

R E V I S T A   D E L   C I D A P

63-64 **artesanías**  
de **américa**



**REVISTA  
ARTESANIAS 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**

Raúl Sagasti  
**Ministro de Industrias,  
y Competitividad del Ecuador**  
Hugo Saguier Caballero  
**Embajador de la OEA en Quito**  
Diego López Martínez  
**Representante del Ministerio de Relaciones  
Exteriores del Ecuador**  
Raúl Vallejo Corral  
**Ministro de Educación y Cultura**  
**Representante de las Instituciones Culturales y  
Científicas 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: julio de 2007

Impresión: Gráficas Hernández, Cuenca - Ecuador

**Portada:**

Disfraz del Carnaval de La Vega, República Dominicana-

**Fotografía:**

Cecilia Tamariz Valdivieso

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 el Museo de las Artes Populares de América que contenga las muestras artesanales nacionales y regionales de todo el Continente para exhibición documental y de enseñanza y para exposiciones circulantes.
- 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. 63-64

Centro Interamericano de Artesanías y  
Artes Populares, CIDAP. julio de 2007

# contenido

<b>Nota editorial</b>		<b>6</b>
<b>Ensayo:</b> Artesanía y entorno		<b>7</b>
	CLAUDIO MALO GONZÁLEZ	
Creando una propuesta de valor para los consumidores conscientes:		<b>25</b>
Productos Artesanales Solidarios de Raíz y Alma.	TIBÉRIO CÉSAR MACÊDO TABOSA	
Los artesanos de Azogues y su organización en el siglo XIX		<b>41</b>
	DIEGO ARTEAGA M.	
<b>Artesanías:</b> Marroquinería del Carriel Antioqueño en el Municipio de Envigado, Colombia.		<b>83</b>
	SANDRA TURBAY	
<b>Cultura Popular:</b> Cabildos Festivos en la Independencia de Cartagena.		<b>103</b>
	ENRIQUE LUIS MUÑOZ	
Los Exvotos desde una Visión Antropológica El Don y la Reciprocidad		<b>143</b>
	GABRIELA ELJURI J.	
Entre símbolos y metáforas: Dos relatos de la tradición oral en la Provincia de Pichincha.		<b>167</b>
	KATTYA HERNÁNDEZ B.	
Domingo de Ramos en Porcón.		<b>199</b>
	MARCELA OLIVAS W.	
La Fiesta del Corpus en Cajamarca.		<b>207</b>
	MARCELA OLIVAS W.	
“Vestimenta e identidad en el valle del Mantaro: La Kutuncha”		<b>213</b>
	SHIRLEY RÍOS A.	
Lengua y Folklore.		<b>241</b>
	OSWALDO ENCALADA V.	

**Libros:**

Consideraciones sobre el libro:

Artesanías y Cooperación en América Latina  
y el Caribe.

INÉS G. CHAMORRO

263

Tesoro de artesanías y artes populares.

BEATRIZ VICUÑA POMIÉR

283

La Cultura Popular en la provincia de Pichincha.

MARCELO NARANJO V.

303

**Documentos:**

Declaración de Quito Sobre la Gestión Cultural  
en Iberoamérica.

IPANC.

311

**Exposiciones en el CIDAP**

317

---

## nota editorial

---

*Siempre el universo de la cultura popular se ha caracterizado por su gran riqueza y diversidad. En un pasado no muy lejano no era debidamente conocido y, menos aún, valorado por los integrantes de la cultura elitista que, prejuiciadamente, lo entendían como manifestaciones carentes de civilización que debían superarse. No era raro que para los controladores de los poderes político, económico y religioso la existencia de estas manifestaciones fuera motivo de vergüenza. En los últimos tiempos, con la creciente importancia que se da a la identidad cultural -como respuesta a la tendencia a uniformizar de la globalización- la cultura popular ha cobrado fuerza en los entornos formales de los países. A la valoración de la identidad hay que añadir la aceptación del respeto a la diversidad como condición básica para la coexistencia civilizada. La cultura popular se encuentra íntimamente vinculada a los entornos natural y humano ya que, de manera espontánea, busca lograr equilibrios entre las condiciones de los mismos y la creatividad. Especialmente en el pasado, la vida colectiva de las comunidades se organizaba partiendo de los elementos que la realidad natural tiene. Las respuestas culturales de habitantes de selvas tropicales, zonas de clima templado o desarrolladas junto al mar, tenían que ser diferentes. El entorno humano, nacido de las respuestas colectivas a problemas como el origen del mundo y del hombre y a cosmovisiones, jugaban un importante papel en las realizaciones materiales y no materiales de sus integrantes. Esta entrega de Artesanías de América aborda esta problemática mediante artículos sobre rituales ceremoniales, leyendas y celebraciones de grupos humanos localizados en determinadas regiones. También se refiere a creaciones artesanales como la vestimenta y el uso de objetos que tienen su plena importancia en los grupos y que se han convertido en símbolos de identidad. La mayor fortaleza de la cultura popular requiere planear y acciones en áreas como la comercialización y la gestión internacional lo que se expone en artículos basados en experiencias de estos temas. Es también necesario contar con adecuados sistemas de clasificación para lo que se ha elaborado un proyecto de Tesoros, un artículo sobre el cual publicamos en esta entrega.*

## ARTESANÍA Y ENTORNO

### Resumen:

Los integrantes del mundo animal deben adaptarse a las condiciones del entorno ecológico para organizar su comportamiento. En el caso del ser humano, debido a la creatividad de que está dotado, puede modificarlas según sus necesidades y apetencias. La artesanía es una actividad eminentemente humana que ha satisfecho un sinnúmero de necesidades desde que sus integrantes hicieron presencia en el mundo. Los materiales que son transformados, parcialmente, se encuentran en las cercanías de la vivienda del artesano, aunque también pueden provenir de otros lugares.

El entorno humano puede identificarse con la cultura o subcultura de la que forma parte el artesano, incluyendo necesidades por satisfacer, valores que portan, ceremoniales a los que están vinculados, identidad con la comunidad, rango social etc. Al coexistir con la avanzada industria, las artesanías han perdido mucho terreno como satisfactoras de necesidades y se proyectan hacia lo suntuario en sus múltiples dimensiones con alto contenido estético.

## **La artesanía como forma de vida**

Lo que a continuación expondré se refiere a los artesanos “artífices”, es decir a aquellos que elaboran objetos con un predominio de la mano y el cerebro sobre la máquina y que tienen un control total de la pieza desde los inicios hasta el final. No tiene que ver con las llamadas “artesanías de servicios” (peluquería, radiotécnica, encuadernación, mecánica automotriz etc.) y su referencia a la gastronomía es relativa según el tipo de alimento que se trata de producir.

Más que una forma de producción que, con mentalidad reduccionista algunos la entienden, la artesanía es una forma de vida. Imposible deslindarse de una de sus finalidades: satisfacer necesidades, sobre todo si es que se trata de producir excedentes

para obtener pequeñas o mayores ganancias; pero esta actividad tiene otros retos, dificultades y gratificaciones. Se trata de un quehacer creativo en el que el artesano está en pleno contacto con los materiales a los que trata y les da forma con sus manos guiadas por el cerebro. No se repiten rutinariamente acciones casi automáticas para la elaboración de algún objeto final cuyo contenido está desligado de las acciones, como ocurre en las fábricas, sino de una vinculación vital con el objeto que se planifica realizar y el control directo de su proceso. La máquina no somete al artesano; si la usa, según sus trabajos, está sometida al artesano como un elemento auxiliar que acelera o perfecciona procesos siempre bajo su dirección.



El taller es el lugar más cercano del artesano, en algunos casos requiere algún tipo de equipamiento como ocurre en la joyería, en otros los artefactos que posibilitan el trabajo pueden moverse fácilmente de un lugar a otro, como es el caso del bordado que puede llegar a escalas de impresionante preciosismo, comparable con las joyas.

Cuestionable es hablar de artesanías y artesanos como de un todo genérico, los diversos oficios artesanales plantean situaciones diferentes que influyen en la organización de la vida y el trabajo. La complejidad de cada artesanía varía, lo que implica sistemas de organización y uso del tiempo. No es lo mismo un taller de carpintería en el que trabajan maestros y aprendices en torno a máquinas y herramientas específicas, que tejer un sombrero de fibra vegetal cuyos elementos de apoyo son mínimos. No es igual una artesanía en la que se toma de la naturaleza el material y se lo prepara, que una en la que se parte de material procesado de antemano. El joyero no extrae de las

minas los metales preciosos, los adquiere debidamente procesados para, desde allí iniciar su trabajo. En otros casos, como la cerámica, es cada vez más frecuente que el ceramista reciba la pasta previamente tratada para elaborar objetos, pudiendo escogerla según sus propósitos.

### **Artesanía y estructura social**

Tradicionalmente se ha creído que el artesano se encuentra estrechamente vinculado a su entorno físico y cultural y que su trabajo lo realiza contando con los materiales que la naturaleza les ofrece y a las exigencias que su forma de vida requiere. Los cambios que han ocurrido en los últimos tiempos han puesto en tela de juicio este planteamiento que se mantiene, pero en menores proporciones. Los artesanos urbanos, por ejemplo, están expuestos a una mayor cantidad de materiales, a su adquisición en forma rápida y a una demanda variada, pues la diversidad de integrantes de los centros urbanos es mayor. La globalización, fenómeno no

buscado, es un hecho que a gusto o disgusto tenemos que aceptarlo con sus consecuencias positivas y negativas. Los grandes avances en los sistemas de comunicación amplían y reducen el universo de las comunidades pues, desde cualquier lugar, por apartado que sea, es posible informarse de lo que acontece en lejanos rincones a través de la radio y la televisión. Cada vez el Internet se expande más, acelerando las posibilidades de intercomunicación. Los notables avances en vías y medios de transporte posibilitan la movilidad física que enriquece el intercambio directo entre personas. La expansión de la educación formal, al posibilitar que –como meta ideal- todas las personas puedan acceder a los diversos niveles, incide también en las actitudes y modos de vida y en las aspiraciones e ideales que van mucho más allá del entorno ecológico y cultural.

En todo caso, todavía se da una preponderante vinculación con los materiales que el medio ofrece para trabajar, con mayor especialización, artesanías de

esos materiales como ocurre con fibras vegetales y cestería o maderas. En otros casos, la tradición que ha desarrollado habilidades y destrezas en áreas específicas sobre materiales ajenos al entorno físico –como ocurre con las artesanías metálicas- lleva a que se mantenga con mayor fuerza determinados tipos de artesanías en determinados lugares. En otros casos, se trata de artesanías vinculadas con fiestas y celebraciones específicas, propias de las comunidades, que requieren la



elaboración de ciertas artesanías como es el caso de las caretas para el carnaval de La Vega en República Dominicana o los atuendos bordados para el Pase del Niño en Cuenca, Ecuador.

