras redondas y los chuchones. Para el manjar blanco o para los sánduches de pernil nada mejor que el pan blanco”. (Vásquez, p.p. 467).

Aparte de los ya mencionados, había una variedad de panes para escoger como: rosquitas de agua, el pan de huarimi, pan de nata, pan de yemas, pan de pascua, pan de leche, costras, pan de miel, empanadas de dulce, enrollados, mestizo de dulce y sal, mollete, pan de dulce, raspagañote, entre otros. Estos panes eran cocinados en hornos de leña y distribuidos al consumidor que podía disfrutar de esta gran variedad, gracias a las manos de laboriosas mujeres como: Michi Quinde, Michi Vélez, Margarita Sari, Balbina Izquierdo, entre otras. Michi Vélez fue una de las panaderas que perduró hasta consagrarse como una de las más reconocidas de la ciudad. Por su labor, en 1998 el Municipio de Cuenca le otorgó la presea “Gaspar Sangurima”. Por la popularidad y renombre de todas estas mujeres y, además, porque

los hornos no tenían denominación, se llegó a elaborar sellos con la rúbrica personal de cada panadera, así el pan casi siempre tomaba el nombre de la dueña, como por ejemplo: el pan de las Alvear, el pan de las Oblatas, el pan de la Miche Quinde.

Al ser muy apetecido este producto, debía elaborárselo en grandes cantidades e incluso varias veces al día, por lo que se hizo necesario que los dueños de los hornos contraten obreros, que no solo ayudaban en la esmerada tarea de la producción del pan, sino que también se encargaban de distribuirlo por toda la ciudad. *“Los obreros no ganaban sueldo, porque recibían una ración de masa con la que elaboraban su propio pan que vendían por su cuenta”* (Revista del Ilustre Consejo Cantonal de Cuenca No.65, 2004).

Es importante mencionar que el pan también llegaba a distintos lugares, gracias a la presencia de *“vendedores ambulantes que se movilizaban en un asno, razón por la que a los panes que comercializaban éstos, se los conocía como “el pan de burro” que era la palanqueta o pan de agua que apareció a principios del siglo XX.”* (Vásquez, 1989, p.p. 5).

El Sr. Angel Tenemea, propietario de la “Panadería Tradicional en Horno de Leña”, (misma que perteneció a Mercedes Vélez), en una entrevista indicó que para la elaboración del pan se utilizaba una serie de ingredientes como la harina (para obtenerla se compraba el trigo y se lo mandaba a moler en San Francisco), huevo runa, manteca de chanco y queso consistente y grasoso. La leña para avivar los hornos era traída de Tarquí, Alcota y Quingeo, luego de ser obtenida de árboles de guagual, ceique y cota. Entre los utensilios necesarios para la ejecución de esta tarea, tenemos al horno de leña, mesa de amasijo, artesas, palas, ganchos, tazas, piedras de moler grano, cedazos, floreadores, ollas de barro, escobas de altamisa y latas de hornear.

Hoy en día, la globalización y la influencia de los medios de co-

municación han conducido a los cuencanos a un gran conocimiento y aprecio de las cocinas foráneas; sin embargo, a pesar de esto, existe un sin número de recetas y sus variaciones que han sido transmitidas a lo largo de varias generaciones y que siguen deleitando el paladar de muchas personas.

Si bien el oficio de la panadería perdura hasta nuestros días, hay que aclarar que éste, con el pasar de los años, desde su instauración en la ciudad ha tenido cambios radicales, entre los que podemos citar la variedad misma del pan, así como sus ingredientes, la forma de elaborarlos, la materia prima e incluso, en cierto modo hasta la forma de comercializarlos.

En las calles Mariano Cueva y Juan Jaramillo, alrededor de los años 70, existían hornos en casi todas las casas, diez años más tarde estos empezaron a desaparecer paulatinamente, quedando tan solo unos cuantos que posiblemente son los que se conservan hasta la fecha y que se utilizan, no solo en el arte del pan, sino también para hornear perniles y pavos.

Las razones por las que el oficio comienza a decaer son varias;

sin embargo, la principal es la industrialización a la que fue sometida la elaboración del pan en la década de los ochenta, tras la creación de cadenas de panaderías que no utilizan los métodos tradicionales para la elaboración del producto, ya que lo que buscan es la máxima rentabilidad en el menor tiempo posible, razón por la que introducen nuevos artefactos e instrumentos, al igual que nuevos ingredientes que les permite producir pan en serie.

Los hornos de gas y eléctricos, las batidoras y amasadoras eléctricas, son las innovaciones más importantes de artefactos que se dan tras esta industrialización. Con respecto a los ingredientes, aparecen una serie de “mejorantes” como son la levadura y fermentos artificiales, que hacen que el pan leude en menor tiempo y con menor esfuerzo. Teniendo en cuenta estas nuevas adecuaciones a la panadería, podemos notar que el pan industrial desplaza fácilmente al artesanal, no tanto por cuestiones de calidad y sabor, sino más bien por el precio, ya que por lo general la mayoría de personas lo que prefiere es el ahorro.

Para el Sr. Angel Tenemea, otra causa por la que el pan tradicional ha perdido importancia, va a tomar fuerza a mediados de la década de los noventa y está relacionada directamente con cuestiones de la estética corporal, pues se cree que el pan al poseer carbohidratos engorda, razón por lo que las personas han cambiado sus gustos y prefieren pan integral.

Panes de manteca, quesadillas, rodilla de cristo, mestizo, mariano, pan blanco, pan de agua o palanqueta, costra, pan integral, pan de huevo, pan delicado de maíz, galleta de manteca, cakes y suspiros, se comercializan en las distintas panaderías del barrio, luego de ser elaborados por las hábiles manos de panaderos afamados, como lo son los hermanos Tenemea, Luisa Genovés y Manuel Bermejo, que cuentan con la colaboración de empleados que inician su trabajo a partir de las 5 de la mañana, de tal forma que los panes están listos para las siete,

hora en que se inicia la venta.

Se puede apreciar que algunas presentaciones del pan han desaparecido, en contraposición a esto, se han introducido nuevas presentaciones que satisfacen el gusto del cliente. En lo relacionado a la materia prima para la elaboración del pan, se han dado pequeñas variaciones, entre la que tenemos el uso del huevo comercial que es mucho más económico que el runa, harina blanca o del norte, manteca vegetal, agua y quesillo procesado. La leña, también considerada como materia prima, ha disminuido en su uso, tras la prohibición del INERHI de talar los bosques, de modo que la poca que se usa es de eucalipto, pino, aliso o capulí y no proviene de cerro como la que se adquiría antiguamente.

Tras la industrialización del pan, en el barrio pocas panaderías quedan y, de estas, hay que aclarar que no todas siguen manteniendo las técnicas e instrumentos artesanales, la razón de este cambio es simple, tratar de mantener el negocio y no ser desplazados por las panaderías modernas. Teniendo en cuenta lo dicho, es necesario clasificar estos negocios, para establecer con claridad cuantos de los mismos son netamente tradicionales y cuantos no lo son, tomando como referencia el número de panes producidos y comercializados, así como también las herramientas requeridas para ello.

Por el número de panes producidos y comercializados, hemos establecido una clasificación de panaderías entre grandes y pequeñas.

En el primer grupo ubicamos a aquellas panaderías que producen más de mil panes diarios y son las siguientes:

- La panadería “Tradicional” de Don Angel Tenemea, produce aproximadamente 1500 panes.
- La panificadora tradicional “Todos Santos” de Don Augusto Tenemea, produce aproximadamente 1500 panes.

En el grupo de las pequeñas panaderías, tenemos a aquellas que elaboran menos de 500 panes al día, entre estas tenemos:

- Panificadora “California”, de propiedad de Manuel Bermejo, produce 400 panes aproximadamente.
- La panadería de la Sra. Luisa Genovés, produce 400 panes aproximadamente.

Esta última panadería podría ser considerada como netamente artesanal, ya que su propietaria no utiliza ningún artefacto eléctrico para la elaboración del pan, el mismo que es amasado completamente a mano.

Los propietarios de las citadas panaderías manifiestan que, si bien la gente no acude con frecuencia a estos negocios, la venta no es mala, además señalan que la venta del pan varía según el día y la fecha, por lo que hay ocasiones en las que no es nada novedoso ver a un considerable número de personas solicitando su producto. Los compradores en potencia son aquellos que tienen sus comisariatos o tiendas populares. También existen aquellos que compran por cientos y entregan a su vez en tiendas pequeñas; es decir es una red de comerciantes. Entre otros consumidores están los emigrantes que llevan el

pan a Estados Unidos o Europa.

Indudablemente a pesar del reducido número de panaderías que encontramos en Todos Santos, con respecto a épocas pasadas, el oficio del pan le sigue dando ese toque de autenticidad al barrio, lo que le ha hecho muy popular dentro de la sociedad cuencana, no solo por la elaboración del exquisito producto sino también porque la cultura popular se sigue manifestando a través de esta labor, llena de tradición e historia. n

Bibliografía:

Revista del Ilustre Consejo Cantonal de Cuenca No.65: “**Nuestro pan**”, Cuenca-Ecuador, 2004.

Varios autores, “**Una Historia llamada Todosantos**”, Cuenca, mayo, 2007.

Varios autores, “**Cuenca Santa Ana de la Aguas**”, Edit. Librimundi, Quito-Ecuador, 2004.

Varios autores, “**El Libro de Cuenca**”, Editores y Publicistas, Cuenca-Ecuador, 1989.

VAZQUEZ, Nidia: “**Panes Tradicionales de Cuenca**”, Revista No.5 de Cuadernos de Cultura Popular, CIDAP, Cuenca-Ecuador, 1989.

LOS TEJIDOS DE AMÉRICA SURANDINA

Recopilación bibliográfica

Resumen

A través de ciertas reflexiones, se invita a recorrer los diferentes y largos procesos artesanales tradicionales, que son parte de un tejido ya elaborado.

Reúne, a manera de ejemplos, la variada y rica cultura de algunas etnias y comunidades integrantes de la gran región surandina, valiéndose del vocabulario y lenguas empleadas, sea para designar los elementos de una herramienta, de una técnica, de un tejido, etc. o para expresar su identidad con diseños y motivos cargados de simbología.

El tejido, con sus herramientas tradicionales y rediseños, está vigente siempre y renovándose con los tiempos.

De intensa y larga tradición, los tejidos se remontan a épocas pre-hispánicas, en las que se destaca y admira el manejo de las técnicas, la destreza y la calidad de los hilados y la variedad de sus productos.

Son muchas las preguntas que podemos hacernos al contemplar los tejidos, para no resistirnos a la tentación de obtenerlos; ¿pero cómo lo hacemos? Quizá, lo que nos atrae primero sean: los colores, los diseños, las formas, la textura, el material empleado, etc.; y al final la decisión será de acuerdo a la idiosincrasia de cada quien; pero no por ello dejaremos de pensar lo que está detrás de un textil.

¿Qué vemos al obtener un tejido?

¿Admiramos la destreza de las técnicas empleadas?

¿La calidad de los hilados o materia prima empleada?

¿La armonía de colores? ¿Son teñidos con tintes naturales o químicos?

¿Los diseños en la trama y su textura?

¿La variedad de prendas o piezas tejidas?

¿Las horas de trabajo empleadas? etc.

Al considerar todos estos aspectos, tendríamos un listado grande y nos llevaría mucho tiempo detenernos en la valoración total de una pieza, antes de adquirirla y, quizá, como dijimos al comienzo, sólo elegimos por lo que nos atrae primero. Pero en la artesanía tradicional y, en este caso los tejidos, además de destrezas y habilidades, hay que estimar que llevan tras de sí una carga adicional muy valiosa, la carga cultural, en la cual se expresan el concepto de

espacio, de identidad, el mundo religioso-cósmico, costumbres (agrícolas, ecológicas, rituales, etc.), en fin lo que define a una cultura. Todo esto podemos reflexionar al poner nuestra atención sobre los tejidos tradicionales andinos.

Estudiando al tejido tradicional, revisaremos el proceso productivo, haciendo un rápido reconocimiento de los variados aspectos, al interior de las múltiples comunidades surandinas, extractando en algunas de ellas, las diferentes acepciones que tienen las herramientas, técnicas, determinadas materias primas, etc., para acercarnos, tan sólo de cierta manera, a la amplia y rica variedad y extensión del universo textil.

Materia prima

La tejeduría textil contempla múltiples procesos. Empezando con la materia prima, puede ser de origen natural y animal. De la primera provienen las fibras extraídas al lino, algodón, ceiba o kapoc, cabuya y otras fibras textiles naturales, también usadas en la tejeduría. Las fibras animales provienen por lo general de la oveja, camélidos: llamas, alpaca, guanacos y vicuña, del capullo de coyuyo y del gusano de seda. Hoy se puede decir que, en muchas comunidades indígenas de los países andinos, se han sustituido estas materias primas naturales por hilos sintéticos.

Las materias primas sufren una serie de procesos previos antes de pasar a la etapa del hilado, como: la selección de la lana en el animal, la esquila, lavado, secado u oreado, la limpieza de impurezas por escarmenado o tizado de la lana, término usado en Colombia; y el cardado, labor para enderezar y poner en dirección paralela las fibras, para que el hilo se forme fácilmente.

Hilado artesanal

Luego de la selección de la materia prima, previa preparación

de limpieza y los tratamientos usados en algunos casos, para dejarla más suelta y manejable, nos encontramos con el proceso de **hilado**. La técnica y las herramientas empleadas en el hilado artesanal de las regiones andinas son iguales o muy similares, quizá diferenciándose algo en las herramientas.

Haciendo un recorriendo por la geografía de América del Sur, para determinar el proceso del hilado artesanal, nos encontramos que en Colombia, casi ha desaparecido esta labor. No se hila, las fibras textiles son compradas: el algodón blanco industrial, o el orlón (fibra sintética) que se retuercen, empleando la misma técnica, con el huso tradicional.

En el Ecuador, en las comunidades de la sierra central, todavía se trabaja en el hilado artesanal. En la sierra sur casi ha desaparecido, se ha sustituido también por hilos sintéticos de orlón.

Los hilados tradicionales en el Perú también han sido olvidados, hoy en su mayoría usan hilo de algodón industrial y fibras sintéticas.

En Bolivia, la técnica del hilado a mano se considera una labor de importancia en la vida social y económica de las comunidades rurales. En ciertas comunidades de Catamarca (Argentina) sí se trabaja en el hilado artesanal, al igual que en los pueblos aymaras del altiplano chileno, tanto de las comunidades de origen quechua, como las de la zona central y los mapuches, que mantienen el hilado artesanal y otros procesos tradicionales de tejido.

Herramientas del hilado a mano o hilado artesanal

Los implementos para esta labor son los husos y las ruecas. Tanto los husos como las ruecas de hilar y torcer, tienen los mismos componentes en las zonas andinas, pero varían las acepciones de acuerdo a cada país, región, y comunidades rurales.

El **Huso**¹, es la herramienta no sólo prehispánica sino universal, designada con el término aymara de **puchka**, en Cochabamba-Bolivia. En la parte sur del Ecuador lleva el nombre común de huso, existiendo una variante -en su estructura- en la sierra norte de este país, el **tulur**, que es un soporte de madera de 3 ó 4 patas, con una especie de horqueta donde se coloca el vellón de lana. A este huso grande, muy parecido al de Ecuador, en Colombia lo llaman **puchicangas**. Mientras que en Chile, en la región mapuche, al huso se le conoce con el término de **kiliu**.

Este instrumento consta de dos partes: el eje y la rueda. El eje es una vara delgada, que en Bolivia se le denomina con el término aymara **lahuatisi**. Al segundo componente del huso, se le conoce tanto en Argentina, Colombia, Ecuador, Chile, con el nombre de **tortero**. Igualmente se le designa con el nombre común de **rueda**. **Muyuna** es el nombre indígena dado a esta herramienta en ciertas comunidades rurales argentinas. **Phiriru**, nombre aymara, usado en Bolivia, para esta parte del huso. **Piruro** es llamado también en la sierra norte del Ecuador; en la región chilena de lengua mapuche, se conoce como **chinküd**.

Muestras de torteros prehispánicos de regiones andinas, tallados y decorados, hoy podemos contemplar en museos, tal es el caso de piezas elaboradas en diversos materiales resistentes al paso del tiempo (cerámica, piedra, concha, hueso) y que quedan como un testimonio más de estas culturas que dominaron el arte y la decoración, no sólo en los elementos más cotidianos.

El tamaño de husos y torteros de hilar varía de acuerdo a la fibra, si ésta es corta, se emplea el huso y el tortero más pequeño, tal es el

¹ Aunque el huso andino es diferente a la rueca introducida por los colonizadores, en varias localidades de los Andes se le conoce también al huso como rueca.

caso de cuando se va a hilar lana de vicuña.

Otra herramienta usada para el hilado es el **torno o rueca de hilado**, de origen hispánico. Hay tornos a pedal, eléctricos e hidráulicos; instrumentos que ya se ven hoy y que son muy bien recibidos por los grupos indígenas de estas regiones, ya que efectivizan el rendimiento del hilado.

La técnica del hilado

La técnica de hilado artesanal con huso sigue siendo común en los pueblos andinos. El proceso, a manera sencilla, consiste en tomar el eje del huso entre los dedos pulgar, índice y anular, haciéndolo girar de izquierda a derecha y, mientras la rueca gira, se va extendiendo el vellón de lana con el pulgar de ambas manos, generando la hebra, hasta llenarse el huso para formar el ovillo.

Son dos las posibilidades de producir la torsión, girando la hebra hacia la derecha o a la izquierda; el hilado a la derecha dibuja repetidamente la letra “Z”, mientras que el hilado a la izquierda adquiere una torsión en “S”.

Cuando se ha llenado el eje de la rueca con las hebras hiladas, se



separa la porción hilada que pasará a formar ovillos; cuando se quiere dejar el hilo de un solo cabo, se trabaja enseguida en el bloqueado de la torsión.

El retorcido

Es la siguiente operación del hilado, llamada también **torzado**, en la que se tuerce las hebras de dos o más ovillos, en sentido contrario al de los componentes originales. Se tuercen los ovillos, sea en los husos de mayor tamaño que los de hilar o en las conocidas **ruecas para torcer** el hilado.

En Bolivia al huso de retorcer se le denomina con el término aymara **k'anti o c'anti**.

Los husos para este oficio son más grandes que los de hilar, con torteros más pesados.

De igual modo que en el hilado, se tiene otra herramienta para el retorcido, las **ruecas para el torcido del hilo**, que tienen las mismas ventajas que las ruecas de hilado, ya que aceleran el proceso pero, a su vez, requieren del dominio de ciertas partes de la máquina.

Devanado

Proceso en que el hilo da vueltas alrededor de un eje, para enrollar ordenadamente todas clase de fibras y formar ovillos o madejas, muchas veces para su posterior teñido.

Herramienta del devanado

Hilado o torcido el hilo se obtiene la madeja, con la ayuda de las **rodillas del artesano** que, arrollando el hilo alrededor de ellas, va formando la madeja. Se usa también el **aspa o aspador**, que es una vara atravesada por dos palos perpendiculares entre sí que enrollan el hilo y forman dicha madeja, que será luego lavada y secada y, en

algunos casos, puede o no ser teñida para su posterior uso o para ser comercializada. Esta es una labor generalmente de las hilanderas, que en ciertos lugares son artesanas dedicadas sólo a este oficio.