Cabe diferenciar en esta problemática los sectores urbano y rural. En el segundo la posibilidad de acceder a materiales diversos es mayor que en las ciudades en las que existen redes de comercialización permanentes y expeditas. También hay diferencias cuando las artesanías son de interés local o familiar lo que, con mayor claridad ocurre en las etnias. Este término que estaba casi totalmente vinculado a regiones alejadas de la “civilización” como las selvas amazónicas o algunas islas en Oceanía, tiende a cambiar al reforzar la permanencia de patrones culturales en grupos humanos en áreas más amplias. No faltan quienes hablan de “etnias” para referirse a grupos provenientes de países del tercer mundo en ciudades de gran dimensión como New York, debido a que hay una fuerte tendencia a mantener la cultura del país de origen en centros

incrustados en una cultura global. En estos centros se tiende a que se mantenga un predominio de los patrones culturales traídos, sobre los del medio en el que se encuentran.

Somos animales sociales y nuestras vidas se desarrollan a través de la incorporación a colectividades que difieren entre sí. Todos nacemos con condiciones biológicas básicas y con facultades que se desarrollan con el tiempo. Nadie nace hablando un idioma, aprende el que se habla en el lugar en el que residen sus padres e incorpora a su personas pautas de conducta de diversa índole, usos y costumbres así como maneras de satisfacer necesidades básicas. Todos tenemos que superar el impulso hambre comiendo y somos omnívoros, pero en cada comunidad se tiende a dar preferencia a unos alimentos sobre otros, llegando a prohibir algunos como el cerdo entre musulmanes y judíos por razones religiosas.

Las culturas son diferentes unas de otras ya que resuelven

problemas propios de la condición humana de manera diferente planteándose, además, problemas que existen en una pero no en otras, lo que nos lleva a hablar de un entorno cultural que va más allá de los condicionamientos ecológicos en los que nos desenvolvemos. En este caso las artesanías, en su amplio universo, pueden tener preferencias

### **El entorno físico**

Salvo algunas excepciones, en el mundo animal se da una estrecha vinculación de las especies con las condiciones que el área ecológica establece, siendo poco frecuente que se desplacen a nichos diferentes para adaptarse a las nuevas condiciones. En el caso del ser humano, la tendencia es doble, por una parte debe adaptarse al medio en el que va a vivir, por otra parte modificar el medio para adaptarlo a las condiciones que busca. Los crecientes avances de la tecnología posibilitan, a través de la ingeniería genética o la creación de microclimas, que especies vegetales –y en buena medida

animales- puedan desarrollarse en nichos ecológicos diferentes de aquellos en los que se originaron y de los cuales provienen, pero aún hay una mayor vinculación de las relaciones persona -medios naturales- en aquellos en los que las especies tienen su adaptación natural. El extrañamiento de los entornos de origen tiende a crecer en buena medida por el proceso de urbanización ya que las ciudades, por sus características, son medios físicos artificiales con escasos y superables condicionamientos naturales.

En las etnias –aún existen cada vez en menos cantidad- las artesanías tienen por objeto satisfacer las necesidades de cada uno de estos grupos, su notable alejamiento de la denominada civilización restringe la satisfacción de estas necesidades a los materiales que se encuentran en sus entornos, como ocurre en hábitas extremos, los de los esquimales tradicionales y los habitantes de las selvas amazónica o africana. Un caso que va más allá de las necesidades primarias es la plumaria en los trópicos. Se

encuentra en ellas una rica variedad de aves que viven en estado natural y se caracterizan por el fascinante y variado color de sus plumas, cuya obtención no es un problema ya que sus habitantes viven de la caza, la pesca y la recolección.

La razón de ser de los objetos hechos con estos materiales es el adorno y el ceremonial, entre ellos se encuentran las coronas cuya vistosidad admira y, con frecuencia, sirven para mostrar el estatus de quienes las usan, sus niveles de autoridad etc. El creciente contacto con personas de los grupos culturales dominantes ha hecho que, cada vez más, se trabajen estas artesanías plumarias para venderlas. En los últimos tiempos, debido a la importancia y conciencia que ha tomado el respeto a los entornos y el cuidado de las especies, la demanda de estos objetos de enorme belleza por parte de las personas extrañas a las etnias, ha disminuido<sup>1</sup>

Hay productos naturales, plantas sobre todo, que se dan de manera preferencial en determinadas zonas debido al clima o a las características peculiares de la tierra y lo general es que las personas que allí viven recurran a estas plantas para elaborar objetos, lo que se puede observar en la cestería. Si se trata de artesanía en madera, lo usual es que en las diferentes regiones se recurra a la que con más facilidad se da o a algunas especiales de la zona para poder diferenciarse de otras. En el caso de la cerámica, la arcilla con contenidos apropiados para esta tarea existe en muchísimas partes, pero aquí también cuenta la diversidad de peculiaridades que posibilitan la fabricación de piezas exclusivas a causa del material que no es común en otras partes. Un ejemplo clásico es el de la porcelana china cuyas peculiaridades excepcionales dependen, en gran medida, de las características propias de la arcilla que allí se da.

---

<sup>1</sup> A nivel mundial la actitud de repudio a esta forma de explotación se manifiesta en el rechazo al uso del marfil proveniente de los elefantes a los que, de no tomarse medidas adecuadas, se los podría extinguir.

La vinculación a los materiales del entorno natural depende, en buena medida, de su complejidad del procesamiento y de los costos de envío de estos materiales a otros lugares. Si se trata de materiales como el carrizo, su procesamiento para elaborar cestas es muy simple por lo que es muy frecuente que este tipo de artesanías se desarrolle en zonas donde se da este vegetal o sitios aledaños. En parte ocurre algo similar con el mimbre, pudiendo cambiar la relación si el envío a otras partes de este material se justifica por la mayor demanda de mercado ya que, resulta más conveniente transportar la fibra vegetal que los muebles terminados.

Un caso de excepción es la artesanía del sombrero de paja toquilla; la materia prima, una palmácea denominada “carludo-

vica palmata”, se da en regiones de clima cálido —en este caso la costa del Ecuador— por lo que, la elaboración de sombreros con este material nació y se desarrolló en la región, especialmente en la provincia de Manabí. A causa de una fuerte crisis económica que afectó a las provincias del Azuay y el Cañar, en la segunda mitad del siglo XIX, debido a la pérdida de mercado de un tejido a mano hecho en estas regiones, denominado “tocuyo” ante la presencia de telas provenientes de Europa hechas en fábrica, la desocupación de los tejedores fue notable y para superarla se trajeron de Manabí tejedores de sombrero a que enseñen este arte; los resultados fueron tan exitosos que, en estas provincias, la producción de sombreros superó a la de Manabí y se convirtió la ciudad de Cuenca en un centro exportador de primer orden. La materia prima era traída



—y sigue siendo— desde la costa, demostrando que en este caso, más que el fácil acceso a la paja, pudo la habilidad de los habitantes y la necesidad de encontrar alguna fuente de ingreso<sup>2</sup>.

Si se trata de materiales de elevado costo, la situación es distinta; es muy poco común que la joyería con metales preciosos se practique junto a las minas. La extracción y el procesamiento de lo obtenido, está a cargo de mineros, que lo realizan en localidades cercanas, el joyero compra el material debidamente adecuado e inicia su trabajo con él. Los metales preciosos no se encuentran en estado meteorítico, deben ser liberados de tierras que los contienen en cantidades importantes, lo que supone un largo y complicado proceso<sup>3</sup>. Llevar las tierras con contenidos de metales a otros lugares para realizar el procesamiento sería

antieconómico, pues la relación de cantidad que existe entre las tierras y los metales es muy distante. La joyería es, entonces, una artesanía en la que universalmente se recurre a metales traídos de distancias, a veces lejanas, cuyo costo es elevado dada la condición de preciosos y lo complicado de su extracción y proceso. Con las piedras preciosas ocurre algo similar, encontrándose a veces los centros de tallado en lugares diferentes de los que se las obtiene, ya que este proceso requiere habilidad y experiencia poco comunes. No cabe perder de vista que cuando se trata de metales preciosos y piedras, el desperdicio, aunque sea en proporciones muy reducidas tiene un costo muy alto.

La industrialización de las fibras textiles ha hecho que sea excepcional el procesamiento de la lana para convertirla en hilo en los lugares en los que se encuentran

---

<sup>2</sup> La comercialización de estas artesanías es muy compleja, una cosa es la compra que se hace al artesano por parte de un intermediario de las casas exportadoras, otra la de estas casas con centros internacionales.

<sup>3</sup> Además de las minas que requieren profundas excavaciones, el oro también se lo obtiene en los ríos, en los placeres en los que hay arena con partículas de oro, siendo la proporción del metal precioso muy reducida en relación con la arenas.

las plantas o animales; en el caso del bordado las personas que se dedican a estas tareas obtienen el hilo en los lugares en que trabajan esta artesanía, pero se trata de un hilo que ha sido traído de lejanas distancias, muy frecuentemente de centros industriales que los producen en grandes cantidades. Quienes bordan –en la mayoría de los casos mujeres- proyectan sus habilidades y destrezas a la transformación del hilo sobre el lienzo u otras telas en decorados, cuya función es embellecer la prenda. En este caso, tampoco la tela –salvo algunas excepciones- ha sido trabajada por los artesanos, sino obtenida en los mercados correspondientes sin que este tránsito de la industria a lo hecho a mano deje de ser artesanal.

## **El entorno humano**

Nuestras vidas transcurren en entornos humanos de diferentes características siendo ellos los

que nos proporcionan valores, pautas de conducta, tecnologías etc. Puesto que estos entornos no aparecen hechos, como ocurre con los naturales, sino que son el resultado de la creatividad propia de nuestra condición, es peculiar de ellos su diversidad y su dinámica de cambio que sobrepasa, con mucha velocidad, a la de la naturaleza. La relación nuestra con la naturaleza no se agota en la simple adaptación a las condiciones que ella establece –como sería el caso de la vivienda y, hasta cierto punto, de la vestimenta- sino que, valiéndose de las tecnologías creadas y desarrolladas<sup>4</sup> nosotros modificamos los entornos naturales de acuerdo a lo que queremos, comenzando con la agricultura que significa la adaptación de las características productivas de la tierra a nuestros intereses al tomar la iniciativa en el sembrío y las escogencias de aquello que necesitamos producir en mayor escala según nuestras necesidades.