Devanador, abridor, bailarín o muchacho son los nombres que se conocen en la sierra sur del Ecuador, al instrumento que sostiene la madeja de hilo y facilita el movimiento circular, que luego será llevada a la urdidora, para la siguiente etapa del proceso del tejido. **Madejera**, también es el nombre usado en el norte de este país para la herramienta que facilita la transformación de los ovillos en madejas.

Nuevamente, los términos **Devanador, abridor o muchacho**, son nombres empleados en muchas zonas rurales de Argentina. **Majadero** es otra de las asignaciones dada en Chile para esta pieza.

Ovillador, es la herramienta que sirve para hacer el mismo oficio, cuando la lana viene en madejas.

Tinturado o Teñido

Hay un variado surtido de elementos tintóreos, naturales, artificiales y sintéticos, con que cuentan las artesanas para esta fase del tejido. El uso de buenos tintes y sustancias que fijen el color, hacen que la calidad de un tejido tenga un apreciado significado. Además, en la actualidad se está revalorizando los productos naturales, como un “valor agregado”, tanto para el uso de materia prima textil de producción nacional, como para el teñido de fibras textiles con los colorantes naturales que provee la naturaleza; cuestión muy apreciada en mercados internacionales.

El tinturado de textiles recorre una larga trayectoria en las zonas andinas, desde los tiempos prehispánicos. Los teñidos se han trabajado con tintes naturales, vegetales, animales y minerales, destacándose las técnicas desarrolladas para obtener la variedad y la firmeza del color que, a través de siglos, han perdurado hasta hoy.

El arte del teñido con las técnicas antiguas casi se ha olvidado, y

es a través de programas de desarrollo en comunidades rurales, que en la actualidad se viene rescatando los conocimientos ancestrales del uso del color, no sólo de plantas tintóreas de sus propias regiones, sino de los tintes provenientes de animales, como la cochinilla y de los minerales, contenidos en las tierras y barros, que fueron muy utilizados en el tinturado textil prehispánico.

Hoy como ayer, es notable el empleo de los colores naturales de las lanas de los animales (oveja, llama y vicuña), que varían del gris, bayo, marrón y negro; tonalidades muy habituales en los altiplanos de Bolivia, Perú, Chile y Argentina. En estas regiones, a veces, mezclan dos hilos de colores naturales y distintos al momento del torcido, para producir un hilo llamado jaspeado o caspeado.

Del reino vegetal se manejan las algas, musgos, líquenes, árboles, a su vez que diferentes partes de la plantas como raíces, hojas, tallos, ramas, cáscaras, cortezas, frutos y semillas. El uso de este conocimiento es generalizado en las regiones andinas, incluso muchas de las plantas utilizadas para tintes, son conocidas con el mismo nombre común. Tenemos así:

El nogal (*Juglans neotrópica*) que es empleado, en Bolivia, Colombia, Ecuador, Chile y Argentina, para los tonos café y negro. En Perú el nogal es usado junto a la cochinilla para obtener un color rosado.

El achiote o Bixa, (*Bixa orellana*), tinte muy empleado en Bolivia y Colombia, produce el color rojo y carmín.

El índigo (*Indigófera anil*), planta muy conocida en todos los tiempos, proporciona el color azul.

Los colores marrones se obtienen del eucalipto (*Eucaliptos globulus*). Los verdes de la lengua de vaca (*Rumex SP*); el amarillo, obtenido del aliso (*Agnus jorullensis*) y de las flores de retama (*Bulnesia Sp*), se lo usa tanto en Ecuador, Colombia, Argentina y Perú, en este último

también utilizan los tallos.

El amarillo verdoso, el amarillo o el verde se obtiene de la chilca (*Baccharis Polyantha* H.B.K), tanto de la llamada chilca negra o blanca. El molle (*Schinus Molle* L) es usado también en Perú y Ecuador para obtener un amarillo fuerte.

El color morado, o pùrpura magenta, proviene del insecto llamado cochinilla (*Coccus cacti*), es un tinte de uso ancestral en todas las culturas aborígenes de Sudamérica; aunque estuvo por mucho tiempo olvidado, hoy nuevamente es rescatado y promovido para su uso.

El dominio y el manejo, también ancestral, de tierras, barros y óxidos tienen aún vigencia en algunos grupos aborígenes de comunidades rurales, que tinturan las fibras vegetales y animales para la elaboración de piezas de tejeduría tradicional.

La fitogeografía es muy amplia y variada en cada lugar y región andina, lo anotado es apenas una reseña corta, a manera de muestrario, de los tintes más generalizados en su uso.



Técnicas de teñido

Tarea larga sería el describir técnicas de teñido, por esa razón, solamente daremos ideas generales del proceso que tiene una secuencia de etapas enlazadas unas con otras. Por un lado se debe preparar la fibra, con tratamiento de lavado, blanqueado, etc., más el proceso previo de mordentado. En caso de que no sea lavada la fibra con anterioridad, el mordentado será inmediato. También se tiene la técnica del teñido directo. Cumpliendo con estas condiciones, se podrá proceder al propio teñido de las madejas de hilo.

Todas estas labores se llevan con un amplio conocimiento de diferentes factores que inciden en el teñido, como el manipuleo de madejas, calidad de agua, agua de mar, uso de jabones o lejías, luz, temperatura de los baños, el sobreteñido, el manejo de los colores que se quieren obtener, etc.

Se aconseja que durante todo el proceso del teñido, se hagan los controles de calidad, de lavado, secado, exposición al sol y frotamiento, así como el tratamiento posterior al teñido, al igual que la elaboración de la cartilla de colores o un libretín de trabajo, donde se anotará las recetas y controles de calidad que fueron efectivos.

Teñido con técnica ikat

El teñido con la técnica ikat se remonta a épocas prehispanicas, aunque su existencia también era común en otros continentes. Esta técnica usada en los pueblos surandinos, difiere de otros teñidos de “amarrar” y consiste en lograr el teñido y el diseño del textil, antes del proceso de tejido.

En esta técnica se emplean fibras naturales como la cabuya, material auxiliar que recubrirá, por “amarrado”, los hilos de la urdimbre que no se van a teñir. La cabuya, es aún un material usado en Ecuador para dicha labor, antiguamente fue también empleado en Perú, aunque

hoy es usual amarrar con fibras de nylon, que protegen efectivamente las fibras del tejido que no se quiere teñir.

Este proceso es conocido en Ecuador como **amarrado**, al mismo proceso en Perú lo llaman como **empitado o entorchado** y en Argentina como **atada (o)**. Los quechuas bolivianos lo llaman **watado** a la técnica del ikat, que es un sinónimo de atar o amarrar.

Se le denomina también al ikat, como **amarrado de motivos o diseños** porque al mismo tiempo que va amarrando va dibujando el motivo elegido para el paño. Este conocimiento es de la urdidora y tejedora que lo lleva en su memoria y, de esta manera, trasmite a sus hijos o familiares.

Para lograr motivos o dibujos repetidos en la manta, es necesario agrupar los hilos de la urdimbre en haces, como paso previo al “amarrado” y teñido. Esta selección se la lleva a cabo mientras los hilos de la urdimbre permanecen en el “**banco**” o **urdidora**. De los estilos para amarrar la urdimbre surgen diversos diseños, ya sean éstos simétricos, con fondo oscuro, con fondo blanco y con fondo punteado.

En la pampa argentina, el proceso del teñido con la técnica de “**lista atada**” se lo realiza de dos formas:

- 1) Técnica en la que se practica ligaduras en la urdimbre, se sumerge luego los hilos en tinta; las partes ligadas quedan en blanco y al tejer forman dibujos especiales. Este proceso lo realizan, generalmente, para blanco y negro.
- 2) La otra forma, más compleja, es la de teñir previamente la urdimbre: Llevando en cuenta el dibujo o diseño, se ata los hilos o lanas fuertemente, ya sujetas de esta manera se vuelve a teñir con un nuevo tono, quedando en negativo todo lo atado. Al desarmar los ligaduras o atados y pasar la trama, quedan los diseños visibles en otro color.

Terminado el amarrado de hilos, se procede al **teñido** de la madeja,

registrándose el teñido con añil puro, el de añil y anilina y el de anilina pura, siguiendo la técnica del baño en frío o en caliente.

Una vez teñido los hilos, se los exprime para sacar el exceso de líquido y luego secarlos; después se pasa a la labor del **desamarrado** (Ecuador) de la cabuya o nylon o **desempitado o desamarrado**, como lo llaman indistintamente en Perú, a esta misma tarea. Es entonces, donde se verá que las partes “amarradas” conservaron sus colores originales. Estos hilos ya teñidos, pasarán directamente al telar de cintura, para la siguiente fase, la del tejido.

La producción de paños, con esta técnica se encuentra vigente en algunos países de América del Sur, como Bolivia, Argentina, Chile, Ecuador y Perú. En Gualaceo, provincia del Azuay, en la zona sur del Ecuador, se tejen los paños denominados **paños de ikat o paños de Gualaceo**, y en Tacabamba, provincia de Chota, norte de Perú, también se les denomina con el nombre de paño y del lugar donde se tejen.

En Bolivia, el ikat se encuentra sólo en tejidos con diseños en líneas angostas y es empleado en tres zonas (Charanzi, Potosí y en los pueblos de Caiza y Yura) como parte de la indumentaria.

En Chile, las mujeres araucanas trabajan esta técnica de decoración, con teñido negativo por amarras. Se encuentra en prendas de uso masculino, que son parte de su indumentaria.

Urdido

Es la primera tarea para comenzar un tejido en el telar. Es un proceso en que las tejedoras colocan el conjunto de hilos u ovillos de lana o algodón y lo entrecruzan en el urdidor, colocando de una manera específica al conjunto de hilos que conformarán la urdimbre

del tejido, en la posición y longitud requerida, manteniendo una tensión uniforme de hilos para obtener un tejido recto.

El **telado**, como en Bolivia se lo conoce, lo realizan clavando 4 estacas en diferentes direcciones y en las que se lleva a cabo el telado o urdido. Terminada esta operación, se corta por ambos extremos, dejando libre los hilos.

Herramienta del urdido

En el proceso del urdido la herramienta generalmente usada es la **urdidera** o **urdidor**.

Teladera es la palabra usada en Bolivia para esta pieza, esta operación es realizada con cuatro estacas al suelo, conocida como **telado en estacas**. **Banco** es la denominación dada en Gualaceo-Azuay, región sur del Ecuador, a la herramienta que, además de urdir, sirve para seleccionar y amarrar los hilos, antes de teñirlos con la técnica ikat descrita anteriormente.

En Tacabamba, Perú, a la pieza donde se realiza el urdido la llaman con el término de **templador**.

La tejeduría

El proceso de la tejeduría textil consiste en la inserción de hilos de la trama a través de la urdimbre, tantas veces como el largo de la urdimbre lo requiera.

Herramientas del tejido

El Telar

Es cualquier dispositivo que



mantenga tensa una urdimbre, por lo general da estructura al tejido, siendo el elemento más largo, en sentido vertical del tejido. Por lo tanto es la herramienta básica para la tejeduría de fibras textiles.

En América prehispánica, existían tres tipos de telares que aún sobreviven al tiempo. Su estructura y manejo no ha variado a lo largo de los siglos: telar de marco o de tipo vertical, el telar de cintura y el telar de estacas de tipo horizontal. El más elemental de estos telares es el llamado telar de cintura.

Nos ocuparemos solamente en describir las partes que constituyen un **telar de cintura**, muy común en el continente americano y conocido como **telar prehispánico**. Las acepciones, para esta herramienta, varían en las diferentes regiones surandinas, e incluso en las diversas localidades de cada país, de acuerdo a las técnicas de tejido, como lo veremos a continuación.

El telar de cintura en Colombia, llamado también de **palillos**, en el cual la urdimbre va tensa en dos varas, una sostenida en la cintura del tejedor y la otra a un árbol o a una estaca, siendo el artesano que teje el que da la tensión a la urdimbre.

En Gualaceo provincia del Azuay, región sur del Ecuador, al telar de cintura llaman **ahuano**. En la Puna argentina, hasta el Cuyo y el Centro, es conocido como telar de cintura o **telar de campo**. En las regiones andinas del Perú, **callua** es el sinónimo del telar de cintura.

Componentes del telar

Veamos como se llaman los diferentes componentes de un telar de cintura, en ciertas localidades de Perú y Ecuador.

En el Departamento de Cajamarca, en Perú, a las piezas del armado de un telar de cintura se les designan con los siguientes términos:

Kungallpos: son los dos 2 maderos rectangulares que forman el marco

del telar, sirven para sujetar el tejido a un palo fijo en el suelo o bien a un árbol

Callua: también se llama a la madera de forma trapezoidal que ajustan los hilos en el telar. (Varían de espesor y longitud según el diseño).

Callua laborera: más delgada que la anterior.

Putij: palo largo de forma circular, es un separador de las filas de hilos que van en forma paralela y que no se deben juntarse, ayuda a tramar el tejido.

Hillahua wama: varita más gruesa que los hillahuaqueros, que separa las hebras del tejido que van en la parte inferior.

Hillahuaqueros: varitas o palitos que se usan sólo cuando el tejido lleva diseños.

Chana: varilla de carrizo para medir el ancho del tejido y mantener su uniformidad.

Chamba o sogá: se colocada en los extremos del kungallpo superior, sirve para sujetar el tejido a un palo fijo, al suelo o a un árbol.

Siquicha: o cinturón de cabuya en forma de rombo, que lleva el tejedor alrededor de la cintura y que ayuda a templar el telar; en sus extremos, se encaja en cada lado del kungallpo.

En la sierra sur del Ecuador, las denominaciones de los componentes del telar de cintura son:

Postes: dos palos gruesos a los que se amarra el jahuan.

Jahuan: travesaño grueso que se amarra a los postes y en el cual se colocan los hilos de la urdimbre para el tejido.

Tormentador: palo delgado, en el que se envuelven los hilos de la urdimbre, para que no se desenlacen.

Masa mayor: palo colocado detrás de la cruz de la urdimbre, controla un grupo predeterminado de hilos.

Masa menor: Palo que se coloca debajo de la mitad de los hilos de la urdimbre y pasa por encima del masa mayor, ayuda a descruzar o desenredar la mitad de los hilos de la urdimbre, los mismos que fueron cruzados por la illahua marca.

Illahua marca: palo que sostiene los lizos, que permite alzar un seleccionado grupo de hilos de la urdimbre y abrir un espacio para dejar pasar el hilo de trama.

Shin: madero hecho con los extremos en punta, es una parte movable del telar, se introduce en los bordes laterales, siempre debajo de la línea del tejido. No todos los artesanos lo emplean.

Pilladores: Palos que se pasan continuamente dentro de la urdimbre y que la sostienen, está más cercano y opuesto a jahuan, en el que empieza el tejido.

Capeche: cinturón del telar. Se pasa por detrás de la cintura del tejedor para que este mantenga la urdimbre en tensión durante el tejido

Caillahua grande:

Caillahua pequeña: Herramienta que se usa para mantener abiertos los hilos de la urdimbre, mientras se pasa el hilo de la trama. Sirve también para apretar cada pasada de la trama.

Hizanche: Palo delgado de igual longitud que la del ancho del tejido, se emplea para cargar y pasar los hilos de la trama durante el tejido.

Pijchi: pieza con la cual se raspan los hilos de la urdimbre para des-cruzar o desenredarlos y abrirlos con el masa mayor.

Veremos como varían estos nombres en la parte central de la misma sierra ecuatoriana:

Chaqui quiru: dos soportes verticales, enterrados al suelo de preferencia, para que no se muevan durante el ejercicio del trabajo.

Panga caspi: travesaño que se amarra a los dos soportes verticales, sostiene la urdimbre por uno de sus extremos.

Cumil (s): Palos colocados en el lado opuesto al travesaño horizontal o panga caspi, que se sujetan a la cintura del tejedor.

Huashacara: cinturón de cuero ancho que sujeta los cumiles y va colocado a la cintura del tejedor.

Fúa: vara cilíndrica de madera en la que se envuelve la trama

Inguil: piola larga, su función es agarrar a cada uno de los pares de la urdimbre y separarlos de los impares para trabajar la técnica del

tafetán.

Prendedor: vara delgada o carrizo, que tienen como función conservar el ancho del tejido mientras está en el telar.

Callúas: Son varias y tienen la función de apretar la trama y dar mayor consistencia al tejido. **Aspidor:** varita corta con ambos extremos puntiagudos y que se pasa antes de tejer sobre los hilos de la urdimbre, frotando suavemente para que se desunen y se abra fácilmente la calada correspondiente. Esta pieza, a veces, es reemplazada por la uñas del tejedor, que las deja crecer para este fin.

Apenas se ha desarrollado el vocabulario empleado en dos localidades de dos países surandinos; sería una larga tarea el describir el léxico empleado en cada grupo indígena de las demás regiones que conforman la geografía andina.

El uso del telar de cintura en Argentina se da en la zona de la Puna y se ha extendido hasta San Juan, San Luis y Santiago del Estero, que trae la influencia de las culturas andinas peruanas. Tanto en Perú como en Chile, predomina el uso del telar vertical y del telar de pedal. En Chile los tejidos, generalmente, son elaborados en telares horizontales o verticales, como los usados por los mapuches y decorados con la



técnica del teñido negativo por amarras.

Técnicas de tejido

La estructura básica es el **tejido llano**, llamado también **tafetán**. Se obtiene el tejido llano con faz de urdimbre, cuando las urdimbres son más numerosas y ocultan a las tramas, técnica común desde los tiempos prehispánicos. Otra de las técnicas es la de doble faz de urdimbre, en que ambos lados pueden ser usados como derecho, es tejido en telar de cintura.

Si las tramas son más numerosas y ocultan a las urdimbres, se está ante un tejido llano con faz de trama, es muy empleado en colchas y frazadas. Ciertos tejidos poseen tramas suplementarias, que pueden hacerse de relieve en el haz de la tela, formando pelos sin cortar que se forman a manera de mechales o hilos más delgados que se arrollan formando gusanillos.

Hay varias técnicas para obtener decorados geométricos y figurativos, la técnica ikat descrita antes, es una de ellas.

La doble faz se puede obtener con sistemas diferentes, obteniendo texturas gruesas con dibujos idénticos y colores diferentes, cuando es doble faz unida o de una sola tela, otras veces se hará de doble tela o dos tapas, que dará al tejido una menor densidad de hilos y la trama corresponde en cada zona al color de la urdimbre; también consta la falsa doble faz, en la que el diseño se distingue por ser los hilos más gruesos los que sobresalen o están sobre el fondo de la tela base

Otra manera es tener la doble faz de una sola faz, en que el diseño aparece nítido y preciso en una cara del tejido y en la opuesta queda impreso tenuemente indefinido y la doble faz múltiple, para tejidos de fajas o cintas angostas y galones.

Mencionaremos solamente las tramas cortas del kelim, técnica muy usada en tapices; la urdimbre libre; los afelpados y recubiertos,

la gasa y el brocado, como otras técnicas del tejido, además de la combinación que se puede hacer entre ellas, obteniendo las llamadas técnicas mixtas.

Motivos y colores en los tejidos

Los motivos de los diferentes diseños de tejidos, así como los colores en tejidos tradicionales, se sustentan en una tradición textil retenida en la memoria de los artesanos, la cual no sólo se repite a manera de una matriz, sino que aparece cada vez su creatividad, dando como resultado innumerables innovaciones.

El color es usado en muchas etnias andinas para diferenciar el uso cotidiano del ceremonial, siendo los colores negro o rojo los escogidos.