---

<sup>4</sup> En este tipo de relación la iniciativa humana implica el descubrimiento de las propiedades de los materiales, el uso de los distintos tipos de energía que se localiza, la elaboración de herramientas y luego maquinaria, para acelerar los cambios y la modificación para obtener lo que deseamos, previa una planificación en la mente.



Además de los recursos materiales a nuestro alcance, la cultura se caracteriza por la creación de un muy amplio número de rasgos y complejos no materiales que de manera preponderante influye en la organización de la vida. El lenguaje, creado por el ser humano, es un código de signos fonéticos que portan ideas y son esenciales para la comunicación en el sentido más amplio del término. La religión, la economía, el derecho, la justicia, la política, los patrones de poder y prestigio etc., son ejemplos de esto que, tradicionalmente, se denomina “cultura no material”. Con mucha frecuencia lo material y lo no material se interrelacionan como es el caso de objetos sagrados dedicados al culto<sup>5</sup>, libros, vestimentas rituales, adornos etc.

Los símbolos—representaciones de objetos de una naturaleza por objetos de otra— desempeñan un papel de extrema importancia en cada cultura, ya que estructuran

la comprensión y comunicación entre lo material y lo no material. Las imágenes de las divinidades—escultura o pintura— es material, pero lo más importante es lo que representan. Es perfectamente legítimo, como antes anotamos, referirnos a los entornos culturales para entender, de mejor manera, las diversidades artesanales en las múltiples culturas. Las culturas tienen diversos elementos comunes, pero hay algunos propios de cada una de ellas que conforman su identidad, la misma que va más allá de las expresiones externas captadas por cualquier persona, pues la comprensión y el impacto en la conducta es mucho más fuerte en los que integran ese conglomerado humano.

Una danza ceremonial tiene poca o ninguna significación para un turista extranjero que la observa, que para los integrantes de la cultura correspondiente ya que, para ellos, los colores, la música, los movimientos significan algo

---

<sup>5</sup> En la religión católica el cáliz es material, pero las actitudes y comportamientos no materiales de los creyentes frente a este objeto tiene enorme peso. Para quien profesa otra religión, la visión de este objeto sagrado no ejerce casi ninguna influencia.

ajeno a los demás conglomerados humanos. Puede darse el caso de que algunos rasgos tengan significados distintos en cada cultura. Una corona de plumas de una tribu amazónica puede, para ellos, significar un rango o nivel de poder, para un extranjero que la compró, podría significar un exótico adorno que, al colocarlo en su casa, testimonia su visita a tierras extrañas. En nuestra cultura, la exhibición de los pechos de una mujer en público se considera obscuro y pecaminoso, lo que no ocurre en otras en las que se considera normal, dentro del concepto vestimenta como ocurría con los tsáchilas (antes llamados colorados) en el Ecuador y otras partes como Bali. El uso del chador y la kurda por parte de las mujeres en algunos sectores del mundo musulmán, está seriamente vinculado a la noción de pudor y disposiciones religiosas en este ámbito.

El entorno ceremonial vinculado, sobre todo a lo religioso, tiene mucho que ver con las manifestaciones culturales que identifican a determinados gru-

pos. Oficialmente, para algunos rituales, se requiere una serie de vestimentas y objetos que tienen, en alguna medida, el carácter de sagrado. Los ornamentos de los sacerdotes para celebrar misa, en un pasado no lejano, se caracterizaban por verdaderas proezas artesanales, sobre todo en el bordado con mucha frecuencia hecho por religiosas de claustro. Objetos destinados al culto como cálices, custodias, incensarios, se han conservado como piezas artesanales de sorprendente maestría, partiendo del principio de que hay que dedicar a Dios lo mejor que se pueda hacer y que, en este caso, no cuenta la restricción en gastos y costos.



En la religiosidad popular, la riqueza artesanal derivada de las fiestas es enorme y varía mucho de acuerdo a los matices culturales de cada comunidad. Los adornos del entorno en el que tiene lugar la fiesta son muy hermosos y se diferencian de lugar a lugar según las tradiciones. En algunos casos se elaboran hermosos arcos con ramas y flores en sitios por donde debe pasar la procesión, añadiéndose objetos, como tapetes o mantas alusivos a la fiesta. Las alfombras de flores o aserrín coloreado llega a niveles admirables siendo célebres, como se anotó anteriormente, las de Guatemala. La motivación fundamental para estas expresiones artesanales es la religiosa; si se trata de rendir culto a divinidades, hay que ofrecerles lo mejor y la elaboración de estos objetos es voluntaria ya que, de esta manera, se cumple un compromiso con el santo patrono.

Parte de estas celebraciones suele ser la vestimenta especial que usan los participantes. En algunos casos la danza es una manera de rendir tributo y la ves-

timenta que usan es sorprendente por la creatividad y el enorme trabajo que supone. La vestimenta de los danzantes llega, a veces, a complejidades y trabajos fuera de lo común, como ocurre con los danzantes de la fiesta del Corpus Christi en Pujilí, Ecuador. Es frecuente que los participantes concurren a los actos, sobre todo las procesiones, con vestidos diferentes, propios para la ocasión. En cada caso se representa diversos elementos que tradicionalmente se han mantenido y que, a veces, parten de personajes religiosos como ángeles y en otros casos, de personajes del lugar que rinden tributo al santo patrono. Además de las ricas vestimentas de quienes representan la ceremonia, las personas que intervienen lo hacen vistiendo sus mejores galas con bordados y tejidos fuera de lo común. La celebración del día de difuntos, generalizada en América Latina, tiene especial renombre en México con un notable despliegue de máscaras y otros elementos ceremoniales que sólo se usan en esa ocasión.

También hay celebraciones no religiosas siendo, posiblemente, la

más generalizada el carnaval que se lleva a cabo en algunas ciudades de los países latinoamericanos. El elemento predominante—siguiendo la costumbre europea— es el disfraz lo que lleva a un imponente despliegue de artesanías en máscaras y vestimentas. Estos tipos de disfraces, con frecuencia, se encuentran sustentados en tradiciones, pero pueden variar como ocurre en Brasil, sobre todo en Río de Janeiro, en donde las “scuolas de zamba”, funcionan año corrido siendo su principal tarea decidir el tipo de disfraz y preparar las imponentes manifestaciones. Para este propósito se ha construido una vía con tribuna destinada a estas presentaciones que duran tres o cuatro días y que se conoce con el nombre de “sambódromo”.

Otra celebración de carnaval muy notable en América Latina es el Carnaval de Oruro que ha sido declarado por la UNESCO Patrimonio Cultural Intangible. Las diabladas y las morenadas se repiten año tras año, pero es evi-

dente que se dan innovaciones que no atentan contra su espíritu.

## **Moda y entorno**

La moda, centrada en la vestimenta y el adorno, ha sido tradicionalmente una expresión externa de un entorno humano. Ha servido como símbolo de pertenencia a determinadas culturas y subculturas y, dentro de ellas, para dar a conocer estatus de las personas así como papeles que desempeñan en algunos ceremoniales. Aún subsisten, en varias partes de América, vestuarios que se usan permanentemente en determinadas colectividades y que sirven para identificar la pertenencia de las personas. Cada cultura tiene sus códigos y, parte de ellos, se manifiestan en los ropajes. En el caso del Ecuador, las diferentes colectividades indígenas de la sierra visten de manera distinta<sup>6</sup>; los Saraguros, los Cañaris, los Salasacas, los Otavalos son identificados en cualquier lugar por las

---

<sup>6</sup> Hay elementos comunes en la vestimenta indígena como el poncho, el sombrero y, en el pasado, las alpargatas; lo que cambia son los colores y los tamaños. El negro, por ejemplo, es propio de los saraguros

formas y colores de las prendas, algunas de cuyas piezas se han transformado en símbolos de cada colectividad como el sombrero saraguro, el poncho otavaleño, la lliglla cañari.

Sin estar de por medio elementos raciales o étnicos, hay vestidos que se han convertido en un paradigma de una región como el de la chola cuencana, que se consolidó en el pasado como referente de una escala social media baja. Los atuendos, pollera con bordados –fondo y bolsicón- paño trabajado con técnica ikat, similar en su forma a los rebozos mexicanos, blusa también bordada o trabajada con adornos especiales como “panal de abeja” aún siguen siendo usadas por reducidos grupos, pero, debido a su condición identificatoria de la región, se exhibe este vestuario en sitios especiales y, en diversos acontecimientos, visten esas prendas personas, como reinas de belleza, para demostrar que forman parte de una ciudad o región.

En la manera de vestir de grupos humanos se dan también

categorías. Una cosa es la ropa que viste la chola los días ordinarios para su trabajo y otra, compuesta de las mismas prendas, en días festivos cuando la intención es lucir las mejores galas y tratar de sobresalir entre los demás integrantes del grupo, por las mejores condiciones de las piezas, que se las puede calificar por códigos, que existen en cada conglomerado humano.

El lujo de las prendas, sus componentes suntuarios, dependían en casi la totalidad de los casos, de la especial destreza de los artesanos a quienes se encomendaba materiales más finos que los comunes. La veleidosidad de la moda se ha hecho cada vez más variable. En los estamentos sociales muy altos, en los que se habla de “alta costura”, las innovaciones en la moda están a cargo de diseñadores, algunos de los cuales, han logrado elevado renombre y que, por supuesto, tienen extraordinario éxito económico. Lo que cuenta es la capacidad imaginativa para innovar prendas de vestir, tomando en consideración materiales, formas

y adecuaciones a los cuerpos de quienes las usan, cubriéndolos y descubriéndolos a discreción. La confección material de las prendas está a cargo de otras personas, calificadas en el oficio, que trabajan bajo el control de los diseñadores y su equipo. Gilles Lipovetsky, en su obra “Lujo Eterno”, escribe al respecto:

*“Ya no es solo la riqueza del material lo que constituye el lujo, sino el aura del nombre y la celebridad de las grandes casas, el prestigio de la firma, la magia de la marca.....Sin duda el funcionamiento de las grandes casas sigue siendo artesanal, prendas hechas a mano, a la medida, la calidad antes que la cantidad, la destreza de las costureras”*<sup>7</sup>.