También el color de un tejido le confiere al portador una notoria importancia, así: el color rojo de una manta o poncho tiene el significado de vitalidad, fuerza y poder de la sangre y el negro le confiere al portador una jerarquía. Igualmente el color, en algunas etnias, señala el estado civil de una persona dentro de la sociedad. Tiene el color una profunda relación armónica con la naturaleza, conteniendo en su simbología hechos felices y tristes, cósmicos: de vientos, nubes, nubes de agua, ciclos de estaciones, signos de vida.

Además del color, la combinación de formas y diseños de las prendas tradicionales encierra un lenguaje codificado que, en muchas comunidades indígenas rurales de los países surandinos, son un nexo entre la tejedora, creadora de estos signos y la lectura o mensaje de interpretación que hacen los miembros que pertenecen a esa cultura.

Toda esta simbología donde expresan: comunidad de origen, residencia, afinidad regional, ciclos de vida, etc. hoy es motivo de análisis e investigación de los especialistas en iconografía textil.

Productos del tejido tradicional

Son variados los tejidos tradicionales de la tejeduría textil, algu-

nos se conservan igual desde épocas prehispánicas, otros han sufrido cambios y han perdido toda aquella carga cultural de identidad, no sólo en el significado expresado en colores y diseños, sino los signos o íconos de comunicación entre ellos y su entorno; esto se manifiesta sobre todo en aquellas piezas que forman parte de la indumentaria de los diversos grupos étnicos de la América surandina.

Los productos elaborados en el telar de cintura son tejidos de piezas de ancho limitado, los cuales a veces son elaborados en largas dimensiones y luego son cortados y cosidos para dar el ancho que requiere la pieza.

Señalaremos algunos de los tejidos que aún están vigentes en su uso, las distintas acepciones dadas en las comunidades andinas, las diferencias en la indumentaria, especialmente entre las mujeres, que son, a su vez, elementos de diferenciación étnica.

Awayu, o Auayo

Son paños o mantas de dimensiones mayores a la lliclla, con que la mujer indígena envuelve y carga al niño. A veces este nombre denomina, de una manera general, a cualquier tejido indígena elaborado en telar.

Alforjas

Pieza tradicional de los grupos campesinos, se usan para transportar, generalmente, productos alimenticios, cuando van a los mercados de la ciudad y cuando hacen trabajos en el campo. Hay varios tipos, las corrientes y las más finas para uso personal, para hacer un regalo o para familiares. Hay las de uso diario y las de asistencia a ferias y mercados, alforjas ornamentadas con cordoncillo y pompón a los bordes.

En Chile las alforjas son parte de la cultura ecuestre, de gran influencia española, que hizo que el tejido se diversificara en esta y otras piezas tejidas.

En Ecuador son poco vistas, se tejen en la provincia de Loja, con hilos finos y diseños labrados y coloridos.

En Perú las alforjas se distinguen por su estructura, materia prima, ornamentación y motivos. Es propiamente un tejido de mujeres, ellas tienen un repertorio propio de los motivos y con patrones de estética en su elaboración. En el Departamento de Cajamarca, Perú, se usan en todas sus provincias, formando parte de la indumentaria.

Alpargatas

Calzado tradicional indígena, que por suela tiene un tejido de trenzas de sogá o fique y la parte delantera tejida sobre moldes con algodón sin teñir. De esta manera es usado en Ecuador, como parte de la indumentaria de la comunidad de los indígenas otavalos; de igual modo, usado por los habitantes de la comunidad Monguí en Boyacá-Colombia. También las hay de variados y vivos colores, como se encuentra en Chiquinquirá-Colombia y en Ecuador, especialmente con fines comerciales.

Anaco, anako o aksu

Es el atuendo femenino de uso ancestral en culturas indígenas suramericanas. Esta prenda puede ser de color entero, por lo general



azul o negro, pero las hay también con líneas horizontales de colores, que indican la identidad, en tanto signos distintivos del lugar o procedencia.

En Chile el

anako o aksu es un atuendo doméstico-laboral.

Chales

Prenda de vestir, utilizada como rebozo o bufanda, terminan en fleco y se confeccionan en tejido liso de trama simple y suelta.

Chu'spa

Pieza precolombina, que consiste en una bolsa que sirve para llevar la hoja de coca o el azúcar. Hoy muy poco se la teje.

En el grupo étnico aymara del norte chileno sólo es usada para contextos ceremoniales. Actualmente se la teje y adorna con flecos y borlas, para fines comerciales.

Fajas

Conocidas las fajas como **cinturones o cintos**, llamadas en aymara **huaca o wak'a**, en quechua **chumpi**, en Colombia esta denominación cambia a **chumbe**, en la Guajira colombiana le denominan **siira**, que es la pieza que ciñe el guayuco de las mujeres de esa comunidad. A esta prenda, los araucanos le llaman **Trarihue**.

Las fajas forman parte indistintamente de la indumentaria de hombres y mujeres. Son piezas que se distinguen en los aspectos morfológicos y funcionales: labores agrícolas, ajustando las faldas y blusa de las mujeres y pantalones, en el caso de los hombres, sean para envolver o cargar a los niños. Se diferencian unas de otras por sus dimensiones, por la función que cumplen: las hay de uso común y las utilizadas en ocasiones especiales, como ceremonias, ritos y festividades colectivas.

En la sierra central de Ecuador, a pesar de la introducción de te-

jididos industriales en la indumentaria o por cambios en el uso de esta prenda, los hombres han dejado de usarla, pero son las mujeres las que siguen tejiendo las diferentes fajas. Usan una faja delgada arrollada en la cintura, sobre otra faja más ancha llamada **mama chumbi**, las dos sostienen el anaco o falda; también tejen fajas más delgadas denominadas **cintas**, que usan para amarrarse el pelo. En la parte sur del Ecuador, provincia de Cañar, casi no se usan, existiendo como parte de la indumentaria del hombre, tan sólo en ciertas comunidades rurales. En Saraguro, provincia sureña de Loja, se las teje con lana de oveja u orlón, tienen una doble denominación **ñaccha** y **delachina**, diferenciándose por su ornamentación y colorido.

En Chile la faja es un elemento común en la indumentaria de hombres y mujeres, es siempre multicolor. El huaso corralero ciñe su cintura con una faja ancha de lana roja.

El cinturón o faja de los mapuches, combina los colores rojo, blanco y negro y está adornada con una amplia gama de dibujos: figuras humanas, geométricas o representaciones de plantas y animales. También tiene un uso ornamental.

En Colombia se confeccionan con colores de hilos vistosos, termina la faja en flecos largos, agarrados al final por un cordón que remata en una borla.

En Chota, ubicada en el centro del departamento de Cajamarca-Perú, las fajas son usadas también por hombres y mujeres, distinguiéndose tres tipos: las simples, que tienen apenas un elemento decorativo de finas rayas longitudinales azules y blancas, son fajas anchas usadas por los hombres como un apoyo para hacer esfuerzos físicos en sus actividades de campo; otro tipo de faja de menor tamaño a la anteriores, están ornamentadas con motivos de un solo color sobre un fondo blanco, generalmente usadas por las mujeres y el tercer tipo de faja son las usadas para envolver a los niños, llevan colores y diseños muy vistosos y variados.

En Bolivia, en tiempos prehispánicos, parece que la faja fue prenda

exclusivamente femenina, hoy usan tanto hombres y mujeres, aunque su textura es algo diferente.

Gualdrapa

Gualdrapa o **alfombra** para caballo, son piezas que son colocadas debajo de la silla de montar, se tejen en ciertos grupos étnicos en algunas regiones de Colombia y Ecuador y es de consumo exclusivo de la comunidad. En la actualidad su función ha derivado como pie de cama o adorno, con una función netamente comercial.

También son usadas y conocidas como **sudaderos, matras o peleros**, nombres que en Chile denominan a estas piezas, que forman parte de la cultura ecuestre de ese país.

Hamaca

Tejido de algodón usado tradicionalmente en muchas comunidades suramericanas. En Ecuador en Macará, provincia de Loja,



tejen las hamacas de hilo de algodón, con franjas de colores muy armoniosamente combinados y cuyos cabezales nacen del cuerpo mismo de la hamaca.

Las hamacas en Colombia también son tejidas con hilo de algodón, sus motivos y diseños expresan formas simbólicas que pertenecen a la tradición cultural de las comunidades rurales, las hay de tejido de urdimbre y las que tienen por trama una cadeneta sencilla o doble. Las cenefas son hermosamente decoradas y tejidas a crochet.

Lliella, o hijilla

Paño rectangular con que las mujeres indígenas de Bolivia, Colombia, Ecuador, Argentina y Perú cubren sus hombros. La mujer guambiana de Colombia, lleva no menos de cuatro rebozos azules sobre los hombros, como parte de su indumentaria. En Bolivia, esta prenda está conformada por dos piezas, unidas al centro, con cenefas en las orillas externas y junto a la unión central, se le denomina con el término aymara **iscayo o iscaya**.

Paños

Dentro de la variedad de tejidos destacamos **los paños**, tejido tradicional de data muy antigua; que en la actualidad aún se encuentran en la región sur del Ecuador, en Tacabamba (Perú) y en



ciertos lugares de Argentina.

Los largos paños antiguos en el Ecuador usados por sus dueñas se ven muy poco, otros se contemplan en exhibiciones de museos, galerías y tiendas que son vendidos a los turistas como antigüedad.

En la región de Tacabamba, Perú, aún conservan los llamados **pañones** antiguos, que los usan solamente en ocasiones especiales.

Tenemos que anotar **la labor de flecos**, trabajados con la **técnica de macramé**, llamada en Ecuador de **amarrado del fleco** y de **anudado de la blonda** o **amarrado a la uña**, como se le conoce en la sierra andina peruana. En Argentina a esta parte del paño lo conocen como la técnica del tejido de rejas o rejillas.

La herramienta para realizar esta labor es una simple **tabla o amarrador**. El tejido se enrolla alrededor de una tabla rectangular y gruesa o **kungallo**, dejando caer los hilos o flecos para ser amarrados.

La **técnica del amarrado** se realiza de dos maneras: a cordel y llano, con la primera se hacen escudos, pájaros, muñecos, fruterías, letras, canastilla, frases, floreros paisajes, barquitos, árboles, plantas y animales. Con la técnica del punto llano se hacen flores, dalias, claveles, cocos y grecas, que son las franjas o líneas de ángulos rectos, con dibujos.

Estas prendas son realizadas a veces en su totalidad por las tejedoras o por las artesanas que se especializan en una u otra labor. En Ecuador, el tejido es generalmente labor masculina, mientras que el fleco es realizado por las mujeres.

El Poncho

Prenda tradicional de las regiones andinas de Suramérica, que acompaña al hombre de campo y es usada para protegerse del frío; son elaborados con dos piezas que se cosen al centro, en ocasiones con puntadas que sirven de decoración; o son tejidos de una sola

pieza con cuello y con ojal.

El poncho puede ser largo o corto, pueden ser adornados con bandas de motivos paralelos o grecas al extremo de la pieza, trabajadas con técnica del amarrado; los colores son variados. Normalmente, el poncho ha cumplido, además de una función utilitaria, una identitaria.

En Argentina, Belén es la capital del poncho, en esta zona es tradicional el color marrón y el beige y sus variedad de gamas; los ponchos más vistosos son los blancos con guardas negras. Hay hechos con técnica en degradé, hay finos y gruesos, para adultos y niños Hay ponchos llamados cordillerano, de arriero, ponchos de lujo, hechos con trama y urdimbre y con hilo de vicuña, poncho moro y de verano, que se terminan con ribetes y flecos.

En Bolivia, el poncho es la prenda de mayor difusión, es usado no sólo en las zonas rurales, sino también en otros sectores de la población. Igualmente, lo tenemos en Colombia donde es llamado **ruana** y es usado tanto por el hombre campesino, como por el hombre urbano que lo usa sobre el terno. En Sogamoso,



Boyacá, se ven las ruanas clásicas de lana virgen, conformadas de dos ponchos. En la región de Cundinamarca, se ven las ruanas abiertas, elaboradas también con lana virgen.

En Chile, el poncho aymará de listas y colores naturales es típico en la indumentaria del varón. Como una de las prendas más conocidas de la vestimenta mapuche masculina, se tiene el **makuñ**, denominado también **poncho chileno**, que puede ser simple o decorado con franjas de dibujos. Si el decorado ha sido con la técnica del ikat o teñido negativo por amarras se denomina **trarikanmakuñ**, término araucano para denominar a esta prenda.

En la zona textilera central de Chile, en el pueblo cercano a Rancagua, producen los **chamantos**, prenda bastante apreciada que consiste en tejido multicolor de técnica variada, es una mezcla de influencias mapuches, incaicas y españolas, con diseños de flores y frutos: copihues, rosas, espinas de trigo, mora, racimos de uva y una sucesión de franjas de colores, que terminan con una franja ancha tejida, doblada y cosida, dándole un doble espesor.

En Ecuador el poncho acompaña todavía al hombre indígena, a lo largo de la sierra andina. Aún conservan ciertas etnias la tradición de colores, diseños, materia prima, medidas, ornamentaciones y usos, como símbolo de identidad. En los páramos fríos, de ciertas comunidades indígenas, acostumbran usar dos ponchos.

Es variado su colorido: tejidos en un solo color, negro o azul y los tejidos con atractivos y diversos colores ornamentados con franjas de varios colores. Muchos son tejidos para usar como parte de su indumentaria, otros se tejen para ser solamente comercializados. El empleo de materia prima natural se está sustituyendo con hilos sintéticos.

El uso de esta prenda está perdiendo vigencia entre los grupos jóvenes de las comunidades rurales.

Talegas

También llamadas **wayaja**, es la bolsa para recolectar productos como la papa, semillas y otros alimentos. Varían de tamaño según su función doméstico- laboral, son usados, según el caso, tanto por hombres como por las mujeres.

Frazadas

Las frazadas o **ikiña** de la comunidad aymara de algunas regiones chilenas, tejen con colores naturales de la lana y son elaboradas con lana de cordero y llama. En la región de Maule, en las frazadas predomina la urdimbre listada, en la que se combina los colores de lana natural, con las teñidas artificialmente, obteniendo productos de vivas tonalidades.

En Argentina en Corral Quemado, llamada la capital de los **pullos**, se confeccionan con hilo de lana de oveja o de llama, aunque también hay los que combinan estas dos fibras y se denominan “**lluchados**”. Los hacen rústicos y cardados.



Hemos visto hasta aquí el largo proceso que tienen los tejidos para alcanzar a ser una pieza apta para el consumo propio o comercial, pero hay que reflexionar que, tras aquellas piezas, también están presentes las horas de trabajo que una artesana invierte en estos procesos nada sencillos o quizás, algunos de ellos, con tareas simples pero que requieren muchas horas de labor. Todo esto nos servirá para valorar exactamente un tejido y al oficio de la tejeduría.

Visión actual del tejido

El tejido, como todas las cosas, ha evolucionado. Hoy también apreciamos al tejido contemporáneo que sustenta rediseños y fusiones, que están poniendo la carga de relevancia al producto elaborado con las manos y herramientas tradicionales. También se ha diversificado la producción textil de las regiones surandinas, encontrándonos con: bolsos, casacas, mochilas, chalecos, carteras, gorros y cintones, frazadas y cubrecamas, colchas, alforjas, chales, bufandas, jergas, fajas, hamacas, manteles, juegos de mesa, ponchos, paños, paños ikat, alfombras de diversas texturas, con diseños, motivos y colores; tapices ornamentales, etc., productos todos requeridos para la venta en galerías, tiendas y ferias artesanales.

Los tejidos siguen vigentes y es la capacidad, destreza y habilidad de los artesanos, los que han sabido fusionar su conocimiento tradicional con nuevos materiales, rediseños, colores y motivos, para las nuevas tendencias del consumo en los mercados de la moda. n

Bibliografía

Baixas Figueras, María Isabel (comp). Chile Artesanía tradicional. 1ª. ed.- Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1993. 123 p.

Baixas, Isabel. Brugnoli, Paulina. Telar. 1ª. ed.- Santiago de Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral de Chile, 1993. 96 p.

Bolotnicoff de Siracusano, Marisa L. Teñido de lana con colorantes naturales. 1ª. ed.: Buenos Aires: Mercado de Artesanías Tradicionales Argentinas. 1999., 32 p.: il.- Colección apuntes de artesanía N° 1.

Camelo Navarrete, Diana Marcela. Objetos textiles guambianos 1ª.- ed. Quito: IADAP, 1994. 124 p.

Díaz Carvalho, Elena. Estado actual de las artesanías folklóricas en la provincia de La Rioja.. 1ª. ed.: Buenos Aires, 1973. 79 p. Colección Artesanías Folklóricas argentinas.

Gisbert, Teresa. Arze, Silvia & Cajías Martha. Arte Textil y Mundo Andino. 1ª ed. La Paz: Plural Editores, 1988. 312 p. Incluye bibliografía e índice tonopínimico, fotos.

Guangas y zingas: tejidos tradicionales del sur del Cauca. Bogotá: Artesanías de Colombia, 1991. 10 p. fotos.

Jaramillo Cisneros, Hernán. Textiles y tintes. 1ª. ed.- Cuenca (Ecuador): Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1988. 213p.

Jáuregui Lorda, Horacio. A. Clasificación de los hilados a mano: justificación y propuesta de un método práctico de medición para ser utilizado por los artesanos. La Plata, (Argentina): Consejo Provincial de la Familia y Desarrollo Humano. Programa Mujer del Campo (1998?).

(Mil) 1000 Años de tejido en la Argentina. 1ª ed. Buenos Aires: 1978. 86 p.: il., fotos.

Millán de Palavecino, María Delia. Arte del tejido en la

Argentina. 1ª. ed. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981. 245 p.

Olivas Weston, Marcela. Arte Popular de Cajamarca; fotografía de Daniel Giannon. 1ª.ed.: Lima: Antares, artes y letras. 2003 238 p.-fotografías

Penley, Dennis. Paños de Gualaceo, 1ª ed.: Cuenca (Ecuador): CIDAP, 1988., 167 p. : il., fotos.-Edición bilingüe.

Rey Alvarez, Juana. Textiles de la Sierra Nevada de Santa Martha: recopilación bibliográfica. 1ª.- ed. Quito: IADAP, 1994. 73 p.

Rolandi, Diana. Pérez de Micou, Cecilia & García Silvia. Tramas del monte catamarqueño: arte textil de Belén y Tinogasta. 1ª. ed.- Buenos Aires: Asociación de Amigos del Instituto Nacional de Antropología, 2006. 32 p.

Taller de Tintes Naturales para Lana: guía práctica. Investigación de Gladis Tavera de Tellez. 1ª ed. Bogotá: Artesanías de Colombia, 1989. 91 p.

Tavera de Tellez, Gladis & Urbina Caicedo, Carmen. Textiles de las culturas Muisca y Guane. 1ª.- ed. - Quito: IADAP, 1994. 144 p.

Textiles bolivianos. 1985, enero 1986. Exposición realizada con la colaboración de la Embajada de Bolivia y el Museo Nacional de Arte de La Paz. Madrid. Instituto de Cooperación Iberoamericana. 38p.: fotos.

Villegas, Liliana y Benjamín (edit.). Artefacto: objetos artesanales de Colombia. 1ª ed. Bogotá: Villegas Editores. 1992. 239 p. : fotografía a color.

Willson A., Angélica. Textilería mapuche arte de mujeres. 1ª ed.- Santiago de Chile: Ediciones CEDEM, 1992. 36 p., fotos.- Colección Artes y Oficios.

Zeballos Miranda, Luis. Artesanía boliviana. 1ª. ed.- La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1976. 93 p.