Los cambios en la sociedad se han intensificado y acelerado en los últimos tiempos, lo que implica un enfoque diferente de la situación de las artesanías en nuestros días. El número de habitantes

rurales ha disminuido sustancialmente, pero, se han revalorizado sus manifestaciones tradicionales al haberse reforzado la identidad como un medio de distinguirse de los demás en un mundo en el que la globalización avanza con fuerza. El entorno global de las artesanías ha influido a que ellas se incorporen al ámbito de lo suntuario, sin que necesariamente signifique elevadas erogaciones. Este fenómeno se da con más fuerza en los países desarrollados que cuentan con cómodos excedentes para adquirir bienes suntuarios y que son fuertes compradores de artesanías de países menos desarrollados ya que cuentan con un amplio mercado para compradores de los estamentos medios.

Desde hace no mucho tiempo gana cada vez más terreno el prestigio de las marcas. Si alguna logró un fuerte posicionamiento en el mercado, los objetos que las llevan ejercen un fuerte atractivo en las personas que se sienten aceptadas con prestigio por el mero hecho de llevarlos. A veces la marca está

---

7 Lipovetsky Gilles, El Lujo Eterno, Anagrama, Barcelona, 2004 Pag. 48

ligada al nombre de algún famoso diseñador, otras alcanzan notable demanda por su mero nombre. Demás está decir que más que

si el objeto es industrial o con participación artesanal, lo que le da prestigio es la marca. 1

### **Bibliografía Consultada.**

Aguilar María Leonor, *Tegiendo la Vida*, 1988, CIDAP, Cuenca

Fernández Armesto Felipe, *Civilizaciones*, 2002, Taurus, Madrid

García Canclini Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, 1995, Grijalbo, México D.F.

Fernández de Rota José, *Nacionalismo, Cultura y Tradición*, 2005  
Anthropos, Brcelona

González Susana, *El pase del Niño*, 1981, Universidad de Cuenca, Cuenca

Lipovetzky Gilles, *Lujo Eterno*, 2005, Anagrama, Barcelona

*El Imperio de lo Efímero*, 2002, Anagrama, Barcelona

Malo González Claudio, *Arte y Cultura Popular*, 2006, CIDAP, Cuenca

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

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

Rotman Mónica (compiladora), *Cultura y Mercado, Estudios Antropológicos sobre Artesanía*, 2001, Minerva, La Plata.

Roux Elyette, *Tiempos de Lujos, Tiempos de Marcas*, 2005, Anagrama, Barcelona

Rueda Marco Vinicio, *Mitología*, 1993, PUCE, Quito

Söman Lena, *Vasijas de Barro*, 1992, CIDAP, Cuenca

Teodorov Izvetan, *La Vida en Común*, 1995, Taurus, Madrid



## **CREANDO UNA PROPUESTA DE VALOR PARA LOS CONSUMIDORES CONSCIENTES: Productos Artesanales Solidarios de Raíz y Alma**

*“Las cosas valen lo que los compradores  
están dispuestos a pagar “  
Publilius Syrus, Sec I a.C*

### **Resumen**

Los apuntes teóricos elaborados en este ensayo, constituyen la base conceptual de una visión preliminar sobre la lógica de la propuesta de creación de valor para los consumidores conscientes (CHURCHILL JR. y PETER, 2003), la idea de producto ampliado (LEVITT, 1985; 1986) y la visión de lo intangible en la artesanía (MALO, 2006), aplicadas a los productos artesanales solidarios de raíz y alma producidos por Organizaciones Sociales. En las conclusiones, proponemos algunas sugerencias iniciales acerca de cómo el conocimiento de los valores de uso y latentes pueden venir a subsidiar la definición de la composición de los precios de tales productos en el mercado, dentro de un proceso continuo de agregación de valor como plataforma sustentable para la transformación social.

---

\* MSc. en Ingeniería de Producción por la PUC/RJ; Especialista en Administración de ONGs por la UPE/FCAP; Especialista en Gestión de Organizaciones del Tercer Sector por la Universidad de Mackenzie; Especialista en Gestión Solidaria de Organizaciones Sociales por la LIBERTAS/Unicap, Consultor Voluntario en Comercialización dentro del *Projeto Imaginário Pernambucano Recife/Pe Brasil*. EMail: ttabosa@hotmail.com.

## Introducción

Las notas que vamos a exponer a continuación subsidian los fundamentos preliminares de una metodología para la determinación de la composición de los precios de los productos artesanales solidarios de raíz y alma, definidos en este contexto como productos artesanales con valores agregados de carácter cultural, étnico, histórico y ambiental, junto a una propuesta de desarrollo social incluida en el proceso de producción, destinada a generar ocupación y renta a individuos socialmente excluidos.

Para LIMA e AZEVEDO (1982), la Artesanía constituye una actividad predominantemente manual de bienes que poseen una dimensión cultural popular, históricamente transmitida por

tradición oral o aprendizaje directo a través de los llamados maestros-artesanos, ejercida en un ambiente doméstico o en pequeños talleres, puestos de trabajo o centros asociativos, en la cual se admite la utilización de máquinas rudimentarias o herramientas, siempre que no interfieran en la creatividad o en la habilidad individual, y en la medida en que el agente productor participe directamente de todas o casi todas las etapas de elaboración del producto.

Durante el eventual proceso de intervención social en una comunidad con tradición de producción artesanal, con el fin de incrementar las oportunidades de generación de ocupación y renta, SAMPAIO (2005) afirma

que el lema es *interferir sin herir*, esto es, que las interferencias de los técnicos pertenecientes a las diferentes áreas de conocimiento deben ser cooperativas y sutiles, de manera que puedan ser naturalmente asimiladas por los artesanos en sus productos, como el resultado de sus propias experiencias en el trabajo en equipo. En ese proceso, se producen ajustes con relación a la mejora del producto, especialmente en lo relativo a la materia prima utilizada, con consecuencias en el acabado, su resistencia y estandarización en términos de medidas, en función de las demandas del mercado consumidor objetivo.

En nuestro trabajo tomamos del marketing los conceptos de *agregación de valor y producto ampliado*, así como la visión de *lo intangible en la cultura popular*, base teórica sobre la que se sustenta la comprensión de cómo, los consumidores conscientes, perciben y valoran los atributos de los productos artesanales solidarios de raíz y alma, en el proceso de su compra y consumo.

## **2. El Concepto de Valor.**

El objetivo de una actuación social, que tiene como fuente de ocupación y renta la producción de artículos de consumo, es conseguir y mantener consumidores. Sin consumidores cautivos, en proporción razonable, no hay negocio y, por consiguiente, no se produce lucro económico o social.

Constantemente, los consumidores conscientes reciben una gran cantidad de ofertas de productos artesanales solidarios de raíz y alma, capaz de atender sus deseos de consumo y sus expectativas implícitas o explícitas de transformación social. La actuación social que sobrevive y florece, en un mercado cada día más exigente y competitivo, es aquella que constantemente se esfuerza por mejorar con el propósito de atender, de la mejor forma, posibles demandas tan especiales, innovando y agregando continuamente valor e, incluso, dinamizando la disponibilidad de los productos en los segmentos de mercado predefinidos, como

objetivo para la comercialización de la producción de aquel proyecto social que se está impulsando.

Según AKATU (2003), cuando enfocamos el mercado de una forma general, el consumo consciente es una herramienta valiosa de transformación de la sociedad. Esta visión del consumidor consciente está fundamentada en los siguientes elementos: capacidad de establecer una buena relación calidad/precio de los productos/servicios; análisis del comportamiento social y ambiental de la empresa productora de los bienes o servicios; observación del impacto de la producción y del consumo sobre la sociedad y el medio ambiente; enaltecimiento y difusión del trabajo de las empresas socialmente responsables; realización de una

asociación de forma constructiva entre las empresas para perfeccionar sus actitudes para con la sociedad y el medio ambiente y, finalmente, trabajo continuo en pro de la concienciación de otros consumidores.

Los productos solidarios se caracterizan por agregar un valor social al valor de mercado. Esta concepción de consumo consciente aparece de forma nítida en estos productos porque el consumidor opta por ellos, a partir de una sensibilización que existe en el ámbito social, por los beneficios que conlleva el consumo de productos solidarios. Y, por encima de todo, por la necesidad de colaborar con el proceso de transformación social.

Los consumidores atribuyen, a los productos solidarios de raíz y alma, un valor proporcional a



la capacidad que tales productos tienen para atender a sus deseos y expectativas Según CHURCHILL JR. y PETER (2003) es sólo el consumidor quien puede atribuir valor, porque dicho valor está basado en los beneficios y en los costes reales o imaginarios de acuerdo con su propia visión crítica. Ese valor es el resultado de la diferencia entre los beneficios y los costes de compra y uso ofrecidos y percibidos.

Cuando los consumidores perciben el valor, pagan por eso; por otro lado, donde no ven valor, sólo miran el precio. El desafío es generar y comunicar una propuesta coherente de valor al consumidor.

En este sentido, el producto solidario de raíz y alma es mejor, se entrega más valor. La entrega de un producto superior para los consumidores puede dejarlos satisfechos, incluso encantados, razón y objetivo máximos de las actuaciones sociales que comercializan productos como fuente de ocupación y renta para las poblaciones excluidas socialmente.

Esta coyuntura favorable puede conducir a la fidelidad de los consumidores, lo que resultaría extremadamente deseable, toda vez que mantener a los clientes actuales es mucho más eficiente y barato que atraer a nuevos consumidores. Así, la fidelidad de los consumidores y la probable diseminación de las informaciones positivas, sobre la línea de productos entre su círculo de amistades e influencia, conducen a las relaciones duraderas y lucrativas entre los consumidores y la Organización Social que las capitaliza, como una de las bases sólidas de su tan buscada sustentabilidad.

### **3. La Percepción de los Beneficios.**

De una forma general, los beneficios percibidos por los consumidores pueden pertenecer a dos categorías: los tangibles o de uso y los intangibles o latentes.

Según CHURCHILL JR. y PETER (2003) en el primer grupo están los beneficios experimentales y los funcionales.

Los experimentales son aquellos directamente relacionados con el placer sensorial, que los consumidores vivencian cuando asumen la posesión de los productos artesanales solidarios de raíz y alma. Son los relativos a las experiencias sensoriales en general, tales como la belleza o la textura, entre otros aspectos.

Los funcionales, por su parte, son los beneficios recibidos al obtenerse el producto. Están ligados a la funcionalidad, calidad o conveniencia de los embalajes, por ejemplo.

Dentro del segundo grupo de beneficios, se incluyen los personales y sociales.

Los personales se refieren a los beneficios directamente correlacionados con los buenos sentimientos que los consumidores experimentan por la compra, propiedad y uso de tales productos. Así, están vinculados con el placer, la satisfacción o la rareza, por citar apenas algunos enfoques.

Las respuestas positivas o de aprobación que los consumidores reciben de otras personas por comprar y, principalmente, consumir un determinado producto, constituyen lo que se denomina beneficios sociales individuales y, normalmente, están asociados al status, al reconocimiento social, a la imagen positiva, etc.

#### **4. La Percepción de los Costes.**

Por lo que se refiere a los costes, podemos identificar dos categorías percibidas: los monetarios y los relativos a la propia transacción comercial.



El coste monetario corresponde a la cantidad de dinero empleada en la adquisición del producto artesanal solidario de raíz y alma. Incluye el precio del producto y, eventualmente, los costes de embalaje y transporte. También puede incluir los riesgos financieros derivados de una eventual falla en la funcionalidad propuesta para el producto, junto con la eventual ausencia de reconocimiento por parte de las otras personas. En algunos casos, esos costes monetarios aumentan verdaderamente el valor de los productos. Es lo que ocurre cuando el desembolso de un precio elevado otorga al cliente beneficios sociales y experimentales, situación típica de los productos producidos por las marcas famosas, que agregan valor a sus productos normalmente por su peculiaridad, calidad y comunicación dirigida y altamente segmentada.

En opinión de CHURCHILL JR. y PETER (2003) existen tres tipos de costes debidos a la transacción comercial: el comportamental, el temporal y el psicológico.

Los costes comportamentales tienen relación con la energía dispensada para comprar los productos, como, por ejemplo, los vinculados a la accesibilidad, a la disponibilidad y a la especialidad del mercado y de los canales de distribución.

El coste relativo al tiempo empleado para comprar los productos se denomina temporal. Ahora bien, no siempre el tiempo empleado en hacer compras o esperando que un producto sea entregado representa un coste. A algunos consumidores les gusta emplear su tiempo haciendo compras y aprecian la búsqueda de productos diferenciados, que son únicos en algunos aspectos, comprados con poca frecuencia y, generalmente, más caros que otros de la misma categoría.

Los costes psicológicos son aquellos que están relacionados con la energía y la tensión mental características del acto de hacer compras y la asunción del riesgo de que los productos, eventualmente, no tengan la aceptación social esperada, ni reciban los

comentarios positivos por parte de amigos y parientes del consumidor.

## **5. Visión Ampliada del Producto**

Los atributos de los productos artesanales pueden ser tangibles o intangibles, si bien, casi siempre, resultan ser una combinación de ambos.

Para MALO (2006), lo intangible en la artesanía debe buscarse en los contenidos culturales que posee, en su directa vinculación con el proceso de producción, en la manera de ser de las personas que las elaboran, así como en las comunidades donde se producen. Lo intangible se refiere a lo no asimilable por medio de los cinco sentidos de la percepción humana (tacto, vista, olfato, gusto y audición) toda vez que sabemos por experiencia, que en los objetos artesanales elaborados por el hombre existen una serie de atributos que apuntan hacia dimensiones no sensoriales.

Según la opinión de LAVORATO (2006), en el momento de la decisión de compra por parte del consumidor consciente, que es cuando se evalúa la relación coste/ beneficio, factores tangibles como calidad, precio o conveniencia deben estar previamente conocidos y aceptados, de modo que el diferencial queda marcado por factores intangibles como: deseo de pertenecer a una tribu, de consumir sin remordimiento, de formar parte de un proceso que mejore las condiciones de la vida en la sociedad (que, por consiguiente, la devuelve al individuo), de responsabilidad social, de protección del medio ambiente, de mejoramiento, en fin, de la calidad humana en la práctica del consumo consciente.

Un producto artesanal no es simplemente una pieza tangible destinada al uso o a su exposición. Representa también un símbolo complejo que revela status, gusto, realización, aspiración, indulgencia, etc. El producto, en realidad, está representado por el impacto que produce, *lato sensu*, sobre su consumidor; es



el gradiente líquido entre costes y beneficios; la estimación de valor real percibida en el acto de comprar y en el posterior proceso de consumir.

El proceso continuo de agregación de valor va consolidando el producto ampliado, formado a través de los sucesivos y acumulativos estratos que van circunscribiendo el núcleo central, dándole formato, contenido y extensión.

Según LEVITT (1985; 1986), el producto ampliado está formado por su núcleo central, denominado producto genérico, y por tres estratos que lo circunscriben y que van conformando, sucesiva y acumulativamente, el producto esperado, aumentado y potencial.

El contenido sustantivo y rudimentario del producto, la parte denominada producto genérico, se constituye como núcleo central del producto ampliado, sin el cual no existe la oportunidad de entrar en el juego de la competencia en el mercado con los productos similares o percibidos como tales.

La singularidad con relación a los competidores reside precisamente en cosas que trascienden sus ofertas genéricas. La oportunidad radica en ofrecer productos ampliados que se extiendan más allá de su sustrato genérico. La razón está bastante clara: el sustrato genérico raramente tiene viabilidad competitiva, porque, lógicamente, la gente responde de distintas maneras a la diferenciación.

El producto esperado es todo lo que está dentro del primer estrato, incluido el núcleo central que constituye el producto genérico. Esto representa las expectativas mínimas sobre el producto. Aunque varíen en función de los consumidores, de las condiciones del mercado y de otros factores, cada cliente posee las condiciones mínimas para comprar lo que excede al producto genérico en sí.

Como el consumidor espera más que el producto genérico, éste sólo podrá venderse si las expectativas mínimas son satisfechas. Los medios diferentes, por los que la competencia busca

atender esas expectativas, es lo que distingue a las ofertas entre sí. De esa manera, la diferenciación satisface las expectativas de los consumidores.

El producto aumentado es todo lo que está en el segundo estrato y todo lo que queda circunscrito por él. La diferenciación no se agota cuando simplemente se le da al consumidor lo que él espera. Aquello que espera puede ser implementado, ofreciéndole más de lo que piensa que necesita o de lo que se acostumbró a esperar, lo que posibilita el tan ansiado encantamiento del consumidor.

El producto aumentado es una oferta para consumidores relativamente expertos y exigentes.

El producto potencial consiste en todo aquello que es potencialmente viable y capaz de atraer y mantener clientes sofisticados, normalmente de alta renta. El producto aumentado, por su parte, significa todo lo que fue o está siendo hecho. Por consiguiente, podemos afirmar que el producto potencial se refiere a lo que, adicionalmente, aún puede hacerse.

Para SCHIAVO (2004), técnicamente, sustentabilidad es la posibilidad que tiene una Organización Social para garantizar la continuidad de su actuación, cubriendo con sus propias actividades los recursos necesarios para financiarlas.

De una forma más abarcadora, CAPRA (2004) afirma que la sustentabilidad es la consecuencia de un complejo sistema de organización que presenta cinco características básicas: interdependencia, reciclaje, asociación, flexibilidad y diversidad. Dicho autor sugiere que, si estas características, que se encuentran en ecosistemas, fueran aplicadas a las sociedades humanas, estas últimas también podrán alcanzar la sustentabilidad. Por tanto, según la opinión de Capra, sustentable no se refiere sólo al tipo de interacción humana con el mundo que preserva o conserva el medio ambiente para no comprometer los recursos naturales de las generaciones futuras, o considera únicamente la manutención prolongada de entes o procesos económicos, sociales, culturales, políticos, institucionales o

físico-territoriales, sino que se concibe como una función compleja, que combina de una forma peculiar las cinco variables de estado relacionadas con las características ya definidas anteriormente.

Los consumidores conscientes prefieren productos oriundos de proyectos sociales sustentables, denominados productos solidarios

Investigaciones realizadas por diversas instituciones, tales como el Instituto AKATU (2003), indican que la idea de consumir productos solidarios se vuelve cada vez más agradable para la clase de los consumidores conscientes, aunque comercializados a un nivel de precio más elevado que los tradicionales.

## **6. Un ejemplo de visión ampliada para un producto artesanal.**

En el cuadro sinóptico que aparece a continuación, presentamos un ejemplo de posible

esquema de agregación de valor y consecuente formación de producto ampliado, para un producto artesanal solidario de raíz y alma; en este caso, un jarrón de cerámica.

Como se puede observar, la percepción de agregación de valor se produce en etapas sucesivas y cada atributo indexado al producto tiene orígenes diferentes, comenzando a partir del núcleo central, el producto genérico, sigue con las percepciones de uso emanadas del consumidor, recibe impulsos del Plano de Negocio, que en el área de comunicación agrega valor por la calidad y claridad de la información, material gráfico y embalajes personalizados y, finalmente, recibe los impactos del Plan Estratégico de la Organización Social, a través de las nociones de desarrollo social y sustentabilidad plenos.

Este nivel pleno de percepciones es el que se espera de un consumidor muy especial, culto, solidario y consciente de valores sociales, culturales y ambientales.

Esta categoría de consumidor tan especial debe ser identificada a través de una segmentación de mercado que, para ser más simple y económica, debe definirse basándose en los canales de distribución más sofisticados. Éstos, tradicionalmente, atienden a unos

sectores de mercado muy especiales, generalmente enfocados para consumidores de alta renta, residentes en áreas urbanas desarrolladas dentro del propio país o en el exterior y que poseen las características antes citadas.

<b>VISIÓN AMPLIADA DEL PRODUCTO</b> <b>Cuadro Sinóptico de la Agregación de Valor</b> <b>Producto Artesanal Solidario de Raíz y Alma.</b>					
AGREGACIÓN SUCESIVA DE VALOR	FORMACIÓN PRODUCTO AMPLIADO	AGREGACIÓN DE VALOR	PERCEPCIÓN DE LOS BENEFICIOS	SINÓPTICO DEL PRODUCTO AMPLIADO Producto Artesanal Solidario de Raíz y Alma	PERCEPCIÓN DE LOS COSTES
1. Núcleo Central	Genérico	Tangibles o de Uso	Experimental	Jarrón de cerámica Textura Color	Monetario
2. Estrato 1 (1+2)	Esperado		Funcional	Impermeabilidad Variedad de tamaños Buen aca-	

				bado Efecto deco- rativo	
3. Estrato 2 (1+2+3)	Aumentado	Intangibles o <b>Latentes</b>	Personal	Informacio- nes sobre el Proyecto Social Nombre e informacio- nes sobre el artesano Relación de género Placer esté- tico	Transacción Comporta- mental Temporal Psicológico
4. Estrato 3 (1+2+3+4)	Potencial		Social	Desarrollo pleno del artesano y de su comu- nidad (social, económica, cultural y ambiental) Sustentabi- dad Plena del Proyecto Social	

Esta agregación de valor real o agregación percibida, natural o in-

ducida, debe traducirse finalmente en los niveles diferenciados de los

precios de comercialización, que deben ser fijados como base en los costes reales con alto nivel de detalle, agregándoseles entonces el lucro económico posible, de acuerdo con la percepción de valor atribuible para el mercado.