ICONOGRAFÍA DEL SOMBRERO VUELTIAO, UN SÍMBOLO NACIONAL. El aporte de Puche Villadiego

Resumen:

El “sombbrero veltiao” constituye un símbolo de Colombia y en particular de la Cultura Zenú. Esta artesanía fue seleccionada en el 2004, por el gobierno de Uribe, como símbolo de la cultura nacional. Es elaborado a base de la caña flecha y su proceso de tejido, basado en el trenzado, implica una gran complejidad técnica y de diseño.

En este artículo, Enrique Luis Muñoz, retomando los aportes de Benjamín Puche Villadiego, realiza un recorrido por la artesanía del sombrero veltiao, sus procesos, su origen, historia y contenido cultural.

¹ Director pedagógico y Miembro Fundador de la Orquesta “Kalamary Big Band” de Cartagena de Indias.

*“Sobre mi cabeza el sombrero vultiao
Y abajo, yo con todo mi cuerpo”.*
*José Cassiani, músico de gaita
cabeza'ecera del palenque de San Basilio².*

LA PALABRA COMO OFICIO.

La contundencia de su palabra, el amor por sus ancestros y la formidable idea de ser un pregonero visceral de la cultura Zenú, forman parte de Benjamín Puche Villadiego³, un hombre afinado en la región, que define el solar nativo con toda la carga de pertenencias culturales que él, entre muchos otros, ha llevado por años, por caminos, veredas y ciudades, exponiendo en escuelas, colegios, universidades, talleres de artesanos y escribiendo muchos libros, en los que recoge el saber milenario de la Zinuanía y, de manera esencial, sobre el sombrero vultiao.

No cabe duda alguna, que Benjamín Puche Villadiego, con la suma de años vividos y los leídos, aunados a las investigaciones folclóricas y a las prácticas artesanales, le ha dado una mayor profundidad a su saber, una mezcla de razón que puso al servicio de sus estudios de ingeniería civil, trunca en la Universidad de Cartagena y la eyección de derramar siempre los conocimientos y saberes de tiempos idos de los Zenúes que él, como nadie, nos enrostra con profundo orgullo, porque proviene de ellos, porque están presentes en sus memorias genéticas.

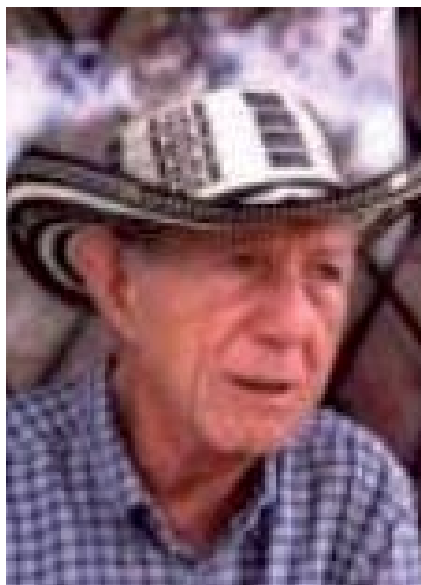
² Entrevista con José Cassiani, nacido a finales de siglo XIX, murió en Guacamayal, población del departamento del Cesar en Olor Centenario. El Palenque de San Basilio fue un asentamiento de negros cimarrones en el siglo XVI y pueblo de hombres rebeldes que han conservado la tradición de sus saberes afro. La gaita cabeza e'cera es un aereófono, de forma longitudinal, parece un palo de escoba, en la parte superior una cabeza de carbón y cera donde se insufla el aire, a través de una pluma de ave.

³ Nace en la ciudad de Montería capital del departamento de Córdoba en 1923.

Él, un pedagogo andante, un cultor de las elementalidades y de las experiencias cumbres, aparece gozoso y gozante cuando está en un escenario, donde tiene el inquebrantable propósito de expresar el discurso indígena⁴, que fluye por su boca y que luego plasma en escritura; así es Puche Villadiego, un andariego de la palabra que anuncia tradiciones, un trashumante de ideas y de los pies. Y no puede ser de otra manera.

ARQUEOLOGÍA.

Una evidencia sólida, contundente y que permite al antropólogo y a las disciplinas afines establecer un riguroso acervo documental, son los hallazgos en las zonas indígenas y áreas de influencias de los zenúes, que comprende cuatro departamentos: Córdoba, Sucre, Bolívar y la región de Antioquia, en las poblaciones del Bajo Cauca y Nechí, tierras humedecidas por los márgenes de los ríos Sinú, Cauca y Magdalena.



Benjamín Puche Villadiego,
historiador del sombrero vueltiao

La etnolingüista María Triillos Amaya, en el libro “Ayer y hoy del Caribe colombiano en sus lenguas”, señala que los Zenúes bien pueden ubicarse en una pluralidad lingüística y no sólo en la familia etnolingüística Karib (Caribe). Afirma que los Zenúes ocupaban las jurisdicciones de Ficenú, en el actual

⁴ Artesanal amplio.

valle del Sinú, Pancenú, en la hoya del San Jorge, y Cenufana, en el valle de río Henchí. Constituyendo tres confederaciones de carácter político y sacerdotal⁵.

En aquellos predios, hollados por las poblaciones primigenias, como hijos naturales de la tierra, dejaron la sementera para orfebres, cerámicas y los tejedores de Caña Flecha que elaboran los sombreros, conocidos por los ancianos campiranos como Sombrero Vueltiao⁶.

Pues bien, las piezas arqueológicas que, como poste indicador de caminos, señalan la ruta del sombrero Zenú, han llevado a arqueólogos, antropólogos y guaqueros a encontrar, en los cementerios indígenas, aquel fruto de la mano y la cabeza humana, que guarda estrecha relación con la actividad agraria. En ese afán de fatigas incansables, Puche Villadiego se erige de manera lúcida a amarrar la memoria para no contrapuntear con el olvido, él desentraña cada símbolo y trama de este -bien llamado- sombrero vueltiao, obra maestra de las manos indígenas y de sus actos creativos de la anonimia zinuana.

Lo más probable es que el sombrero de los indios zenúes, además de ser un bien material artesano, como prenda u objeto útil, haya sido también un componente ritual en la jerarquía y credos mágicos religiosos. Esta comunidad de oficiantes del artesanado, en lo posible, hizo del sombrero vueltiao una parte de su indumentaria agraria y de laboreo, que contrasta con la semidesnudez de sus cuerpos.

La belleza y función del sombrero vueltiao, desde sus inciertos orígenes, que se diluyen en el tiempo, hasta nuestros días, es un paseo por los espacios y lugares de la memoria que hila el tiempo; de tal manera que, lo que se reconstruye como historia, tiene su escenario

⁵ Op. Cit., Observatorio del Caribe Colombiano. Beca de Investigación Cultural Héctor Rojas Herazo, 1998.

⁶El nombre deriva del número de trenzas.

en la arena de la zinuania y allí se cimienta su hechura, así como la tejeduría en Caña Flecha.

Mientras las manos tejen el sombrero vueltiao, también se escribe un lugar diverso para la memoria, que más temprano que tarde, se evocará como nostalgia. Aquí deseo resaltar, que nostalgia no es la tristeza, sino el recuerdo de los hechos memorables, como conocimiento que da sentido y significado a los lugares, como testimonio granítico de lo humano. Nostalgia, como gnosis donde se manifiesta la inteligencia emotiva, el sentir de quien articula un texto, una textura, un tejido que finaliza en la prenda que, más que ornamentar la cabeza, la protege del sol del Caribe colombiano.

Sombrerudo, llaman en Honduras y México al hombre que nace en el campo, vive y trabaja como agricultor la tierra, además, se vale de un sombrero para cobijarse y buscar sombra. El término muy bien puede comprenderse para América, como una realidad de nuestro campesinado en general.

El sombrero surge de la experiencia del hombre al mirarse en la naturaleza donde él participa y la necesidad de refugiarse de las inclemencias del sol, de la luz que la incandescencia remite a sus ojos y así, descubre en el follaje de los árboles, la sombra que él requiere para su cuerpo y, de manera esencial, para su cabeza. El sombrero es la mediación entre luz y sombra; como objeto, prenda que acompaña el vestir, es útil por su función en el laboreo del campo y también un elemento de la indumentaria regional, pero además, un testimonio del paso del tiempo en la diversidad regional colombiana.

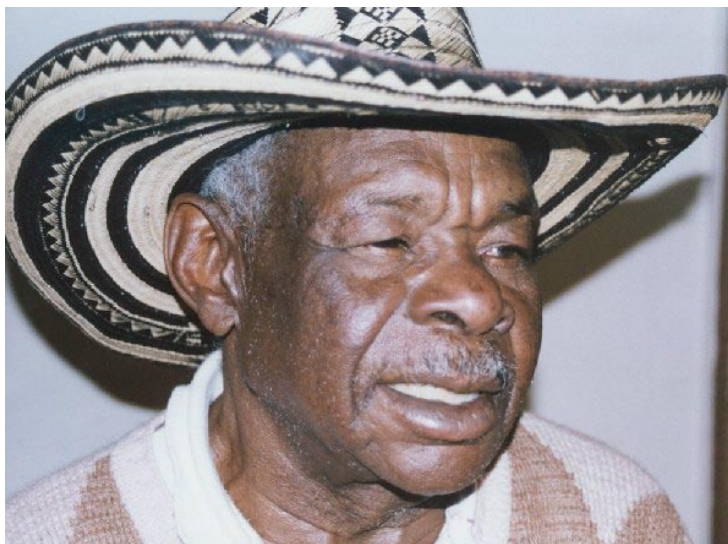
El sombrero no es privativo de ninguna cultura en particular, responde a un hecho eminentemente físico, que surge en la entraña misma de la relación hombre naturaleza: luz y sombra; sombrero es precisamente eso, lo que produce sombra, pero como artefacto

que crean las manos y lo articula a una naturaleza superpuesta, que la palabra sentencia como *cultural*. El sombrero es espacio y pertenencia de un hecho eminentemente cultural, propiciado por su actor mayor: el hombre; desde esa perspectiva histórica y social, bien puede señalarse desde la práctica antropológica, su quehacer como actividad humana que transforma la naturaleza; realidad primera donde el hombre es animal desnudo que, al trote del tiempo, se ha vestido. Ese vestir es la metáfora de lo cultural, su único y real vestido. Los otros aparecen como realidad metonímica, como transposición de lo uno (abstracto) a lo otro (concreto, el vestido propiamente dicho).

IDENTIDADES.

Sombrero vueltaio como un hecho social evidente, con carta de navegación por los mares territoriales de imaginación creativa

En la producción del sombrero vueltaio, hay que valorar las inte-



Paulino Salgado Valdez (Batata), célebre marimbulero y tamborero de Colombia, nacido en San Basilio de Palen

relaciones sociales, desde las manos que lo producen a las manos que lo venden y a aquellas que lo ritualizan en forma de prenda personal, abstrayéndose de su utilidad y funcionalidad de objeto. Esto implica un antes y un después.

El sombrero vueltiao dejó de ser parte de una identidad regional costeña para pasar a convertirse, en virtud de su uso, en un elemento identitario nacional. Lo que sugiere la transformación de lo local, en un contenido más extenso, que desborda la geografía y se vincula en el circuito de lo global. Entonces, las dinámicas de cambios, operan desde abajo, es decir desde quien lo produce, el artesano, quien lo usa por su funcionalidad o como una prenda de ornamentación complementaria en el vestir.

La cultura es, así sin más, un acto que matrimonia espacio (lugar significado por el oficio artesanal) y la pertenencia (permanencia que rebasa el simple existir, plenitud de ser consciente, constructor a base de múltiples relaciones e interacciones históricas, sociales, antropológicas, estéticas). Así; con la estética los espacios, que son vacíos desde la física, se vuelven lugares gracias a las manos humanas.

La estética presupone emotividad a partir del cuerpo sensible, cuerpo asumido por la capacidad de experimentar encuentros entre lo natural heredado y lo creado adscrito. Todo ello permite interrelaciones entre un objeto que está ahí, ya instalado como realidad de un hecho artístico, desde una óptica de un sujeto que ve, siente y piensa, actúa y habla, escribe y significa el lugar del acto creativo.

La identidad y de hecho las identidades, son espaciales y temporales. Además, la identidad es dinámica desde su interior, pugna con lo estático, por tanto, se basa en los cambios sociales y en sus contextos. Identidad que se plantea desde cuatro elementos: procedencia, pertenencia, persistencia e inteligencia.

Procedencia: de dónde vengo y hacia dónde voy, qué traigo en mi devenir; es el espacio donde habito, vivo y muero, que me pertenece como hechura material y patrimonial intangible.

Pertenencia: lo que poseo como bien; lo que traigo como existencia; cosas del mundo que están en mis percepciones, como un bien de lo intangible. Pertenencia con la que estoy comprometido, ya sea adscritamente o por herencia.

Persistencia: por lo que lucho y lo que me liga con mis pares. La persistencia, no solo por el bien común del compromiso social político, sino persistencia desde lo eminentemente cultural, con sus implicaciones de claves simbólicas.

Inteligencia: lo múltiple de un elegir y cómo elijo y por qué elijo. Inteligencia en mi elección. Para los latinos antiguos, elegir era la alta forma de la inteligencia, que porta la capacidad de discernir; por lo tanto, elegir e inteligir son grados de un pensar cognitivo, de un conocimiento pleno y lógico, pero también sentido y emotivo.

Estas son las variantes significativas de los factores que, a criterio personal, forman y configuran las identidades individualidades y colectivas, construyen imaginarios y, desde ellos, propician el juego de lo que somos como



pueblo y cultura, a partir de lo patrimonial tangible e intangible, que en este caso se evidencia en el sombrero vueltiao.

Identidad que lleva al periodista cartagenero Omar Ariza Muñoz, a hacer programas radiales y revistas para hablarle al mundo desde Chicago, para decir que somos más cultura que delito. Identidad que logra potenciar una obra de artesanos, a través del sombrero que, desde siempre, ha sido un ícono de Colombia.

LA SIEMBRA (un antes)

La primera etapa del proceso productivo del sombrero vueltiao, es la siembra de la Caña Flecha, materia prima para su elaboración, cuya naturaleza, corte y procesamiento se ubica en el contexto de una sociedad campesina, caracterizada por el trabajo del agro.

La Caña Flecha (*Gynerium sagittatum*) es el nombre científico de la gramínea que se da silvestre en el trópico. Presenta hojas acicaladas alternas y tallos con diámetros de hasta cuatro centímetros y cinco metros de altura. Fructifica en todo tipo de suelos, preferentemente a orillas de los ríos y quebradas. Su espigamento tiende a confundirse con la caña de azúcar.

El sombrero fundamenta su origen en la siembra del maíz, dios poderoso que nutre y de la caña flecha, pues el cultivo del maíz fue quizás lo que llevó a las poblaciones indígenas zenúes, por la imperativa acometida del clima, a protegerse de la canícula, inventándose una prenda que cubriera su cabeza. Así, el mundo agrario impuso las condiciones naturales que el hombre transformaría en cultivo (maíz y caña flecha) y en lo culto (vivir el credo religioso y pertenecer como miembro a un objeto creado y que pertenece al ámbito de la cultura⁷).

EL PROCESO CREATIVO (un después).

Una vez más, las manos oficiando el rito mágico y es que la magia es la maravilla que estremece al ser sensible, en este caso, como resultado del oficio familiar entre cestería y sombrerería.

A continuación, se describe de una manera bastante general los diferentes pasos de proceso de confección del sombrero vueltiao, pero no sin antes recordar que éste, en primera instancia, queda convertido como un hecho cultural, al que he decidido llamar un después. Un después no como muerte sino como vida vivida y significada culturalmente y con sus referentes simbólicos. De eso se trata este trabajo mostrar el universo sónico que contiene el sombrero vueltiao.

PASO 1.

El proceso de elaboración se inicia al tomar las cañas de mayor longitud, textura homogénea y mejor desarrollo. Luego la nervadura se le aísla del resto del limbo, mediante el proceso del “raspado”, acto que se lleva a cabo utilizando un cuchillo que presiona sobre la nervadura, que a su vez se encuentra sobre una banda de cuero sujeta al muslo del artesano (conjunción de una doble naturaleza: planta y hombre). Tomando la nervadura con la mano izquierda y el cuchillo con la mano derecha, se hace pasar la nervadura tantas veces como sean necesarias, hasta que la sustancia carnosa desaparezca y quede la fibra limpia.

PASO 2.

Las nervaduras raspadas pasan por un proceso de selección, separando las que tienen algún pigmento y las que están completamente limpias. Las primeras se someten a teñido para conformar los pares en blanco y negro, con los cuales se hará la trenza⁸, que

⁷ Culturalaleza.

nuevamente será trenzada en el tejido del sombrero.

Las fibras con vetas o pigmentos, se sumergen por 72 horas en un barro que se ha seleccionado de terrenos sedimentarios, rico en sustancias alcalinas, que según expresa Puche Villadiego, presentan un potencial de hidrogenión de 8 a 9. Luego, se lava para sacar el limo sobrante; se torna de un color oscuro por la sal mordiente; - se lleva a cocinar en una olla de cerámica con hojas de leguminosas, para acentuarles el color; entre otras, se utiliza la jagua (*Genipa americana*), el dividivi (*Dividivia corarea*), la bija, la cáscara de plátano⁹.

PASO 3.

El momento de iniciar la labor y de acuerdo con la calidad que presentará la trenza, se determina el ancho de la fibra. El ancho de la trenza suele oscilar entre 1,2 y 1,7 centímetros. La fibra base tiene un ancho de hasta un centímetro, la que luego se “ripiá” con un cuchillo o con la uña del dedo, en uno o dos milímetros, según se vaya a trenzar un sombrero fino o uno ordinario. Puche Villadiego comenta, con lenguaje minucioso, cada acto del oficio. Las fibras de un milímetro se usan para sombreros finos y las de mayor anchura, para los ordinarios.

PASO 4.

Cada trenza está conformada por un número impar de conjuntos en blanco y negro, de modo que a lo largo de la trenza cada conjunto va cambiando el color de blanco a negro y de negro a blanco; el color

⁸ De gran utilidad resultan las consultas de las siguientes obras: Benjamín Puche Villadiego. *El Sombrero Vueltiao Zenú. Se trenza antes de aprender a hablar*. Barranquilla: Costagráficas Yepes, 1996. Roger Serpa Espinosa. *Los Zenúes*. Córdoba Indígena Actual. Serie Investigación, 2000. Nueva Revista Colombiana del Folclor. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Vol. 3, No. 11, 1991.

⁹ Cfr. Nueva Revista Colombiana del Folclor, 1991, p. 100.

blanco va de derecha a izquierda y el color negro en sentido contrario. En cada borde, la fibra da un quiebre – señala Puche Villadiego -, de 45 grados, de manera que en el centro se cortan a 90. Como resultado, el borde derecho es blanco y el izquierdo es negro.

PASO 5.

La elaboración de los dibujos se inicia en el trenzado, tomando fibras pareadas en blanco y en número impar. El par de la izquierda lleva la fibra negra por encima y blanca por debajo, mientras el par de la derecha la blanca por encima y la negra por debajo. Entre el borde en blanco (derecho) y el negro (izquierdo), se encuentra la zona de dibujo que siempre es par en el trenzado clásico; como las fibras se cortan a 90 grados en el centro, hay la oportunidad de confeccionar infinidad de combinaciones geométricas.

PASOS 6.

El diseño de los dibujos es el sello de la técnica de cada familia o comunidad, a manera de estilo, de cuño distintivo; así, el origen de cada sombrero puede ser identificado más tarde. Las fibras se cortan a 90 grados, los dibujos se hacen según formas geométricas de trián-



gulos o cuadrados y rectángulos cuando son primarios, pero luego se van combinando a discreción del artesano o artesana que trenza y de acuerdo con la zona de dibujo. Los dibujos pueden ser de color negro y blanco o alternado en sus bordes y fondos. Tal como afirma Puche Villadiego, de los elementos primarios se pasa a los núcleos y luego a los conjuntos, en donde sale a relucir la destreza y concepción estética de cada trenzadora (en este proceso participa de manera activa la mujer). En el armado del sombrero se superponen las trenzas, aparecen dibujos complementarios armónicos y atractivos, que ocupan la totalidad de la copa o los bordes del ala. Pasados los años, cada trenzador o trenzadora está en capacidad de identificar sus propios sombreros, al quedar la impronta manual de su obra y con ella de toda la comunidad o, en un sentido más restringido, de la familia¹⁰.

PASO 7.

La nominación de los dibujos obedece a la infinidad de combinaciones, es frecuente que un dibujo se parezca a un objeto, cosa, animal, fruto, flor, parte del cuerpo humano o animal, elemento cósmico o terrestre, etc. Así, cada familia o comunidad puede elegir la figura que sirva para identificarla a manera de heráldica.

Una figura puede referenciar la condición totémica familiar, como simbología que remite al pasado; pues en la hechura del sombrero vueltauo existe toda una semiología. Y es bien sabido que los signos, símbolos y demás referentes cifrados del lenguaje y sus textos e hipertextos y visualizaciones de conjunto cultural, allanan los estudios sémicos, hermenéuticos y heurísticos, al trasplantar la experiencia visual del artesano a una lectura o escritura de quien observa la obra, como es el caso de Puche Villadiego que minuciosamente disecciona, con el escarpelo escudriñador, los meandros de la artesanía del sombrero

¹⁰ Toda la fundamentación de los pasos se construye con las entrevistas a Puche Villadiego y a las fuentes bibliográficas citadas como referencias.

vueltaio. Él es un observador agudo, que infiere un conocimiento del cúmulo de experiencias que edifican su saber y en la observación, logra desentrañar la fórmula matemática del trenzado del sombrero vueltaio.

PASO 8.

La trenza del sombrero varía de acuerdo con la calidad del mismo y en relación a la longitud y anchura de las alas; se puede deducir, por lo tanto, que por ser más angostas las trenzas de los sombreros finos, la longitud de la trenza debe ser mayor. Existen otros factores, como el económico, que también determinarían la trenza y calidad del sombrero.

El dibujo, por su parte, es decorativo pero también portador de una alta carga simbólica y puede estar expuesto ya sea en la copa o el ala.

Las partes del armado son nominativas, es decir, el artesano se vale de un nombre para armar el sombrero vueltaio. Se arma a partir del botón, el cual está formado por un lazo de 8 quiebres a 45 grados cada uno, para un total de 360 grados y está situado en el centro de la plantilla, que es la que cubre la parte superior de la copa y su diámetro oscila entre 15 y 17 centímetros. La plantilla puede tener cinco y siete vueltas, al cabo de las cuales da un quiebre de 90 grados para iniciar la copa, que es un tronco de cono o encopadura que se ajusta a la cabeza. La copa tiene de 5 a 7 vueltas, de acuerdo con la talla, acabado o calidad de la trenza. La trenza es lo que fundamenta el trabajo artesanal del sombrero.

Terminada la copa, la trenza da un nuevo quiebre de 90 grados hacia fuera, para dar origen al ala. Al cabo de las cuatro vueltas, desde la copa hacia fuera, el ala se torna levemente hacia arriba hasta recorrer $1/4$ de circunferencia, con un total de tres o más vueltas, hasta

concluir el ala. El borde se remata con una trenza elemental de color negro continuo, llamado ribete.

PASO 9.

Las pintas o dibujos del sombrero vueltaio Zenú se colocan de preferencia en la plantilla, en la copa o encopadura y en el ala. Los dibujos de la plantilla son sencillos, ya que son poco visibles, por su posición horizontal, cuando se lleva puesto o, en ocasiones, levemente inclinado. En la copa van los dibujos o pintas, con toda su gama individual o complementaria, por ser la parte más visible del sombrero desde todos los ángulos; las trezadoras dan especial énfasis a esta parte del sombrero y es aquí en donde, según Villadiego, aparece la destreza manual y la connotación estética de la obra.

Cuando los dibujos concuerdan al superponerse las trenzas, se dice que el sombrero es cotejáo. Los espacios entre dibujos se aprovechan para dar el crecido, que consiste en aumentar uno o dos espacios o pies a las vueltas inferiores, para dar la forma cónica de la copa.

Apunta Puche Villadiego, con la certeza de animal conocedor del medio y de la artesanía de la sombrerería, que si la trenza es fina, es decir, si la fibra no tiene un ancho mayor de un milímetro, la copa puede tener 6 vueltas y, en algunos casos, puede llegar a 7. Si la trenza se ha hecho con fibras de uno y medio o más milímetros de ancho, es posible que la copa tenga solo 4 vueltas; esto ocurre con el sombrero comercial. A mayor número de vueltas en la copa, más fino será el acabado y mayor el número de dibujos primarios y complementarios.

En el ala, los dibujos siempre miran hacia el exterior y se colocan en la cuarta y última vuelta. si es de 8 vueltas o más el ala y en la tercera y la última vuelta, si tiene menos de 8 vueltas. Los dibujos del ala son individuales y de preferencia sencillos, para poderlos repartir en secuencias continuas o discontinuas. En estos espacios se pueden

colocar los dibujos totémicos, por ser la parte más visible a los ojos del espectador. También se colocan, en la vuelta perimetral, los nombres de los usuarios, cuando éstos así lo solicitan.

PASO 10.

El asombro, como aliento poético, se origina con la trenza que consta de tres partes: dos bordes y una parte central. En la zona central, se colocan las pintas cuando la trenza es ornamentada; en este caso, hay un borde en negro en la parte superior de la trenza y un borde en blanco en la parte inferior. Como la trenza tiene dos superficies o caras, la cara ornamentada es la que va hacia fuera, en tanto que la interna no lleva ornamentación, pero sí se distinguen unas fajas continuas y repetitivas, denominadas faja de barriga. Esta cara sirve de soporte conjunto de la trenza. Las tres partes anotadas, sólo se pueden diferenciar cuando la trenza es ornamentada, ya que cuando es de un solo color, blanco o negro, no se observa tal diferenciación.

La identificación y nomenclatura del trenzado, se obtiene cuando la fibra, al tiempo de llegar al borde, da un quiebre de 45 grados en el momento del trenzado; la trenza es clave y solución preformativa; se forma un margen que limita la zona de dibujo; esta zona de dibujo es



la que permite descubrir la calidad de la trenza. Lo anterior, permite deducir, que los bordes son constantes y que la zona de dibujo es la variable. En cada borde, la fibra da un quiebre de 45 grados, de modo que esto permite observar que se ve obligada a ocupar un rombo y medio, en tanto que la zona de dibujo en la trenza clásica es siempre par, pero en el sombrero es impar. Al contar los espacios (pie) o rombos de la trenza, en sentido de izquierda a derecha, encontramos uno rombo y medio más N espacios o rombos pares; igual cosa ocurre en sentido de derecha a izquierda, es decir, también encontramos un rombo y medio, más una zona N par; al sumar ambos valores, tenemos 2N zonas de dibujo, dos rombos completos, más dos medios rombos. Al darle forma y expresión algebraica se obtiene la ecuación siguiente. $2(N+1)+1=X$; descubriendo Puche Villadiego, en su condición de matemático, la fórmula del sombrero vueltiao.

Se deduce que la trenza del sombrero vueltiao Zenú siempre será impar, ya que cualquier valor del paréntesis multiplicado por dos da par, más uno se hace impar. Origen y base de la imparidad de la trenza.

Para una mejor comprensión que facilite la identificación de los sombreros vueltiaos Zenú, se muestra el desarrollo de la fórmula:

$$2(N+1)+1=X$$

$$2(0+1)+1=3$$

$$2(2+1)+1=7$$

$$2(4+1)+1=11$$

$$2(6+1)+1=15$$

$$2(8+1)+1=19$$

$$2(10+1)+1=23$$

A manera de conclusión:

Así, Puche Villadiego, un observador de hondo mirar, se transforma entonces, desde su razón e inteligencia emotiva, en un observador, cuya capacidad de saber elegir le permite exponer, a partir de la abstracción

matemática, un discurso de lógica explicativa. Ya poseído y cocinado en la ebriedad del fruto artesanal, se espiga y la inspiración lo lleva a elevarse, a fluir en el discurso, en poiesis, como antela Aristóteles, pues la palabra opera como ojo y el ojo como palabra, en la dimensión de la poietai, aquella donde pertenece Puche Villadiego.

Y para comprender la imagen poética de una raíz de tierra, hay que decir que: “Un pueblo que no se asoma a sus fuentes culturales desconoce su propio nombre”, tomando a modo de préstamo forzoso la idea de Joaquín Piñeros Corpas, miembro fundador del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Viene naciendo en la caña
La fibra de mi sombrero
Que trenza allá en la cabaña
La raza de mis abuelos.

Y con la tierra alcalina
Con la bija y con la jagua
Se va tiñendo la caña
De negrura cristalina.

Trenzan los dedos con ritmos
Un manantial de luceros
De infinito logaritmo
Como es infinito el cielo.

Durante más de 20.000 años aquellos anónimos padres del suelo raizal, profunda raíz de palo de monte, nos dejaron la herencia artesanal que aún pervive como hecho cultural prehispánico. Y que un poeta de rostro desconocido y rastro cierto, al dejar la estampa que pinta, con la palabra honda la cuarteta, que retrata al artesano del sombrero vueltiao, que en uno reconoce a todos, como unidad en la variedad.

Entre tanto, el inmenso aporte del maestro Benjamín Puche Villadiego¹¹ en desentrañar su etiología cultural, permite ver caminos de carácter sémico. Sumergirse en las aguas de su obra investigativa es agradarse con su aporte sustantivo: “El Sombrero Vueltiao Zenú se trenza antes de aprender a hablar”¹². Al titular deja un sabor que colorea la hipérbole “las madres artesanas trabajan la trenza de la caña flecha con sus hijos entre las piernas, de ahí, la idiosincrasia del infante artesano que habla con sus dedos juguetones la belleza de un arte de artesanos”.

Con él conocí el misterio que supo revelar y, en cada conversación desde el año de 1991, fui sintiendo su saber y sentir y, aquí cabe decir que sentirse es ya ser estésico. ¡Ah! Y estético, como acto celebratorio que festejan los sentidos.

La caña flecha es la materia prima, la base del hacer artesanal, que se funde con prodigios de manos diestras y ágiles, en la confección



¹¹ Entrevistas, varias desde 1991 en Ovejas (Sucre), Barranquilla y Cartagena hasta el año 2003.

¹² La obra de Puche Villadiego representa un valioso aporte en la comprensión de la identidad cultural del Caribe :La Hicotea, tótem de la siembra del maíz; Comportamiento biológico de la vida campesina; La velocidad y el potencial cultural; Análisis matemático del sombrero vueltiao Zenú; Analogías en los diseños precolombinos de América; Vida íntima de las corralejas en Colombia; Alfabeto cultural para adultos campesinos; El Refranero y coplas del Sinú; Irrigación artesanal con recipientes vegetales , entre otras más.

de la trenza, de su textura y lenguaje simbólico. Con la caña flecha se inicia el rito de oficiar como artesano y artesana, con manos habladoras de verdades ciertas, que altivamente dicen con la imagen del sombrero vueltiao, ícono cultural Zenú.

Digamos de manera poética, evocando a Jorge Luis Borges: que el trinar no es del ave/ el trinar es del tiempo. Un pichón hijo de ave canora no canta por serlo, trina, canta a su tiempo. Hoy como ayer, el ícono del sombrero vueltiao, se universaliza desde su localidad, se pasea sobre los pies de millones de caminantes en la gallardía de sus cabezas: Gabo, Chávez, Bill Clyton, el difunto Papa Juan Pablo II y un tropel de ilustres y deslustrados, han portado sobre sus cabezas el resultado de un hecho cultural con nombre propio: El Sombrero Vueltiao.

El ícono es imagen y, el sombrero como imagen es un ícono, se percibe, y al percibirse se huele como magia sintética, se siente el vuelo de pájaro de monte, que lastima sin dolor el mirar por ser bello y en el ala del sombrero Zenú, en una de sus vueltas, se descubre la zinuanía con sus signos, claves y códigos culturales que, el canto de la trenza de caña flecha, vuela el sombrero de los ancestros por el mundo.

Y al concluir, deseo con la efervescencia de ser del Caribe colombiano, lanzar al aire la siguiente expresión: los instantes son fugaces y, en esas fugacidades se trenza la eternidad, así como la elementalidad de las cosas simples para la complejidad del mundo. n



EL PAÑO DE GUALACEO: EL ARTESANO Y SU TÉCNICA ANCESTRAL

Resumen:

Ubicado al Sur Oriente Ecuatoriano, se encuentra el Cantón Gualaceo, zona reconocida en el país por su producción artesanal. Entre otras, se distingue por el tejido del Paño o Macana con la técnica del ikat.

Este artículo hace una breve referencia al uso de materiales, herramientas, procesos de diseño, teñido y tejido de la macana, a partir de la entrevista efectuada a José Gilberto Jiménez y Carmen Orellana, dos artesanos sobresalientes y reconocidos por su excelencia en la producción de esta artesanía textil y su esfuerzo por que resurja y perdure en el tiempo.

Introducción

Variada y rica ha sido la expresión cultural y artesanal de los pueblos americanos, cuya habilidad ha quedado demostrada en una serie de elementos a lo largo de los siglos.

El ingenio del ser humano ha permitido la transformación de materiales en objetos útiles y, añadidos a ellos, detalles y formas cargadas de identidad. Los diseños y técnicas de elaboración nos presentan variaciones de un conglomerado a otro; sin embargo, algunos procesos artesanales demuestran, por el contrario, ciertas similitudes, como es el caso del tejido del paño con la técnica del “ikat”, ya que prendas elaboradas con esta técnica artesanal, han sido encontradas también en Europa y varios países de América, como México, Guatemala, Perú y Ecuador, siendo precisamente en este último, en el que se centra este artículo.

El término “ikat” etimológicamente proviene de la palabra malaya mengikat-, cuyo significado es amarrar y corresponde al paso fundamental en su proceso de elaboración; con este método se obtienen los diseños o dibujos que, luego del proceso de teñido, podrán ser apreciados en el paño.

Ciertamente, no existe una referencia concreta y precisa de donde nace efectivamente esta técnica, de acuerdo a vestigios encontrados se insinúa que, posiblemente, fue en Indonesia, lo que sugeriría de alguna manera que hubo contacto entre los pobladores de América y Oceanía.

El Cantón de Gualaceo, ubicado al nororiente de la Provincia del Azuay –sierra andina-, es el lugar más destacado en el Ecuador, en el que se elabora esta prenda de vestir, de allí que se le conozca tradicionalmente como Paño de Gualaceo; aunque un nombre también muy popularizado es el de “macana”.

Según relatos de sus pobladores, se comenta que este tejido se viene realizando en el mencionado sector desde tiempos muy remotos y los telares en que se elaboran ya existían desde épocas precolombinas. En todo caso, lo que cuenta en la actualidad es que esta antigua técnica no se ha perdido y es de esperarse que perdure por mucho tiempo más.

La importancia de este Paño

Como en un sin número de culturas, la vestimenta determina la pertenencia a una comunidad como elemento definitorio de su identidad. En el Ecuador, entre otras, existe en la ciudad de Cuenca y sus alrededores, la denominada “chola cuencana” -el término cholo es utilizado en la región andina para referirse a personas provenientes de la mezcla entre blancos e indios, de manera especial en Ecuador, Perú y Bolivia-. El origen de su vestimenta se remonta a la segunda mitad del siglo XVII y está compuesta por una pollera y una blusa bordadas en colores vivos, complementa este atuendo un sombrero de paja toquilla y la macana o paño, este último, más que por proporcionar abrigo, diferenciaba el estatus social de quien lo lucía, mientras más laboriosidad presentaba, mayor prestigio tenía la persona, de allí que constituía parte fundamental en el atuendo de la mujer.

Si hablamos de que la macana era usada por casi la totalidad de mujeres campesinas en ese entonces, que por cierto no tenían uno, sino varios de estos paños –conforme sus posibilidades-, que usaban



de acuerdo a la ocasión y para ello se producían de diferentes calidades, por ejemplo, para uso diario, para los domingos (normalmente con ellos se asistía a misa) o para un evento muy especial (fiestas religiosas, matrimonios, bautizos, etc.), su producción era destacada que prácticamente toda la zona de Gualaceo se dedicaba a esta labor artesanal, entendiéndose por ende que, esta artesanía era una fuente importante de sustento de dichas familias, de allí su importancia.

El tejido del paño de Gualaceo tuvo su período de apogeo entre 1936 y 1950; para los años 70, debido al auge petrolero e industrial, se produce un fuerte decrecimiento en la producción

artesanal, entre ellas la textil. La preferencia y el consumo de productos industriales afectarán considerablemente a los artesanos, a partir de esa fecha hasta la actualidad y en el caso de la macana, se añade también el abandono y sustitución de la vestimenta tradicional del campesino.

A pesar del decrecimiento en el consumo de la macana, esta prenda, aunque en menores cantidades, se continúa elaborando. Las comunidades de Bullcay y Bulzhún, lugares específicos en los que actualmente se teje la macana, se encuentran a poca distancia de Gualaceo, la primera a 4km, a orillas de la carretera y

la segunda, a unos 2km, en la parte alta de dicho cantón.

Como he indicado en este artículo, no existe un registro acerca de cómo se inicia con el tejido de la macana con técnica de ikat en Gualaceo; sin embargo, sus pobladores nombran a varias personas como las que pudieron haberlas introducido, aunque sobre todo las reconocen como los que crearon e introdujeron nuevas figuras o labores decorativas en los paños; así tenemos a Gaspar Sarmiento, Segundo Vanegas, un señor Cruz Orellana, la señora Rosa Cabrera, entre los principales.

Si bien este artículo se centra en las experiencias de dos artesanos que actualmente trabajan y viven de esta artesanía, tomadas a manera de ejemplo de esta comunidad artesanal, está basado en entrevistas y observación directa de sus trabajos. La introducción y breve historia del paño de Gualaceo tiene la intención de ubicar al lector en el contexto histórico y geográfico en el que éste se ha desarrollado.

Los artesanos, materiales, herramientas y técnicas

A orillas de la vía principal que hoy conduce a Gualaceo, aproximadamente a unos seis kilómetros previos al centro cantonal; una casa rústica, de dos pisos, construida con un material muy típico de los Andes, el adobe, su cubierta de teja, puertas y ventanas de madera, un patio a la entrada y un balcón en el segundo piso, que alberga y exhibe muy coloridamente la tradicional macana. Esta es la tarjeta de presentación de una familia de artesanos que la elabora.

Soy cordialmente recibida por la esposa de Don José Gilberto Jiménez a la entrada de su domicilio, de inmediato hace su aparición un hombre de mediana estatura, delgado de contextura, tez trigueña, sobrepasa los cincuenta años; muy amable y atento me guía hacia el interior de su vivienda. Una vez ubicados en el portal, iniciamos con

nuestra conversación, mientras observo a una chiquilla, de aproximadamente catorce años, que sentada al frente, se encuentra urdiendo el hilo para elaborar una macana. “Está aprendiendo el oficio” comenta Don José, “sus papás quieren que aprenda y así es como se inicia”.