Según BRUNO (2003), la fijación de los precios de mercado mezcla criterios objetivos y subjetivos. Los objetivos incluyen costes de administración, transporte y comercialización. Los criterios subjetivos buscan asociar la revitalización cultural con el desarrollo de la alternativa económica sustentable. El coste también se ve influido por los precios que presentan en el mercado productos similares.

Al retorno económico para el artesano y su comunidad vienen a agregarse el capital social, humano y ambiental, generado por el proyecto que aspira a la plena sustentabilidad y a la tan soñada transformación social, en este caso impulsada por una inserción competitiva en el mercado de los productos artesanales solidarios de raíz y alma.

## **7. Conclusiones.**

Este ensayo constituye un primer abordaje sobre un tema complejo y polémico, como es la posible agregación de valor aplicada a los productos artesanales solidarios de raíz y alma.

Dentro del modelo conceptual desarrollado, podemos afirmar que si la Organización Social llevase a cabo investigaciones directas entre consumidores conscientes o indirectas, a través de los encargados de compras de tiendas predefinidas por una segmentación de mercado, que en este caso serían la proxy de estos mismos consumidores objetivos, resultaría posible establecer una jerarquía de la importancia y de los pesos relativos de los atributos que componen el producto ampliado, y que serán los que constituyan la base para la fijación de los precios de los productos artesanales solidarios de raíz y alma en el mercado.

Con esta información, ya estamos en posesión de una parte importante de los ingredientes

necesarios para la elaboración de una correcta y eficiente proposición de valor para nuestros productos, capaz de aumentar los beneficios y/o reducir los costes para el consumidor consciente de la forma más coherente y racional posible.

En suma, el marketing orientado hacia el valor es capaz de

ofrecer la mejor orientación para la estrategia del producto artesanal emanado de las Organizaciones Sociales, como punto de partida imprescindible para que sus dirigentes alcancen con mayor eficiencia y eficacia los objetivos sociales, económicos, culturales y ambientales que se propongan. |

### **Bibliografía:**

AKATU, Instituto. Consumo consciente. Serie Cadernos Temáticos. São Paulo Brasil, 2003.

BRUNO, Guiliana Ortega. A relação comercial entre empresas e fornecedores sociais: Um estudo multicasos. Monografia de Final de Curso USP/FEA. São Paulo Brasil, 2003.

CAPRA, Fritjof. O Ponto de mutação. São Paulo Brasil: Cultrix, 2004.

CHURCHILL JR, Gilbert; PETER, J. Paul. Marketing: Criando valor para os clientes. Tradução Cecília C. Bartolotti e Cid Knipel Moreira. Revisão técnica Rubens da Costa Santos. São Paulo Brasil: Saraiva, 2003.

LAVORATO, Marilena. Marketing Verde, a oportunidade para atender demandas da atual e futuras gerações. <Site **¡Error!Referencia de hipervínculo no válida.** Acesso 31.08.06>.

LIMA e AZEVEDO. O Artesanato Nordeste: Características e problemática atual. Banco do Nordeste/Etene. Fortaleza Ceará Brasil, 1982.

LEVITT, Theodore. A imaginação de marketing. Tradução Auriphebo B. Simões. São Paulo Brasil: Atlas, 1985.

LEVITT, Theodore. Miopia em marketing. In: Coleção Harvard de Administração. Vol. 1, p. 23-55. São Paulo Brasil: Nova Cultural, 1986.

MALO, Claudio. Lo intangible en las artesanías. Revista Artesanías de América, No. 61 Junio de 2006. CIDAP - Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cuenca/Ecuador.

SAMPAIO, Helena. El Programa Artesanía Solidaria. *Paper* presentado en el Seminario Fomentar Alianzas entre el Estado y la Sociedad Civil. Ciudad de Guatemala, Guatemala 29 y 30 de marzo de 2005.

SCHIAVO, Márcio. Glossário Social: Uma ferramenta indispensável à ação social. 3ª Edição. Rio de Janeiro Brasil: Publicações Comunicarte, 2004.



## LOS ARTESANOS DE AZOGUES Y SU ORGANIZACIÓN EN EL SIGLO XIX

### Resumen

Poco a poco van asomando las actividades artesanales de la ciudad de Azogues del siglo XIX, sobre todo en los documentos manuscritos. Entre ellas destacan las ramas de la tejeduría de sombreros de paja toquilla -que incluye una Escuela de enseñanza del tejido, y la eventual instrucción en todos los planteles educativos femeninos-; de la producción alfarera, y de una buena manufactura de textiles, presentes desde tiempos prehispánicos y coloniales, respectivamente. Asimismo, con estas informaciones nos ponemos al día respecto de la organización de algunos de sus oficios, basada en el gremio profesional que asoma a tres décadas de finalizar la centuria; además, se va conociendo lo que tiene que ver con ciertos momentos de las vidas de algunos de los miembros que conformaban, hasta el momento, estas primeras organizaciones de la urbe.

## **Antecedentes**

El Parque Central de la ciudad de Azogues, capital de la Provincia del Cañar, desde el primero de mayo de 1.994, luce el monumento dedicado a su obrero, como muestra de reconocimiento al trabajo y esfuerzo que realiza todos los días en sus más diversas labores.

En este sentido, el Ecuador y la región del Austro con el trabajo de sus artesanos ya han aportado obras de gran importancia a nivel de América y del Mundo: el uso del platino se dio por primera vez en el planeta en la cultura La Tolita (Esmeraldas), pueblo que lo trabajó a lo largo del período comprendido entre el año 500 aC hasta el 500 dC -algo similar se haría en Rusia solamente a partir del año 1.700-; Valdivia, aldea costera ecuatoriana, detenta

aún la cerámica más antigua del continente americano. De otro lado, la región cañari cuenta con su alfarería, denominada por los arqueólogos Collier y Murra desde 1.941 “cáscara de huevo”, que está entre las más finas del mundo. A pesar de estos y otros logros tecnológicos, aún es bastante escasa la información con que se cuenta respecto de la actividad artesanal de la nación y de la región en particular, así como de su organización a lo largo de su trayectoria histórica, realidad en la cual también está inmersa la historia de la actual ciudad de Azogues.

### **Azogues: en el siglo XIX.**

Los pueblos que encontraron los españoles en América tenían

diferente nivel de evolución social y tecnológica, desde las culturas aurales hasta las que conformaron los llamados Estados Antiguos.

Uno de estos pueblos, conocido como cañari (que estuvo ubicado en las actuales provincias de Azuay y Cañar) había atravesado por diferentes estadios de organización social: desde las bandas de cazadores-recolectores (hace 8.000 años) hasta el nivel de jefatura; grupo que tras una relativa resistencia, pasó a integrar el imperio de los inkas hacia 1.460. Muestras de sus obras realizadas en lítica, cerámica (desde hace unos 2.000 años a. C.), y más tarde en metales como el cobre, la plata y el oro, ofrecen el trabajo de los artesanos locales; a estos artífices habrá que sumar aquellos que trabajaron con fibras vegetales, entre otros. Esta situación cambiaría grandemente al arribo de los españoles en 1.533.

En cambio, la organización política de la actual urbe parte en torno a 1.570, con la erección de un pueblo de indios, gracias

al mercurio (azogue) de su suelo que, con la plata de la cercana localidad de Malal, consolidó y también continuó atrayendo un gran número de: indios, blancos, mestizos, e incluso negros, con sus más heterogéneas profesiones, que marcarían en buena medida su economía durante toda la época colonial -pasada la bonanza “azoguera”-, especialmente la agrícola y la pecuaria.

Azogues perteneció al corregimiento de Cuenca (1.557-1.777) y luego a su gobernación (1.777-1.820); a partir de 1.825 adquiriría la categoría de villa, pero continuando su dependencia de la provincia del Azuay y, a partir de 1.888, de la del Cañar, con lo cual detentaría la calidad de ciudad.

Luego de su erección jurídica, el pueblo fue descrito en 1.582 por su doctrinero Fray Gaspar de Gallegos “poblado a manera de españoles” -es decir en cuadrículado- espacio que exigía algunos elementos: iglesia, casa de cabildo indio, residencia del cura doctrinero, así como la del escribano,

y la cárcel, elementos situados alrededor de la Plaza Central. La importancia de ésta continuaba, y era testigo de muchos actos, sean civiles o religiosos católicos, o una mezcla de ellos, sobre todo, de manifestaciones indígenas.

Algo más de dos siglos más tarde, la parroquia de Azogues contaba con 7.000 personas (León Ramírez; 2.005; 9) razón que, entre otras, hizo posible para que se la eleve a la categoría de cantón en 1.825. A partir de esta fecha, debería conocerse las diferentes actividades de Azogues como un municipio autónomo, sin embargo, sus actas de estos tiempos no existen. Habrá que esperar los inicios de la época republicana para conocerla con más detalles. En efecto, según el Padrón de 1.831, Azogues es una sociedad agrícola, pues de los 304 habitantes registrados -cifra en la cual no se incluye a los menores de 20 años-, 224 corresponde a

labradores, 6 a gentes con empleo: coronel y corregidor, alcalde segundo municipal, notario, entre otras personas, 53 a los que “no tiene profesión” ni “oficio”, y 21 a artesanos, representados por ocho ocupaciones (Arteaga; en prensa). Pocos años más tarde villa, será señalada por sus habitantes como “un pueblo industrial y mercantil”<sup>1</sup>.

Por esta misma época, se seguirá conociendo con mayores detalles su urbanismo y sus gentes. Se menciona a uno de sus primeros barrios: Santa Bárbara. Pasarán casi dos décadas para tener mayores referencias suyas. Según el Censo de 1.871, Azogues tiene 9.101 habitantes<sup>2</sup>, 2.245 de ellos residen en “la sección del pueblo”<sup>3</sup>. Su población está dividida, según la ley, en dos razas: blanca e indígena, aunque por esta misma época, documentación del lugar muestra “fenómenos curiosos en cuanto estratificación”: “nobleza

---

<sup>1</sup> *Archivo de la Casa de la Cultura, Núcleo del Cañar*, Año 1.852, Carpeta 433. En adelante *ACCC*.