El urdido consiste en colocar los hilos en el “banco” o urdidor, es un trabajo básicamente femenino. Se trata de una especie de mueble elaborado por el propio artesano y compuesto por un madero horizontal y 4 verticales, los maderos de los extremos son llamados tactis (izquierdo y derecho) y los centrales, ubicados con la misma distribución que los anteriores, son llamados cargador y masa, en éstos es en donde se forma la cruz o cruce de los hilos. El urdido inicia y termina en el cargador, representa todo el recorrido de los hilos en el banco. Éstos determinarán la longitud de la manta.

Don José nació en Bulzhún; como otros, aprendió el oficio por enseñanza de sus padres, quienes a su vez lo hicieron de los suyos, “tejer el paño nos viene por tradición, todos en el pueblo se dedicaban a eso y se empieza desde que uno es pequeño”. Lamentablemente, es una actividad que de a poco se va perdiendo, debido a que no es una artesanía muy rentable, los jóvenes prefieren dedicarse a otras tareas, como es el caso de esta familia, sus hijos abandonaron el oficio en búsqueda de mejores oportunidades.

En su casa trabajan esta artesanía su esposa y él; cuando tienen oportunidad enseñan el oficio a hijos de vecinos que lo solicitan, de esta manera, traspasan su sabiduría y, a cambio, reciben mano de obra que colabora en el proceso.

Con miras a incrementar, no sólo su producción, sino su economía, Don José se trasladó y construyó su casa en el sector de San Pedro de los Olivos, a quince minutos de Gualaceo, en ella instaló su taller, de tal manera que quien lo visite tenga la oportunidad de observar el

proceso íntegro de producción de la macana. Como lo había indicado en líneas anteriores, hacia la avenida se puede observar una exhibición de una variada gama de paños; sin embargo, hacia el interior, el panorama es modificado por la presencia de una serie de “tinacos/tinajas” u ollas, elaboradas en arcilla, la primera y más grande es utilizada en el proceso del teñido y las restantes, de menor tamaño, albergan cada una, diversas sustancias orgánicas en proceso de fermentación, como hojas o maderas de nogal, la cochinilla u orchilla, entre otras, que serán utilizadas como tinte natural y le otorgará el color al paño.

Pero previo a este paso, es necesario que los hilos, que ya se encuentran colocados en el urdidor, sean agrupados y atados; a esta selección se le llama “haces” o “sogas” de la urdimbre y son éstas las que determinarán los diseños de la macana. En esta selección de haces o sogas se utiliza normalmente un hilo fuerte que mantendrá separados los hilos, a este hilo se lo denomina “cuenda”. Dependiendo del grado de laboriosidad de un diseño, se utilizarán, en uno simple, dos cuendas y, conforme se incremente su complejidad, se irán incrementando hasta una serie de 26 y más.

De igual manera, existen dos tipos de selección en cuanto al diseño de sus figuras, así, cuando se desea obtener diseños idénticos a todo lo ancho del paño, se denomina selección en “s” o “eses”, generalmente estas figuras suelen estar separadas por tiras y, la selección de “rosas” que creará diseños simétricos e idénticos a los dos lados de la línea central denominada “guía”, como una figura reflejada en espejo; normalmente este paño no suele presentar tiras.

Un poco más atrás de la casa, más o menos a unos cinco metros, se halla ubicado un pequeño estanque, rocas del sector, sobrepuestas y coronadas por una “tinaja” recostada, -olla usada antiguamente para almacenar agua-, de cuya boca brota el preciado líquido, a manera de pileta, lo que le otorga al lugar un toque de armonía y tranquilidad

que llaman mi atención, mientras Don José destapa la última olla para revelarme su invento.

Me acerco y dentro de ella observo rocas que junto con diversos líquidos, al igual que las anteriores, llevan ya varios días en proceso de fermentación. El artesano me observa pícaramente y afirma “sí, son piedras, tengo una minita más atrasito y me dio buenos resultados, tiñe la lana de un color bien especial”; hace una seña a su esposa, quien sin más ingresa a una habitación y trae en sus manos el hilo ya teñido con este material, “se pueden conseguir varios tonos plumizos, nadie más aquí tiene estos colores, solo yo” dice orgulloso.

Retomando la técnica del ikat, previo al proceso de tinturado, una



vez que el artesano obtuvo la cantidad de cuendas deseadas, conforme los diseños que pretende introducir en la macana, cubre fragmentos del hilo utilizando una fibra natural denominada “cabuya” que se extrae del “penco” -ágave americana-, material abundante en la zona y que se obtiene de un simple proceso, que consiste en cortar las hojas para facilitar su despulpamiento, luego de algunos días de reposo en agua, son golpeadas contra una piedra y tendidas al sol para secarlas.

Con la finalidad de facilitar el amarrado, la cabuya se humedece nuevamente y se procede a envolver por porciones el hilo; la característica principal de esta fibra es la impermeabilidad, gracias a esta cualidad, el tinte no penetra en las zonas cubiertas en el proceso del teñido. El resultado es claramente visible en la foto anterior.

Dos kilómetros adelante y a orillas de la misma vía carrozable, esta vez en la comunidad de Bullcay, encuentro la casa de Doña Carmen Orellana, otra artesana que trabaja elaborando los paños. En la misma vivienda, de construcción un poco más moderna y de una sola planta, ubicada a un costado, ingreso a una especie de pequeño local comercial. A manera de tarjeta de presentación, anclado a una pared, se encuentra un telar de cintura con una macana a medio tejer, detrás, una estantería que exhibe una serie de paños con los más variados colores y diseños; bufandas, chales y hasta carteras elaboradas con ikat. En el local me acompaña su hermana, mientras espero a que Carmen acuda a mi cita.

De tez trigueña, alta, un poco corpulenta y cabello oscuro, al igual que José, sobrepasa los cinco decenios y no es lo único en lo que coinciden, también aprendió a tejer desde pequeña, a la edad de cuatro años, en su caso, aquí se diferencia con el anterior, debido a que como niña, el proceso normal de aprendizaje de la macana contemplaba, en primer lugar, el amarrado de los flecos; una vez que dominaban ese oficio pasaban a la elaboración de las bufandas, luego las fajas para

“amarrar a los guaguas” y para los 12 años, ya empezaban con el tejido de las macanas.

Con la finalidad de que el tinte se fije correctamente al hilo, de evitar que manche y que con el tiempo pierda su color original, el artesano utiliza varios materiales a los que se les llama mordientes, entre los preferidos están el limón, la sal, la lejía, el zumo del penco o ágave blanco, el bicarbonato, entre otros. Según Carmen, es lamentable que por tratar de ganar tiempo, algunos artesanos no le den el tratamiento adecuado al hilo en la fase del teñido (de acuerdo al tipo de tinte que se usa, se precisa de un determinado tiempo para fijar el color), hecho que perjudica a quienes se esmeran en obtener un buen producto.

La habilidad del artesano permite que elabore diseños en su cabeza y lo traslade directamente al paño, sin necesidad de usar un gráfico, lo cual ya es digno de admiración y, si a ello le añadimos el de la creatividad para introducir matices acordes con la moda, el resultado es excepcional, tanto para el comprador, como para el artesano que incrementa sus ingresos. “Cuando se quiere hacer una macana con varios matices, se comienza el tinturado con el tinte más bajo y se va subiendo el tono, se empieza desde un zanahoria, luego un tomate y por último un café”, es uno de los tantos ejemplos que nos muestra Carmen.

A más de la macana, Carmen aprendió también el oficio de la zapatería, entre los 18 y 24 años se trasladó a vivir en casa de su hermano, en la ciudad de Guayaquil, quien se desempeñaba como zapatero en la capital del Guayas. Durante este lapso, adquirió suficientes conocimientos y destrezas también en este ámbito artesanal; de esta manera, los bolsos y carteras que exhibe en su casa son íntegramente confeccionados por ella, fusionando hábilmente el ikat con el cuero; aclara “siempre me ha gustado todo completo o no hago nada”.

Una vez tinturado el hilo, se corta y desata la cabuya, luego se



traspasa al tradicional telar de cintura o “Ahuano”; se ha llegado, por fin, al proceso del tejido.

El telar está compuesto por una serie de piezas de madera de diversos tamaños, que se incorporarán según el avance del trabajo; a manera de resumen son: el jahuán, palo en el que se coloca el paño para tenderlo o entiesarlo e irá adaptado a los postes que están a los extremos del telar; los pilladores que sirven para escoger los hilos que irán acondicionados al chapeche, objeto hecho con cuero y que tiene el objetivo de sostener la espalda del tejedor mientras trabaja; el tormentador que controla la labor del paño; las masas, el shin, la guiadora. Luego se pasa a lo que se llama el illahuado, que es donde propiamente empieza el tejido y lo componen las caillahuas el hizanche que es el cargador del hilo, el pijchi que sirve para ir raspando el tejido para que quede uniforme, la juca y por último la lanzadera.

El trabajo en el telar es laborioso y demanda fuerza, por ello, normalmente es manufacturada por varones, aunque como se puede observar en la foto anterior, no es una regla general. Este telar sirve también para tejer varias clases de prendas, ponchos, bufandas, reatas,



etc.

Cuando los hilos son colocados en el telar, ya se puede vislumbrar, de alguna manera, las figuras que se diseñaron en la manta; dependiendo de su complejidad, presentará una o varias figuras como rosas, damas, pájaros, perros, palomas, sapos, gallos, plumas, frutas, mariposas, quindes, gallos, dados, estrellas, N, X, O, L, etc.

Además de las figuras, también existe una diferenciación en cuanto a su diseño; entre las más reconocidas están: alverjilla, figuras que atraviesan el paño en filas definidas de un extremo a otro, normalmente están separadas por espacios de color llano llamadas tiras; del campo oscuro, el fondo sobre el que se elaboran los diseños son oscuros y cubren toda la manta, no suelen presentar tiras ni guardas (son adornos en los bordes de la manta, pueden ir a lo largo o a lo ancho de la manta); del campo blanco, contrario al anterior, elaboradas sobre fondo claro, presentan tiras y guardas verticales; imitación al peruano, no tiene tiras que separen los diseños, normalmente son simétricos, y sus guardas son ubicadas a lo ancho; zhiro, contiene elementos decorativos en toda la manta, pero son ligera e intencionalmente manchados o corridos, esta especial característica se logra dejando ciertos espacios o aflojando la

cabuya para que el tinte penetre y así le otorgue esta calidad.

El paño de Gualaceo, por su técnica y fina elaboración ha sido objeto de elogios y reconocimiento, no sólo en el Ecuador, sino en varios países. Gracias a su artesanía, Carmen ha sido invitada a realizar demostraciones en Italia, España, Suecia, Bolivia, Venezuela, Perú y Colombia, recibiendo gratificantes condecoraciones como el “Premio Excelencia en la Artesanía” entre otros; así lo demuestran una serie de distinciones que las exhibe orgullosamente en una de las paredes de su pequeño almacén.

Esta artesana ha usado toda fibra que pueda tejerse, lana, algodón, alpaca y, desde hace un par de años, también la seda, gracias a la creación de la Red Regional Andina de la Seda (RRAS), resultado de un proyecto emprendido por el Instituto Italo Latino Americano (IILA) y, concretamente en el Ecuador, a través de un convenio de esta institución con el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), para la creación de un Centro Artesanal de la Seda (CAS), en el cual se dictaron una serie de cursos talleres de diseño, hilatura, teñido y tejido con este material.



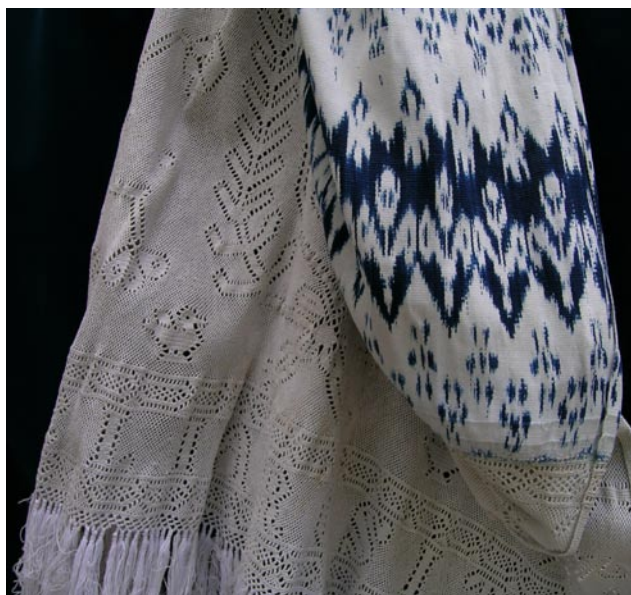
Dentro del mismo proyecto, resultado de su experiencia, habilidad y destreza, ha sido invitada también a participar y por varias ocasiones, en calidad de instructora de tinturado en la ciudad de Riobamba y de los procesos de cocinado, devanado e hilado del capullo, junto con el tinturado y tejido en el propio Gualaceo, aprovechando las cualidades artesanales del sector, con la finalidad de diversificar e incrementar los ingresos de las artesanas.

Retomando el tradicional paño, antiguamente, para culminar con todo el proceso, los hilos restantes que no se tejían en el telar, no eran desaprovechados, por el contrario, conforme su finura, intencionalmente se dejaba una buena porción y, dado el caso, hasta se añadía hilo para culminar en un fleco que, cuidadosamente amarrado o anudado, podía alcanzar hasta una longitud de unos treinta



centímetros y más. Este trabajo era realizado exclusivamente por mujeres, debido a que precisaba de gran paciencia por su tremenda laboriosidad. “Los de la capilla del Carmen para arriba iban a aprender a amarrar con Agueda López, Celinda Ulloa y Rosa Ulloa”, esta última, era abuela de Don José, quien nos comenta que, al igual que el paño, el fleco también presentaba diversas figuras como pájaros, escudos, palomas, culebras, perros, tórtolas, gallinas, gallos, hojas de uva, ciglalón, mora, higo, rosas, pavos reales, cóndores, barcos, letras, etc.

Lamentablemente, esta tarea prácticamente ha desaparecido, debido al gran esfuerzo visual que se requería y que terminaba en el enceguecimiento de la tejedora, junto con el excesivo tiempo que demandaba su elaboración, -en ocasiones llegaba hasta los tres meses, dependiendo de su complejidad, factor que influía directamente en el incremento del precio en la macana. Actualmente, sólo se elaboran flecos sencillos y pequeños, de unos dos a tres centímetros, lo que implica, por obvias razones, menor trabajo y reducción de costo.



A pesar de que tanto la producción como la comercialización de este paño han sufrido una fuerte disminución, por varias razones, los bajos niveles de ganancia, la fuerte migración reinante en la zona y el desinterés de los jóvenes por aprender el oficio, las macanas de Gualaceo no desaparecerán.

La actual tendencia mundial a la preservación, reconocimiento y aprecio de las expresiones populares de los diversos pueblos, entre ellas las artesanías, es un aliciente para fomentar su producción y de esto están plenamente conscientes José, Carmen y muchos otros artesanos; debido a ello, la disposición y arreglo de sus talleres artesanales con demostraciones del proceso completo de producción, que genera mayor atractivo al turista, como la casa de José Jiménez y, de un cómodo y acogedor almacén de ventas con miras a una ampliación y ubicación de un parqueadero para mayor comodidad en la de Carmen Orellana.



De igual manera, la diversificación de usos de la macana, como el traslado de este tejido a prendas urbanas en calidad de sacos, faldas, capas y otras, han generado muy buenos resultados y aceptación del público, tarea que la emprendió el CIDAP hace ya algunos años, tal vez una veintena y, gracias al éxito obtenido, es posible encontrarlos en una variedad de exclusivas boutiques que atraen a propios y extraños.

En el año 2004, el desfile en la ciudad de Cuenca, de las candidatas a Miss Universo, portando con enorme belleza y como parte de su ajuar, un paño de Gualaceo, resultó una fuerte promoción de esta artesanía, provocando un repunte de ventas de esta prenda que cobró y mantuvo por algún tiempo fuerza, como nos comentan estos dos artesanos. Actividades como éstas, contribuyen enormemente al fomento de esta artesanía, siendo deseable, llevar a cabo varios eventos similares, en



ámbitos regionales, nacionales e internacionales.

Para finalizar, el valor que tiene esta prenda, no es factible medirlo sólo por su carácter ancestral y tradicional, es el valor de la preservación, el cariño y la dedicación que cada una de ellas aporta. No está medido por los relativos dos días que tarda la elaboración de una pieza no muy complicada, incluyendo el amarrado, el tinturado y el tejido, es el sentimiento que cada artesano coloca en todas y cada una de las piezas, cuando urde, cuando cubre el hilo con la cabuya, cuando suda removiendo las ollas llenas de tinte y, cuando se sienta por horas en el piso, pasando el hilo de un lado al otro, subiendo, bajando las tramas, apretando... es allí donde radica su verdadero valor. n

Bibliografía:

CIDAP.

“Identidades de Cuenca 2004”, CIDAP, Cuenca, 2004.

DOMINGUEZ ULLOA, Alicia; PESANTEZ ORELLANA, Carlos.

“Los Tejidos de Bullcay y Bulzhún: Tradición, aporte cultural y la necesidad de su conservación y difusión”, Facultad de Filosofía Universidad de Cuenca, Cuenca, 1985.

MORENO AGUILAR, Joaquín.

“El Ikat” Cuaderno de Cultura Popular N°3, CIDAP, Cuenca, 1982.

PENLEY, Dennis.

Paños de Gualaceo, FONCULTURA-CIDAP, Cuenca, 1988.

ARTESANÍAS, LO ÚTIL Y LO BELLO



Presentación

La cultura es el hábitat del ser humano.- Todos los seres animales y vegetales se desarrollan en un entorno que determina sus condiciones. Así, por ejemplo, las zonas áridas han dado origen a la vegetación xerófila. En el caso de los humanos, el hábitat, más que un medio natural, es un ambiente artificial, creado; porque el ser humano tiene la capacidad de modificar –a veces drástica y peligrosamente- su entorno para adecuarlo a sus necesidades de supervivencia. Pero, además, por hábitat no se debe entender –en este caso- solamente la circunstancia física. El hábitat humano está formado también por lo inmaterial. Así, cuando un niño nace, llega a un medio cultural donde hay aspectos físicos como la vivienda o el vestuario; pero también un conjunto de normas de parentesco, una lengua, una religión, mitos, técnicas, etc.

El conocimiento que el ser humano adquiere con su trabajo, lo almacena en la memoria individual o colectiva y exterior –las bibliotecas- para transmitirlo a las nuevas generaciones. Solo de esta manera se evita que la humanidad vuelva a comenzar desde cero con cada niño que viene al mundo.

El paso del homínido al hombre se da gracias a la evolución y el trabajo del cerebro. Este órgano tiene dos apéndices o prolongaciones; la una es inmaterial, el pensamiento; y la otra, física, la mano. De la coordinación mano-cerebro brotan las primeras herramientas de la cultura. Quizá contemporáneamente pudieron darse también las primeras manifestaciones de uso de los vegetales para el vestuario –como ocurre en la narración bíblica- o el aprovechamiento de ciertos aspectos animales.

Estas iniciales manifestaciones de la cultura material pueden ser

consideradas como verdaderas expresiones artesanales, porque en ellas todo el proceso es manual.