<sup>2</sup> *Archivo Nacional de Historia*, Quito, Sección *Empadronamientos*, Caja 1. En adelante *ANHQ*.

<sup>3</sup> *Ibid.*, Sección *Empadronamientos*, Caja 1, folios 1-26.

Gráfico 1



Fuente: Arteaga, en prensa.

del lugar”, “clase media blanca”, “mestizos o clase media baja”, y “clase indígena” (Jurado Noboa; 1.992; 136).

Para esta última fecha, la villa ya tenía consolidados sus primeros barrios urbanos: Puesar<sup>4</sup>, Santa Bárbara, Guangras, que parece haber sido uno comercial, Macas (llamado también “El Guabo”), y el distante de Perruncay.

Gente local también señala como uno de sus barrios más antiguos al Cañaricu. Al parecer, Azogues crecía fundamentalmente entre la Plaza Central y el Burgay, manteniendo su mayoritaria población indígena; mientras tanto en la orilla occidental de este río se había formado desde los inicios de la época republicana, sino antes, “el riñón de la villa”, nombre que hasta hace poco tiempo aún

<sup>4</sup> Robles López señala la ubicación de este barrio de la siguiente manera: “sitio en el que actualmente se levanta el edificio del colegio Juan Bautista Vázquez” (¿1.995?; 191),

se conservaba en la memoria de sus gentes, y que corresponde al lugar conocido como La Playa<sup>5</sup>, así como también aquel denominado Bolivia, dado en honor de la visita que hiciera Simón Bolívar, en 1.822, según Palomeque Vivar (1.994; 41).

Estos primeros barrios respondieron en sus orígenes a criterios étnicos, pues luego de la reducción colonial del pueblo de indios, se observa a diferentes ayllus y parcialidades como guangras, macas, puesares, debidamente instaladas, manteniéndose con el paso del tiempo<sup>6</sup>. Sin embargo, para el último tercio del siglo XIX, estarían contrastándose con los sectores blancos de la población, que ya se habían apoderado de algunos sitios del centro de la villa desde algún tiempo atrás, constituyéndolos en sus lugares de residencia, con lo cual les conferían exclusividad y mayor prestigio.

La Plaza Central va dando cabida a un mayor número de

actividades. Las relacionadas con el comercio en el mercado con su movimiento regular o de feriado, o en algunas tiendas de sus alrededores, locales que servían para compraventa de artículos de poca monta o como vivienda, o para los dos usos, simultáneamente. Ramona Ordóñez y Vélez poseía entre sus bienes “la tienda de mi habitación -decía-, con todas las mercancías que en ella se encuentran”: reatas, crucifijos, esculturas de San Antonio, fuentes de loza, botones confeccionados de este mismo material, jáquimas, cinchas de cabuya así como piedras de moler y artesas; también habían otras, quizá especializadas en la elaboración de pan. Estos negocios contrastaban con aquellos de los comerciantes -en su mayoría blancos-, mucho más ricos en el número de artículos destinados para una clientela selecta, y en cantidades, pues en contraste algunos propietarios de tiendas se limitaban a señalar sus negocios como “tienda de abarrote”. Este espacio geográfico además servía para el intercambio que realizaba

---

<sup>5</sup> Comunicación personal de la Dra. Lorena Palomeque (2.006).

<sup>6</sup> ANHQ, Sección *Cacicazgos*, Caja 1, Expediente 17, folio 10.

Azogues a nivel nacional e internacional. En esta Plaza asimismo se realizaban variados entretenimientos para el público, sobre todo los de tradición aborígen.

Sus casas, si bien escasas en número -un problema bastante frecuente de Azogues de esos tiempos-, algunas de “altos y bajos”, están construidas en su mayoría de bajareque, pero cubiertas con tejas, aunque también las hubo aquellas edificadas con adobes.

En el plano educativo, Azogues cuenta para la época con la existencia de colegios y escuelas para ambos sexos, inclusive, una destinada solamente para “niños indios”, aunque según el Censo de 1.871, la población tiene un alto índice de analfabetismo 82.40%, especialmente en las mujeres (Cabrera Merchán; 1.992)<sup>7</sup>.

La economía de Azogues para esta época se la puede resumir así: durante la Colonia había alcanzado prosperidad muy notable, fundamentalmente en la actividad comercial de bayetas y vestidos, además de la alfarería, aunada a la agricultura, especialmente el trigo y la cebada, cuyos montos servían incluso para la exportación a otros lugares del Ecuador, especialmente hacia la Costa, amén de una incipiente recolección de cascarilla; durante la época republicana estas actividades fueron creciendo en montos, según se puede conocer partiendo desde la Relación de Azogues efectuada por Francisco Carrasco en 1.831, pasando por diferentes Informes económicos de unos cuantos años, hasta la época de la gran producción de sombreros de paja toquilla, que la introdujo en el mercado internacional.

---

<sup>7</sup> En la actualidad, sobre el particular ya se tiene una buena idea en lo que tiene que ver con la cuantificación y el movimiento de profesores, niñas y niños, así como de los fondos que permitían el funcionamiento de estos locales, incluyendo asuntos particulares como aquellos de la señora Carmen Franco quien, según un funcionario del Concejo, “no ofrecía la más pequeña esperanza de progreso o educación para el *bello sexo*” (Arteaga; 2.004a).

## **Organización gremial de Azogues: sus miembros**

La historia de la organización artesanal ecuatoriana solamente desde hace un cuarto de siglo va siendo conocida, razón que, entre otras, explicaría la falta de estudios respecto de la situación profesional de Azogues, a pesar de tener larga data. Sin embargo hoy, gracias a las investigaciones que se realizan de las diferentes etapas de la historia americana, ecuatoriana y regional, es posible trazar una especie de “columna vertebral” de esta trayectoria.

Así, a la ordenación de los profesionales de Azogues durante los tiempos prehispánicos hay que verla en el contexto cañari, pueblo que alcanzó el nivel de jefatura<sup>8</sup>, clase de formación social que presenta 19 de sus 24 “caracteres definitorios”, entre los cuales están, por ejemplo, los relacionados con alimentación, construcciones, población, dirigentes, religión, entre otros, a más

de los concernientes a los artesanos: “excedentes de producción artesanal”, “artesanos de tiempo completo”, “objetos suntuarios u obras de arte». En el primer caso, no está muy clara la presencia de “excedentes artesanales” en la región, en los dos restantes “la existencia de productos artesanos, en algunos casos de extraordinario refinamiento, están indicando que había especialistas y que estos trabajaban preferentemente para los nobles y para el jefe mismo, en cuyas tumbas esos productos constituyen la parte más notable de los ajuares funerarios” (Alcina Franch & Palop Martínez; 1.983; 142, 149).

El arribo inka al sector cañari mostró toda su organización con sus artesanos. Así, la presencia de sus especialistas -los camayockuna- en varias artes y oficios, se vio plasmada en los diferentes asuntos que tenían que ver con arquitectura, sistema vial, artesanías decorativas y utilitarias, entre otras muchas manifestaciones

---

<sup>8</sup> El arqueólogo Jorge Marcos ha señalado que el pueblo cañari fue “una bien estructurada jefatura regional a nivel de ‘estado’” (1.986; 42).



de su cultura material, obras que significaron el momento más importante de un largo proceso social y político que se había iniciado unos milenios atrás. Mientras en 1.582, Fray Gallegos informaba que Azogues produce “muchísima loza”: “tinajas, jarros, y ollas y cántaros y otras vasijas para el servicio de los españoles y naturales”, asimismo “mantas muy galanas” ([1.582] 1.897; 176).

Cuenca, a lo largo del periodo colonial, y según disposiciones metropolitanas para sus territorios de ultramar, dirigió la organización civil y religiosa de su región, incluyendo los asuntos que tenían que ver con los artesanos, acción que continuaría durante el primer medio siglo de la época republicana, iniciada a partir de 1.830.

Para la primera etapa estableció algunos oficios bajo patrones ibéricos, mediante la conformación de gremios, organización civil que acogía únicamente a profesionales, así como la de cofradías religiosas que, bajo una determinada advocación como la

Virgen, un santo, un dogma de la iglesia católica, entre muchas otras, estuvo destinada fundamentalmente a fines benéficos, pero que aglutinaban en su seno a miembros de todo el espectro socioeconómico de un poblado; además de estas asociaciones, hubo las cofradías artesanales. En otros casos, lo hacía con ordenaciones diferentes de éstos, para lo cual tomó en consideración la tradición artesanal indígena; en efecto, de la estructura de las comunidades andinas en ayllus y parcialidades, y a un nivel más amplio, cacicazgos, se tomó en gran medida las funciones del alcalde -que pretendía equiparar a su similar español- para encauzar las actividades profesionales de los indios: justamente carpintería y alfarería (con sus maestros y oficiales), funcionaron bajo la dirección de un alcalde indio del ramo subordinado a la vigilancia de europeos; así en 1.630 se conoce al de los olleros de Azogues, (Arteaga; 2.001; 61); sin embargo, por el momento resulta difícil hablar con mayor amplitud de esta ordenación en Azogues y su jurisdicción, teniendo presente

la gran producción de alfarería de alta calidad que se realizaba en sus cercanías, San Miguel de Porotos -y no sólo de recipientes sino también de ladrillos- además de la elaboración de “ruanes” y lienzos de Macas, inclusive teniendo presente la existencia de un obraje de Comunidad al finalizar el primer tercio del siglo XVII, según se sabe gracias a los escritos de Francisco López de Caravantes ([1.630] 1.989; 20).

A lo largo de este par de etapas de vida política, estas dos asociaciones sirvieron para regular a los artesanos; sin embargo, en el primer caso, el gremio continuó su actividad a lo largo del lapso republicano, cumpliendo igual papel en la mayoría de ciudades americanas, mientras desaparecía en Europa; mientras tanto, y a diferencia de otras urbes americanas, Cuenca y su región al parecer no tuvieron la presencia de cofradías artesanales, como sí lo poseyeron, por ejemplo, Lima, Quito, México, Guatemala, agrupaciones que, junto a las estrictamente religiosas, prácticamente desaparecieron

en los períodos nacionales latinoamericanos.

La ciudad de Cuenca y su jurisdicción también se verían favorecidas a partir de 1.822 con la creación de la Escuela “de las nobles artes de Pintura, Escultura y Arquitectura, y en las mecánicas de Carpintería, Relojería, Platería y Herrería”, local que estaría bajo la dirección del multifacético y aristócrata don Gaspar Sangurima (Cordero Palacios; [1.920]1.986; 184).