El difuso terreno de la artesanía.- Uno de los grandes momentos en la historia de la humanidad es la Revolución Industrial, hecho que se inicia aproximadamente hacia 1750. La utilización de nuevas fuentes de energía y los nuevos conocimientos permiten la instalación de las fábricas en las cuales la productividad crece prodigiosamente. La producción en serie invade los mercados con objetos más baratos; pero idénticos. Se suponía que la producción industrial eliminaría a la producción artesanal; sin embargo no ha ocurrido así.

Hay una oposición extrema entre la producción industrial (produce aquello que es útil) y la creación artística (crea aquello que básicamente es estético o bello). Entre estos extremos se ubica la artesanía (produce aquello que es útil y bello al mismo tiempo). Los componentes de



la belleza y de la utilidad no se encuentran “dosificados” de manera equilibrada en los objetos. Así, una maceta de cerámica está más cerca de lo útil, mientras que una joya de filigrana está más cerca de lo bello. Además al concepto de lo bello hay que incorporar la categoría de lo ornamental.

Estos dos conceptos –lo bello y lo ornamental- no son conceptos únicos, universales ni intemporales sino relativos a cada comunidad o grupo cultural. Por ejemplo una composición poética de tipo romántico, actualmente no sería considerada como bella sino como anacrónica y, por tanto, como no aceptable. Dentro de lo que es el ornamento entran otros componentes. Así, por ejemplo, lo raro se vuelve llamativo, sin tomar en consideración su aspecto estético. Es el caso de una tsantsa, que tiene un aspecto feo y hasta desagradable; pero que puede ser exhibida como un elemento muy valioso. Igual cosa ocurre con los objetos antiguos y obsoletos que, por serlo, han perdido su original funcionalidad y ahora se exhiben como elementos suntuarios o de tradición. Por ejemplo una máquina de escribir muy antigua es un objeto valioso y ornamental. Lo mismo puede decirse de un gramófono.

Lo lejano o ajeno –en términos culturales- también tiene valor. “En algunas casas de sectores rurales o barrios marginales urbanos de nuestros pueblos, encontramos floreros con flores de plástico mientras se dan, espontáneamente, en su cercano entorno flores naturales”. (Malo González. Cap. IV) Para el habitante urbano este hecho provocará una impresión de mal gusto, el mismo que siente el campesino que entra en una vivienda urbana y descubre las panojas del sígsig usadas como adorno.

En última instancia la diversidad y la rareza son los elementos que otorgan más o menos valor a los objetos. Por eso decía el sacerdote español Feijoo en su **Teatro crítico**: “Reíanse los españoles de la simpleza de los americanos, que les daban trozos de oro por unos espejuelos. Yo me río de la rudeza de

los españoles, que reputaban simpleza lo que era discreción. Si no hubiese más que un espejo en todo el mundo, no habría precio para él”.

Si el oro fuera tan abundante como la arena, este metal sería considerado como vil y despreciable. Y si el plomo fuera raro, las mejores y más caras joyas estarían hechas de este material.

Dentro de estas reflexiones cabe preguntarnos ¿Por qué la industria está condenada a ser solo industria? La respuesta es simple: está condenada porque lo pragmático y utilitario no agota al ser humano. El hombre es *sapiens*, es *faber*, es *habilis*; pero sobre todo es *aisthetikós*, es decir, un ser que busca y necesita la dimensión de lo bello en lo que lo rodea. La industria necesita incorporar el componente estético. Por eso hay diseñadores de objetos, de automóviles, de muebles, de vestidos; pero como la producción en serie implica la masificación, se vuelve necesario, cada cierto tiempo mejorar e innovar en los diseños. Lo feo no se vende, así sea útil.

Esta necesidad de lo estético y diferenciador es connatural al ser humano. Ya desde los primeros productos textiles debió manifestarse



este hecho. Si lo útil fuera todo, entonces las prendas de vestir deberían tener todas el mismo color y la misma forma; pero no ocurre así. Ya en las sociedades mal llamadas “primitivas” es posible encontrar que los seres humanos tienden a diferenciar y embellecer sus creaciones.

Si pasamos a otra área artesanal veremos idéntica situación: en la cerámica desenterrada por los arqueólogos encontramos no solo el objeto como creación útil, sino también elementos decorativos.

Los elementos que rodean la vida humana no solo deben tener una “eficiencia utilitaria” sino una mayor o menor dimensión estética. Es como si el ser humano tuviera la poderosa e imprescindible necesidad de buscar algo más, algo que armonice con su espíritu, algo que le dé una sensación placentera. El hombre necesita dejar las “huellas dactilares” de su espíritu en lo que crea; y por eso es que lo artesanal se opone a la producción fabril, porque la máquina no crea, sigue una programación o un movimiento automático y ciego.

La artesanía y la tecnología. - ¿Está la artesanía amenazada por la tecnología? La respuesta es clara y contundente: no. La tecnología no es más (y es mucho, obviamente) que una de las avanzadas de la sociedad industrial. Actualmente asistimos a un proceso vertiginoso de cambios tecnológicos. Los saberes y los procedimientos están en constante cambio, de modo que apenas son necesarios algunos meses para



que ciertos esquemas de producción o ciertos conocimientos sean considerados como obsoletos. Frente a esto en la mente de las personas usualmente se asocia a la artesanía con la producción ancestral, antigua, preindustrial, subdesarrollada, rural, propia de las sociedades pobres. Pero no es así, necesariamente. En el mundo de las artesanías también hay innovaciones, quizá sean cambios lentos o parciales; pero existen. Por ejemplo: la antigua fragua de los herreros, avivada manualmente con un fuelle hecho de piel ha sido desplazada por el venterol, un artefacto movido por energía eléctrica. La quema de los productos cerámicos se hace generalmente en hornos eléctricos. El tradicional torno de pie de los alfareros puede ser reemplazado por un torno movido por un motor eléctrico.

Además hay casos de incipiente especialización -división del trabajo- como ocurre con la arcilla, que puede ser conseguida ya preparada, lo que antes no ocurría, puesto que era el propio artesano el que debía encargarse de todos los procesos, desde la búsqueda y extracción del material, hasta la comercialización del producto terminado.

Sí hay cambios y adaptaciones tecnológicas en las artesanías, y esto es así porque la cultura está también sometida a un proceso de cambio que busca la rapidez, la comodidad y la eficiencia, que son aspectos importantes ciertamente; pero que, como decíamos antes, no agotan al ser humano. Para otorgar ese valor estético a los objetos, para eso —y por eso - subsiste la artesanía.

El autor y el libro.- Este libro es uno de los análisis más completos que se hayan escrito en nuestro país sobre el complejo, rico y diverso mundo de las artesanías. Está estructurado en siete capítulos, cuyos títulos son:

- I El ámbito de las artesanías.
- II Artesanías e identidad cultural.

- III Diseño y artesanías.
- IV Tecnología y artesanías.
- V Diversidad artesanal.
- VI Artesanías étnicas, rurales y urbanas.
- VII Comercialización.

A lo largo de estos capítulos se profundiza en las diferentes temáticas, desde los procesos de producción hasta la comercialización; se otea el futuro de la artesanía y su enfrentamiento con la industria; se enfatiza en la dimensión simbólica que todo objeto creado tiene; se reafirma la identidad nacional, uno de cuyos filones de mayor importancia está precisamente en la artesanía.

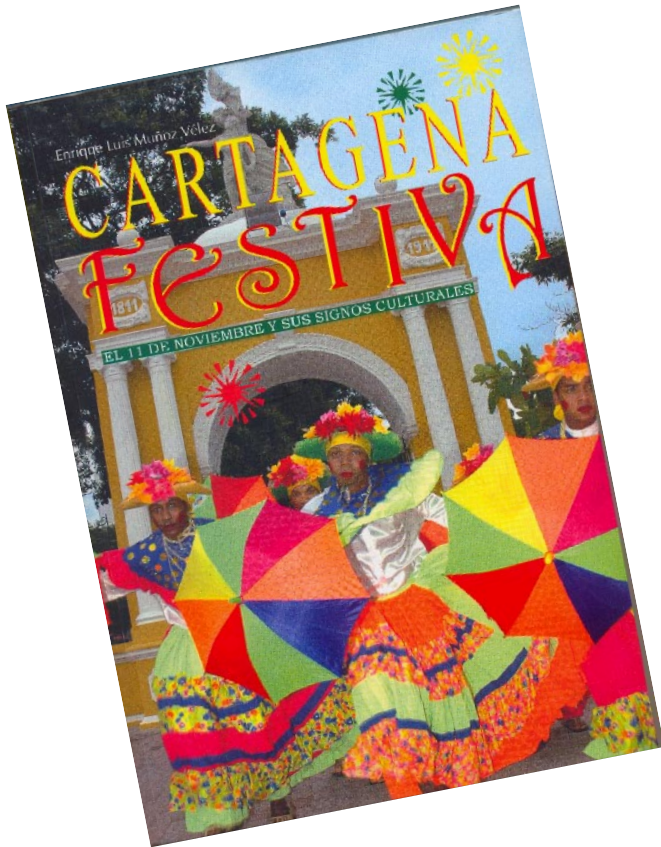
Hay una aguda mirada que recorre las páginas de este libro, una mirada de doble naturaleza: la del antropólogo y la del filósofo. Y al poseer esta doble vertiente en el libro hay una actitud comprensiva y explicativa de los hechos.

El antropólogo se despoja de su cultura (y del etnocentrismo que aquella genera) para poder entender las razones culturales del otro. El filósofo percibe, compara, analiza y explica con claridad los hechos y los comunica a los lectores con la misma claridad con que son percibidos.

Su autor, Claudio Malo González, ex ministro de educación, doctor en Filosofía por la Universidad de Cuenca, Doctor Honoris Causa por la Universidad de Ashville, Carolina del Norte (USA), catedrático de la Universidad del Azuay y director de CIDAP es una de las más altas y señeras figuras del pensamiento ecuatoriano contemporáneo. A su vasto conocimiento y erudición une su real dominio del tema estudiado y su claridad expositiva. n

Oswaldo Encalada Vásquez

CARTAGENA FESTIVA



La tendencia generalizada en los trabajos históricos ha sido la de destacar acontecimientos oficiales, líderes, enfrentamientos armados, cambios políticos y las conmemoraciones organizados por los que controlan el poder con eventos como desfiles cívico militares, sesiones de cabildo con discursos entusiastas, ceremonias religiosas como el Te Deum. En todos ellos tienen un papel protagónico los gobernantes y autoridades.

Paralelamente se da una serie de manifestaciones populares que, según la tradicional historia o no son consideradas o lo son marginalmente ya que están en el ámbito de lo popular que se creía nada tiene que ver con el proceso histórico de los pueblos.

Con el paso de los años y el desarrollo de la Antropología Cultural cobran cada vez más importancia este tipo de manifestaciones en las que se encuentra la identidad de los pueblos que, como respuesta a la globalización, cobra cada día más fuerza.

Enrique Muñoz Vélez ha puesto en circulación un libro más que se llama “Cartagena Festiva” en la que da la debida importancia histórica a las manifestaciones de la cultura popular propias de las conmemoraciones festivas, partiendo de la celebración de la independencia de Cartagena que tendrá lugar el 11 de Noviembre de 2011.

Enrique Muñoz ha sido a lo largo de su vida un comprometido amante de la cultura popular en sus múltiples manifestaciones, sobre todo de la música y la obra mencionada traslada al campo de la historia sus conocimientos acumulados a lo largo de los años. Así como ocurren actos oficiales, las manifestaciones populares también cambian dándose alguna participación de las autoridades para alentarlas o regularlas, en todo caso reconocerlas.

Se trata de una aproximación histórica de los pueblos que, con sus tradiciones y visiones de la realidad, vitalizan las fiestas con autenticidad y dan a los conglomerados humanos en los que se celebran su real autenticidad. No se si se puede hablar de otra visión de la historia, pero cuando menos hay una complementación de la visión tradicional del pasado.

El trabajo es acucioso y responsable, a sus conocimientos nacidos de su vocación y permanente interés por esta dimensión de la cultura, se añade una paciente y sólida documentación en la que se demuestra que la investigación de campo puede plenamente complementarse con la de archivos y bibliografía que robustecen la seriedad y peso de la cultura popular en el desarrollo de los pueblos.

Este libro puede servir de modelo para que se hagan investigaciones similares en otras ciudades y regiones, por lo menos de América Latina, en el período que siguió al de la colonia. n

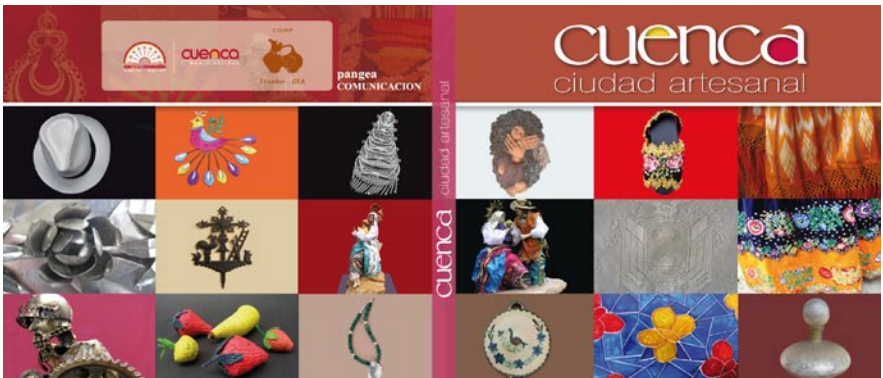
LA NUEVA HISTORIA

(Tomado del libro “Cartagena Festiva”. Pág. 388-389)

En lo que va del tercer milenio, la recuperación del patrimonio cultural se ha basado en las dinámicas culturales locales. Gestión integral, participación plural.

Los agentes festivos ya no son voces ventrílocuas de prejuicios académicos, sociales, étnicos e históricos. Ellos han logrado participar proponiendo su propio imaginario festivo, como sujetos históricos y ejes reivindicadores de lo público en el escenario de la fiesta cultural cartagenera “el proceso que se viene adelantando, en el que participan casi treinta entidades públicas y privadas de Cartagena para revitalizar las fiestas, es uno de los procesos sociales y culturales más interesantes de los últimos tiempos –concluía Jorge García Usta en uno de los documentos esperanzadores que dejó para la nueva historia de la fiesta novembrina-. Busca devolverlos a sus fiestas su vitalidad, su esencia popular, reconocer a los actores educativos, populares y folclóricos, recuperar sus contenidos históricos y convertirlos en un gran encuentro de espacio ciudadano. En ese sentido, es un proyecto de mediano y largo plazo que de todas maneras ya muestra una serie de conquistas inobjtables. Para mí, lo más bonito es que la ciudad recupera, en primer lugar, una parte de sus imaginarios históricos. La ciudad se reconoce y se auto reconoce a través de sus gentes, de los hábitos de sus gentes. Les expresa a los creadores culturales su aprecio, los muestra. Igualmente, estimula en un sector fundamental de la vida cartagenera, qué es la educación, que ésta se convierta en un espacio para reapropiar la fiesta. Es decir, la fiesta debe convertirse para la ciudad en un proyecto integral, que muestre en el fondo una parte sustancial del espíritu histórico y humano de la ciudad. Las Fiestas Populares y la de Independencia de Cartagena hacen posible el derroche creativo de la genuina imaginación de sus gentes y vecindades al vivir el jolgorio público en términos de integración social; el orden refleja la mejor muestra de un espíritu participativo al hacer suyo su mundo festivo. n

CUENCA CIUDAD ARTESANAL



Los avances tecnológicos en el ámbito de la comunicación son cada vez mayores. La cinematografía apareció a finales del siglo XIX y algunos la consideran el invento más importante que influyó en el siglo XX. Para disfrutar del mismo había que concurrir a una sala especialmente equipada con todas las limitaciones del caso. La televisión expandió el acceso a esta forma de comunicación al poder

acceder desde la casa y, con los grandes avances de la informática, es posible en cualquier momento, servirse de un ordenador para informarse mediante los DVD de muchos contenidos, siendo además fácil proyectarlo en pantallas en aulas y lugares pequeños.

Este salto tecnológico ha llevado a que no sea el libro el único medio –o el más generalizado- para transmitir hechos y pensamientos y los DVD ganan cada vez más terreno con las ventajas que tienen sobre lo escrito y leído. Instituciones destinadas a difundir elementos culturales no pueden permanecer de espaldas a estos avances tecnológicos y el CIDAP ha elaborado un DVD sobre artesanías, concretándose a las que más se practican en la ciudad de Cuenca.

Además de planteamientos de investigadores sobre cada una de ellas, quien lo mira puede apreciar la complejidad de la elaboración de objetos artesanales, las tecnologías que se encuentran detrás de las piezas y los problemas que deben resolver los artesanos que, de manera directa, nos informan mientras se encuentran trabajando.

Las artesanías son apreciadas por un importante número de personas que encuentran en ellas valores que no puede ofrecer la industria, importa mucho que tomen conciencia de cuáles y cuán complicados son los procesos que culminan en el objeto final. Hermosa es una joya que adorna parte del cuerpo de una mujer, pero se la valora más si es que se sabe cuán compleja ha sido su elaboración y cómo el metal precioso llegó a ese final.

Este DVD, que será difundido ampliamente, consideramos que contribuirá a una mejor comprensión y valoración de las artesanías en las que predomina la mano y el cerebro del ser humano sobre la frialdad de las máquinas. n

EXPOSCICIONES EN EL CIDAP

Liza Gafitanu Wheeler
(Febrero-marzo de 2008)

El arte no tiene fronteras; el arte se diversifica al vaivén de la creatividad humana, se manifiesta de manera diferente de acuerdo con los patrones culturales que cada colectividad ha desarrollado a lo largo del tiempo. En las diversas culturas –y la cristiano occidental no es una excepción- la temática religiosa ha sido predominante. Los seres sobrenaturales, en cuya existencia se cree, son el origen del mundo e intervienen en su desarrollo; o no tienen forma definida o se encuentran vinculadas a determinadas expresiones de la realidad, de allí la necesidad de manifestarlos mediante obras de arte en las que los artistas ponían lo mejor de su capacidad expresiva. En las religiones ecuménicas –el Islam es una excepción- y en las tribales dispersas en el globo terráqueo, las divinidades de alguna manera se han materializado en obras hechas por personas impulsadas por motivaciones religiosas, lo que nos llevaría a pensar que, de alguna manera, lo divino se humaniza y lo humano se diviniza. En la Pietá de Miguel Ángel, no sabríamos decir si lo sobrenatural penetró en el mármol o si su autor, en un raptó de inspiración, llegó a los bordes de lo divino.

Las catacumbas nos muestran representaciones en imágenes del cristianismo, intensificadas por el lustre de la antigüedad y las condiciones de clandestinidad espiritual en las que fueron hechas. Divergencias en la interpretación teórica y práctica de la doctrina cristiana, llevaron a que en el siglo XI, se de una primera división en el universo cristiano. Tuvieron lugar antecedentes políticos cuando el peso del imperio romano se trasladó a Constantinopla –hoy Estambul- y permaneció la cabeza del cristianismo, el Papa, en Roma. El Imperio Bizantino, nacido de la división de un emperador romano, Teodosio, para que dos de sus hijos, Arcadio y Honorio, hereden esa categoría, tuvo una época de esplendor que se plasmó en la magnificencia de su arte, una de cuyas manifestaciones sobresalientes es la Catedral de Santa Sofía. El mural bizantino se caracteriza por la composición de un elevado número de muy pequeñas partículas de vidrio, coloreado de diversa manera, que deviene en figuras religiosas con una visión impactante por los alcances de esta tecnología en la

Bizancio en Cuenca



**Liza Gafitanu
Wheeler**

CIDAP
Febrero-marzo de 2008

que la paciencia es una de las sobresalientes virtudes.

Rumania fue parte de ese imperio y Liza Gafitanu, oriunda de ese país, aprendió esta compleja técnica y la practicó con pericia y deleite, sobre todo para imágenes cuyo destino eran las iglesias. Algunas técnicas que proveen instrumentos a la expresión estética han desaparecido, otras se mantienen como curiosas reliquias de un pasado añorado, otras se mantienen adecuándose a las innovaciones que el curso del tiempo genera. La muestra que hoy presenciamos es un claro testimonio de la perseverancia de este tipo de procedimientos que han resistido y superado las barreras del tiempo. La identidad se mantiene partiendo de una valorización y respeto al pasado en sus múltiples expresiones ya que lo que nos diferencia de otros es aquello que se ha forjado a lo largo del tiempo. Si oímos las palabras Bizancio y Bizantino, casi inmediatamente afloran a nuestras mentes los coloridos y espectaculares mosaicos propios de esa civilización que definen su ser. Pero, en este caso, la identidad no se limita a las técnicas sino que hace fuerte presencia la temática religiosa, pues casi imposible imaginar al Imperio Bizantino prescindiendo de su versión del cristianismo que se manifestó de manera torrencial en los íconos que portan testimonios y versiones de los seres sobrenaturales en los que el cristianismo es generoso.

Quien ahora expone mantiene las técnicas del pasado con una predominante presencia artesanal que va desde el manejo de la materia prima hasta la composición final, con un atento y creativo cerebro que guía unas manos que, convertidas en herramientas múltiples, nos posibilitan a los humanos ir más allá del pensamiento y trasladar las ideas intangibles a realidades tangibles. Los vidrios adecuados para este proceso llegan desde el exterior en delgadas tiras, que manualmente son cortadas en pequeños pedazos con los ángulos requeridos para el armado de los mosaicos mediante una técnica artesanal de loable precisión. Se arma luego este “rompecabezas” sin que la imagen esté ya definida en este juego y se lo puede enriquecer mediante colores

y materiales especiales como la porcelana y el oro. Los resultados finales de esta tarea no determinan si son obras de arte o artesanías, lo que cuenta es la armonía final nacida del espíritu de su autor, que se materializa en la obra previamente planificada en la mente. La división entre arte y artesanía, es un convencionalismo con muy poco sustento conceptual.

Cuando se deja un país para establecerse en otro, no se abandonan los patrones culturales y las visiones de la realidad, se los lleva consigo y se ponen de manifiesto en ideas y realizaciones. Es el caso de Liza, dejó su Rumania natal y se estableció en Estados Unidos, en Texas, en donde continuó practicando aquello que había aprendido desde edad temprana pues, los bienes materiales quedan, pero aquellos que se han desarrollado en el interior de las personas se mantienen, dependiendo su expresión de la personalidad de cada individuo. Se trata de una herencia irrenunciable y no confiscable. En el otoño de la vida, es posible tomar una decisión: escoger el lugar para los años que quedan para gozar de esta etapa que, al igual que todas, tiene sus encantos. Jubilados en Estados Unidos, Liza y su esposo buscaron un adecuado espacio para disfrutar de la paz que se requiere, al margen de las tensiones del lugar en el que transcurrió buena parte de la existencia, viajaron por varios países y decidieron que Cuenca era la ciudad que más se acoplaba a su espíritu. Esta muestra de arte con tradicionales técnicas bizantinas consta de obras que se han trabajado en Cuenca. Se ha traído desde fuera esta visión tecnológica con la motivación religiosa tradicional. En nuestra ciudad hay espacio para todo y para todos. n

Centro Artístico Don Bosco (Marzo-abril de 2008)

Somos parte del reino animal, la mayoría de sus integrantes recurre a madrigueras o refugios para las indispensables horas de reposo. Hay excepciones, sobre todo en las aves y los insectos, que hacen sus nidos de diversos materiales tomando lo que el entorno les ofrece y llegando a construcciones admirables como las de los pájaros horneros o las abejas, pero estas proezas provienen de su instinto con el que nacen programados, sin que deban someterse a procesos de aprendizaje. Los seres humanos nos diferenciamos porque somos creativos, porque ante las necesidades que se nos presentan buscamos soluciones interviniendo en el medio y modificándolo según nuestras preferencias.

Desde las incipientes lascas hechas por nuestros primeros antecesores para intervenir con ventaja en el entorno, hasta los sofisticados elementos que la informática nos proporciona, se ha dado un constante y cada vez más acelerado proceso tecnológico que nos ha permitido estar cada vez mejor equipados para organizar nuestras vidas. Vivir es convivir con la realidad escribió José Ortega y Gasset y en nuestra especie tomamos la iniciativa para modificarla según las necesidades y apetencias que tengamos. En la inmensa mayoría de los casos los animales se adaptan a la condiciones que la realidad les ofrece, los seres humanos adaptamos la realidad a nuestros intereses.

Nos hemos dispersado por todo el planeta, al margen de sus condiciones climáticas y ecológicas. Desmond Morris nos llamó “monos desnudos” en cuanto no contamos con la pelambre de los demás animales ni la dureza de sus pieles, lo que nos torna poco protegidos para hacer frente a las variaciones e inclemencias del tiempo. Ante esta situación proyectó su creatividad a la construcción de viviendas que han evolucionado de manera espectacular, adaptándose a las diversas condiciones ecológicas, llegando a casos admirables como el de los esquimales que ante la carencia de otros materiales hacen sus “iglúes”

con el hielo de su hábitat.

Sobrepasada esta precariedad, la casa se convirtió en el espacio familiar para que este conglomerado humano básico disfrute de espacio y tiempo para la intimidad y la privacidad. La casa es el espacio en el que crece la familia y las nuevas generaciones inician su proceso de integrarse a la realidad cultural de la que se forma parte para organizar la vida y proyectarse hacia el futuro.

Paredes y techumbre es la parte básica de las casas, pero necesita de otros elementos que le permitan satisfacer sus necesidades internas de la mejor manera posible. Los muebles son esenciales a los albergues para cumplir diversas funciones. Nuestras condiciones biológicas no son suficientes para descansar y dormir en el duro espacio del suelo, de allí el invento de las camas. Puesto que al ser bípedos nuestras manos se convirtieron en herramientas múltiples, para en muchas áreas del quehacer humano sacar mayor provecho, necesitamos mesas.

Belleza, Funcionalidad, Confort



Centro Artístico Don Bosco

CIDAP
Marzo-abril de 2008

Los muebles son entonces artefactos adaptados a las múltiples tareas que tenemos que realizar en el interior de las habitaciones. Un mueble tiene que ser funcional para que, de la manera más adecuada posible cumpla con los propósitos que tiene que cumplir. Pero puesto que buscamos satisfacciones adicionales a nuestra condición biológica y psicológica, el confort es algo que se ha tornado muy importante en los muebles, pues parte de la existencia es, además de actuar, lograr pequeños placeres y deleites al realizar las diversas tareas que nuestra vida en el interior de las casas requieren.

Nuestra creatividad, además de la tecnología, se proyecta al arte en cuanto somos capaces de deleitarnos con la contemplación de la belleza y de crearla mediante obras cuyo propósito fundamental es el embellecimiento de los espacios y la intensificación de las emociones de quienes las miran, como es el caso de las pinturas y esculturas de consagrados maestros. Pero el componente estético no se restringe a este tipo de obras, es también posible y deseable trasladarlo a objetos hechos para satisfacer otras necesidades. Lo bello y lo útil no son esferas de la creatividad humana contradictorias o incompatibles, al contrario, pueden fundirse armónicamente para que las personas, además de disfrutar de su propósito práctico, puedan deleitar sus sentidos y emociones con aquello que se encuentra presente en la vida cotidiana. Los muebles se prestan para esta amigable fusión ya que, al estar en el interior de las casas, pueden servir de adorno sin renunciar a su función práctica. Los muebles se distribuyen en espacios interiores rompiendo el vacío de la manera más armónica posible, pero además lo decoran al añadir belleza. La unidad del ser humano para sentir comodidad y deleitar su espíritu estéticamente puede darse a plenitud con los muebles.

Lograr muebles de calidad, en el sentido pleno de la palabra, es tarea compleja. Hay que partir de un adecuado dominio de las tecnologías que requiere el manejo –en este caso- de la madera, la capacidad de seleccionar para cada caso el tipo más adecuado. De especial impor-

tancia es el diseño para lograr formas finales en las que se hermanen la funcionalidad, el confort y la belleza. La muestra que hoy se pone en consideración del público cuencano elaborada por el Centro Artístico Don Bosco, es un claro ejemplo de esta conjunción.

El patrono de esta institución fue un modelo de la entrega a los desposeídos en la sociedad, sobre todo niños y jóvenes, para que logren desarrollar sus capacidades y puedan incorporarse a los avatares de la vida con un adecuado oficio. El proyecto está dirigido a jóvenes de pequeños pueblos de la sierra para que puedan conseguir trabajos dignos en su entorno inmediato, superando la necesidad, a veces inaplazable, de emigrar a las ciudades. Don Bosco lo hacía todo con alegría y si así se trabaja, esa visión positiva de la realidad se convierte en belleza como lo atestiguan, con elocuencia, los muebles que engalanan este entorno. n

Tierra y Plata (Abril-mayo de 2008)

Hay quienes creen que más que homo sapiens deberíamos ser llamados homo habilis, en cuanto la elaboración sistemática de objetos, sus innovaciones y la transmisión de estas habilidades y destrezas distinguen mejor al ser humano que la capacidad de pensar. No se trata de una decisión simple ya que suele argumentarse que para estas transformaciones es necesario pensar previamente, si bien el pensamiento tiene una finalidad práctica que se pone de manifiesto en transformaciones de la realidad. Si aceptamos este planteamiento, podemos afirmar, sin exageración alguna, que el ser humano hace presencia en la tierra como artesano en cuanto elabora objetos elementales, como lascas, para satisfacer de mejor manera sus necesidades. En el mundo animal hay especies que toman elementos del entorno y los transforman para su beneficio como las abejas, pero no se puede hablar de progresos e innovaciones sino de adaptaciones a nuevas condiciones, como ocurre

con las colmenas hechas por el ser humano para disfrutar con mayor comodidad de su miel. El instinto con que nacen programadas es el causante de estas transformaciones pero, no podemos hablar de creatividad permanente que se traduce en modificaciones según propósitos previamente establecidos.

Podemos pensar, podemos en el interior de nuestras mentes analizar desde diferentes ángulos objetos o situaciones que se dan en el mundo externo y conformar estrategias para introducir cambios en aquello con lo que nos relacionamos. Ortega y Gasset, para diferenciar la conducta animal de la humana, nos habla de alteración, en el sentido etimológico de este término, proveniente del latín *alter* que significa otro y ensimismamiento que implica incorporación en la mente de algo externo para reflexionar. En los animales su conducta se limita a la alteración en la medida en que dan respuestas a estímulos provenientes de fuera que tienen la iniciativa. En nuestro caso, la posibilidad de ensimismamiento nos permite tomar la iniciativa en las relaciones con el mundo exterior. Podemos además, hasta lo que sabemos, a diferencia de los demás animales, encontrar belleza en el entorno que nos rodea, procesarla en nuestro interior y ponerla de manifiesto en obras de diversa índole, lo que nos hace animales estéticos. El ensimismamiento es la madre de la creatividad que puede proyectarse en múltiples dimensiones.

El animal se resigna a adaptar su vida a las condiciones que cada entorno les pone, en buena medida los humanos también nos rendimos, pero podemos modificar los entornos de acuerdo con nuestras preferencias. Las tecnologías nos permiten ser cada vez más exitosos en estos cambios en cuanto se proyecta a lo utilitario, pero esa creatividad puede también florecer en obras de arte cuyo contenido es, en esencia, estético en cuanto su destino es el deleite o la intensificación de nuestras emociones. La obra de arte se agota en lo estético, el producto industrial en lo utilitario, en el primer caso hay un predominio

del pensamiento y la mano, en el segundo el protagonismo lo tiene la máquina. Las artesanías no se encuentran en ninguno de estos espacios, su destino es satisfacer de mejor manera necesidades, pero también expresar belleza de acuerdo con la condición indivisible de las personas. Lo útil y lo bello coexisten en sus piezas, morosa y amorosamente, mostrando que para el deleite artístico no es indispensable aislarse de las exigencias prácticas que la vida nos impone, que podemos aderezar nuestras tareas cotidianas con esta dimensión que tanto deleite nos da.

Muchos son los materiales que el ser humano puede transformar en artesanía, quizás el más difundido es la arcilla que con el fuego se transforma en cerámica. Cuando se impuso el cultivo de la tierra surgió esta artesanía propia de las culturas sedentarias para satisfacer necesidades fundamentales, quizás la más importante cocer alimentos. También se hicieron piezas con fines exclusivamente estéticos y ceremoniales. Lo importante

Tierra y Plata



Guillermo Guerra y Diego Delgado

CIDAP
Abril - mayo de 2008

es que esta artesanía conjuga lo útil y lo bello, como en vajillas que además de honrar al paladar deleitan la vista.

La plata, calificada como metal noble, ha tenido una función predominantemente estética: adornar personas a través de las joyas o entornos ceremoniales o habitables. No se puede decir que sean estos materiales diferentes en cuanto a sus propósitos, es factible lograr su comunión al trasladar la arcilla a papeles similares a los de las piedras semipreciosas que empatan perfectamente con la nobleza del metal. La muestra que hoy admiramos tiene esta meta. Se han unido dos personas calificadas en sus oficios: Guillermo Guerra y Diego Delgado. La vida humana, especialmente la artística y artesanal, son eminentemente creativas. En este caso tenemos un claro ejemplo al ofrecer como alternativa lo hermoso utilitario con adornos personales y al soportar la plata esta cerámica, dignificada a la orfebrería. La creatividad se potencia cuando se han unificado bellamente dos oficios respetables y dos artesanos sobresalientes. n

Naturaleza, Amor, Creatividad (Junio-julio de 2008)

Ilimitada es la generosidad de la naturaleza para producir variedades de toda índole. Ilimitada es la creatividad humana para trasladar a estos elementos naturales ideas y vivencias, tanto con una visión pragmática dinamizada mediante la tecnología, como con una visión estética, sustentada por la emotividad y hecha realidad en obras de arte. Los materiales de la naturaleza existen con indiferencia, pero invitan e inquietan al ser humano para sacar partido de ellos. El ser humano a veces busca materiales que posibilitan la concretación de sus ideas para que se escapen de su reducto interior. A veces, ante determinados materiales, nacen y crecen ideas que luego retornan para convertirse en obras. Nuestra relación con la naturaleza debe ser amigable porque en ella encontramos las incitaciones para nuestra imaginación, pero con más frecuencia de la deseada, hemos sido agresivos y sin haber

recibido motivo. la hemos atacado sin piedad, movidos por un arrogante inmediatismo, sin darle el elemental respiro que cualquier forma de vida requiere. Esencial es amar a la naturaleza, hay que mimarla, hay que acariciarla para llegar a una simbiosis nacida del respeto mutuo. Si no hay amor hay prepotencia, que tarde o temprano pasa factura.

En la amigable calidez del trópico, el bambú sale de la tierra en formas diversas –se habla de 140 variedades- cuyas características diferentes, ofrecen al ser humano múltiples posibilidades de uso que van desde la prosaica elaboración de andamios para construir edificios, hasta obras de elevado contenido estético para engalanar espacios como las que hoy podemos observar en esta exposición. El alma de artista de Mauricio Suárez-Bango proyectó su creatividad prefiriendo una de las variedades: el *Dendrocalamus gigante* que puede sobrepasar los treinta metros de altura, cuya consistencia ofrece condiciones adecuadas para su procesamiento y manejo. Tiene este bambú que

Naturaleza, Amor, Creatividad



Mauricio Suárez-Bango

CIDAP
Junio - julio de 2008

sobrepasar los tres años para ser cosechado, luego secado bajo sombra por tres meses con lo que está en condiciones de corte, según lo que se propone el artista artesano. Se enriquece su flexibilidad calentándolo a la llama. Concluida esta etapa tecnológica, la creatividad artística se traslada del alma a las piezas con un elevado contenido de imaginación que sobrepasa el espíritu, para anidarse en el material que se encuentra en una parte de nuestro tan diverso territorio.

La rigidez y el movimiento son manifestaciones en la obra de arte, válidas según las circunstancias y los propósitos del creador. El movimiento en pintura y escultura se logra través de la adecuada curvatura de las líneas que, de esta manera, llegan al contemplador mostrando algo que es propio de la condición humana: su dinámica variable y creativa. El movimiento puede aparecer en una pieza estática en cuando incentiva al público a captar la agilidad. Una de las cualidades del artista radica en esa capacidad del manejo de la línea para expresar la movilidad de aquello que, de manera figurativa o abstracta, traslada a su obra. Las obras que aquí podemos apreciar se caracterizan por su enorme dinámica, estáticas, sin que se muevan, nos trasladan a un universo en el que el movimiento predomina sobre el estatismo demostrando un extraordinario oficio en el refinado manejo de las líneas, que nos dan la impresión que en cualquier momento van a escapar de las piezas –pequeñas o grandes- y unirse a nuestros quehaceres del momento, recordándonos la reacción de Miguel Ángel, que con un golpe de martillo pidió a una de sus obras que hable, cuando terminó una de sus esculturas maestras.

Buena parte de las obras de Mauricio, van más allá del “movimiento estático” y llegan al movimiento real. Los elementos que componen están colocados con enorme equilibrio y delicada precisión para que, al menor impulso, parte de la obra se mueva con enorme riqueza, circulando, subiendo y bajando para darnos la impresión de vitalidad y armonía. Como toda obra de arte, uno de sus propósitos es

intensificar las emociones del contemplador y no exagero si afirmo que al mirar este movimiento real hermanado con el equilibrio, se contagia nuestro espíritu con esta delicada agilidad que dinamiza el alma, transmitiéndonos algún tipo de mensaje propio de nuestra realidad a la vez permanente y cambiante. Esta concepción del movimiento real llega a mayores realizaciones con obras que se exponen en lugares abiertos en los que el viento, parte de la naturaleza, se encarga de mover la obra, recurriendo para este propósito a objetos como sombreros o canastas que, por sus formas, son receptivos a la movilidad del aire. El transeúnte que recorre los espacios públicos de una ciudad, sus calles y sus plazas, siente que su admiración se intensifica con el movimiento de la composición, a diferencia de una estatua.

El amor es la forma más elevada de la relación con los entornos físico y humano. El enamoramiento es la expresión de amor que supera las limitaciones del tiempo y se convierte en una forma de vida en la que la dinámica y el apaciguamiento se hermanan. Mauricio es un enamorado de la naturaleza, se llega a ella con respeto y emoción buscando y encontrando elementos y motivaciones para una reconciliación integral y definitiva, ya que los seres humanos somos partes de ella. La naturaleza en este contexto no es ni nuestra enemiga que despierta odio, ni nuestra subalterna a la que hay que imponer. La naturaleza es nuestra amiga, nuestra conviviente con la que hay que compartir y complementar nuestras vidas. El amor es creativo ya que se busca poner toda nuestra dinámica para satisfacer y engrandecer lo que se ama. En la selección del material, su procesamiento que requiere ternura, su suave tratamiento y la incorporación de ideas y formas –cual el soplo del creador a la figura de barro para vivificar la materia- debe haber un flujo intenso y persistente de amor. Más allá de las formas y composiciones, estas obras nos contagian el amor que portan. n

blanco