## **1.- El Gremio**

Dicho en términos generales, en la América colonial así como en su contemporánea Europa, la organización profesional de la población dependía, fundamentalmente, del municipio, con la conformación de los gremios. En él los artesanos estaban organizados por sus diferentes oficios: curtidores, músicos, sastres, zapateros, pintores, batihojas, escultores, herreros, pañeros, barberos, plateros (joyeros), entre muchas otras.

Entre las funciones de esta asociación estaban la de organizarlos en cuanto producción, precios de los diferentes artículos que elaboraban, aranceles, también reglamentaba asuntos que tenían que ver con su contribución para la ciudad; además regía su ubicación física tanto dentro de una urbe como en el sector rural, asimismo en lo relacionado con su estructuración, entre otros temas pero, sobre todo, precautelaba los intereses de sus miembros, de aquellos de sus colegas que no estaban afiliados.

Para la conformación de este tipo de asociación se requería de un número mínimo de artesanos de un ramo, lo cual nos indica la importancia que adquiría un oficio en determinada urbe.

Su jerarquía estaba determinada, dicho de una manera simple, por maestros, aprendices y oficiales, como en el caso de Cuenca; en otros lugares como en Quito,

Cusco, México, Guatemala, estas categorías eran mucho más complejas, lo cual, asimismo, habla de su estimación.

Durante la Colonia fue de gran importancia la presencia de un gremio, pues a través de él los maestros podían ser autorizados para contar con tiendas, lugares en donde podían realizar sus obras y expenderlas al público así como para poder enseñar el oficio en forma legal a través de un contrato, entre él y el aprendiz, o su representante. Las tiendas debían concentrarse en torno a la Plaza Central de un poblado.

## **2.- Los Gremios de Azogues**

En el caso de Azogues, nada se conoce de la organización gremial de la población profesional -si es que la hubo- hasta antes del año 1.873<sup>9</sup>. Efectivamente, entre las actividades del municipio local, el 4 de junio se procedió a

---

<sup>9</sup> Por estas mismas épocas la villa de Gualaceo (1.897) empecerá a nombrar maestros mayores principales y sus respectivos suplentes para sus *gremios* artesanales: platería, sastrería, sombrereros, zapateros, talabarteros, peluqueros, cerrajeros, alfareros, y “otros gremios”.

nombrar a maestros mayores de diferentes oficios y sus respectivos suplentes, designación que se transcribe de manera textual:

[...] i haciendo la observación de que, según el que rejía en este cantón, era indispensable proceder al nombramiento de maestros mayores principales i suplentes de los gremios de artesanos de esta villa, ordenó que se proceda a la elección indicada, la cual se verificó en los términos siguientes = Para el gremio de plateros = principal = Mariano Merchán = s[upl]en]te = Luis Cabrera = Para la de zapatero p[ri]ncip]al = Juan Sarmiento = s[up]p[le]n]te Ángel María Sacoto para el de carpintero = Juan Torres = s[up]p[le]n]te = José Antonio Verdugo = para el de sombrerero (sombbrero) = p[ri]ncip]al = Javier Antonio Calle = suplente = Vicente Rojas = para el de tintoreros = p[ri]ncip]al = Ignacio Calle = s[up]p[le]n]te Ignacio Abad = para el de

herreros = principal Antonio Romero = sup[le]n]te Manuel Andrade = para el de talabartero = Marcelino Narváez = s[up]p[le]n]te Francisco Quezada = para el de peluquero Gregorio Uzhca = sup[le]n]te José Ochoa = para el de música = principal = Manuel Vega Buestan = sup[le]n]te Joaquín Vega = para el de hojalateros = principal = Pedro Vega<sup>10</sup>

A este corto documento en que se mencionan 10 gremios y, hasta el momento único, es posible realizar algunos comentarios.

En primer lugar, era práctica común en las ciudades coloniales y las republicanas realizar esta denominación durante el primer mes de cada año, en esta ocasión el cabildo local lo efectúa a mediados.

Por otro lado, en este escrito no está claro si es que ya existían otros nombramientos de maestros mayores y sus suplentes anterior-

---

<sup>10</sup> *Archivo del Municipio de Azogues*, “H. Concejo Municipal de Azogues. Acta de Sesiones 1.871-1.872-1.873.”, Sesión del cuatro de junio de 1.873, folio 122. En adelante *AMA*.

res a éste, pues en él se indica: “i haciendo la observación de que, según el que rejía en este cantón, era indispensable proceder al nombramiento de maestros mayores principales i suplentes de los gremios de artesanos de esta villa” (cursivas nuestras), ya que antes de esta fecha se conoce que por 1.862 los artífices locales debían pagar 4 reales de impuesto “no más de una vez” para obtener la patente para su ejercicio, al igual que los profesores de escuela (Arteaga; 2.004a) y los industriales; sin embargo, sólo a partir del año 1.891 se propone que las designaciones de maestros

artesanos se realicen anualmente (Arteaga; 2.004c; 62). También hay que destacar que en el caso de los hojalateros, su maestro mayor Pedro Vega no tiene suplente, o por lo menos no se lo señala en el Acta.

El Concejo local, del mismo modo extendía las patentes<sup>11</sup> para el ejercicio de una profesión en el ámbito de sus parroquias. En 1.856 el señor Ramón Aparicio las solicitó para los artífices de Biblián, muestra de que la institución había asumido desde 1.825 pleno control sobre las actividades artesanales de su jurisdicción<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Aún no se ha localizado los Libros de *Matrículas de Patentes* de Cuenca, ni de Azogues, papeles en donde se anotaba, fundamentalmente, los ingresos económicos de los artesanos.

<sup>12</sup> El documento pertinente es como sigue: “[...] el señor Ramón Aparicio como rematador de los ramos municipales en el año anterior [de 1.864] hizo el reclamo de que la municipalidad extendiera las correspondientes *patentes* a dieciséis artesanos de Biblián para que le satisfagan la pensión que según el Art. 13 de la tarifa del año anterior estaban obligados a pagarle, a cuyo fin presentó la correspondiente lista que contenía a las personas siguientes: José Sacoto, sastre; Tomas Sacoto, sombrerero; Miguel Palomino, carpintero; Manuel Muñoz, carpintero; Mariano Maldonado, carpintero; Jorge Vázquez, talabartero; José Antonio Palomino, carpintero; Pedro Marín, zapatero; Bernardino Carpio, zapatero; Manuel S. Matute, zapatero; Remigio Cuenca, sombrerero; Juan Mora, sastre; Santiago Rodríguez, herrero; Prudencio Ortega, carpintero; Gaspar Aguirre, sombrerero, Javier Serrano, zapatero. Solicitó, además, [debido a] que no podían trasladarse dichos artesanos desde Biblián se comisione al teniente político de aquella parroquia para que entregue os títulos que se le adjunten a aquellos individuos siempre que tengan la correspondientes

Las corporaciones azogueñas corresponden a los siguientes oficios: plateros-actualmente, joyeros-, carpinteros, sombrereros, tintoreros, herreros, talabarteros, zapateros, peluqueros, músicos y hojalateros. Esta cifra es muy importante si consideramos que dos años más tarde existen 59 (ejercidas en un 58% por mujeres), de las cuales, 32 están en relación con las diferentes artesanías, por ejemplo con las de la indumentaria: alpargateros, costureras, sombrereros, sastres, “teñidores”, tejedores de mantas, zapateros, bataneros; de la construcción: albañiles, carpinteros, “canteneros”, tejeros; de la alimentación: panaderos y molineros, o de artesanías utilitarias: cuchareros, banasteros, veleros, entre otras (Palomeque, en Arteaga; 2.004c; 63); no obstante, llama la atención el hecho de que no existiera en Azogues el gremio de alfareros, pese a la gran producción de cerámica de alta calidad que se daba en su jurisdicción, desde tiempos

prehispánicos, y que contaba con gentes que vivían en el pueblo, identificadas con esta profesión.

Asimismo, es de importancia señalar que no se tiene información acerca del número de artesanos existentes en Azogues en 1.873; en todo caso, bien vale tener a la vista, por un lado, el cuadro del Padrón de 1.831 (Cuadro 1), así como su actividad artesanal, según la Relación que hiciera en este mismo año Juan Francisco Carrasco: “las manufacturas -informaba- que se benefician en la Villa, y Sus Parroquias: son bayetas, tocuyos, ponchos, fajas, reatas de Algodón y lana de diferentes colores: Ygualmente se forman cucharas de madera cuya exportación de todo lo dicho es al Departamento de Guayaquil, y a la República del Perú, en inteligencia que sus ganancias no exceden de un diez por ciento, y antes si en algunas ocasiones diminutos los principales”; por otro, las cantidades de artífices que se

---

suficiencias y honrosidad (sic) y siempre que hubiesen abierto sus talleres y hecho uso de sus oficios”, *AMA*, “H. Concejo Municipal de Azogues. Acta de Sesiones 1.865”, Sesión del cuatro de abril del 65, folio 34.

inscriben en 1.845 con motivo de registrarse a los que deben pagar el impuesto de tres pesos, ya que están considerados en la tercera clase de las personas sujetas a estos gravámenes (Cuadro 2); así como las de 1.875 (Cuadro 3), aunque en este último ya no están presentes los herreros: ¿qué ocu-

rrió con este oficio? Tres décadas más tarde el número de ocupaciones registradas es muy pequeño -por lo menos de las apuntadas oficialmente-, según informe de la *Guía Comercial, Agrícola e Industrial de la República del Ecuador* (Gráfico 1).

<p style="text-align: center;"><b>Cuadro 1</b> Artesanos de Azogues, según el Padrón de 1.831</p>	
Nombre del Artesano	Oficio
Manuel Barzallo	herrero
Basilio Luzuriaga	herrero
Antonio Briones	herrero
José Orellana	platero
Bernardo Saldaña	platero
Mariano Galarza	cucharero
Juan Melgarejo	cucharero
Melchor Calle	cucharero
Agustín Verdugo	cucharero
Blas Galarza	cucharero
Francisco Pinos	sastre
Antonio Illescas	sastre
José Ortiz	sombrero
Valentín Arias	carpintero
Juan Oliveros	carpintero
Basilio Guerrero	carpintero

Manuel Cabrera	carpintero
Pedro Encalada	carpintero
Manuel Cabrera	carpintero
Calixto Vázquez	tintorero
Leandro Marín	zapatero
<i>Fuente: “El urbanismo de Azogues: 1.850-1.900”, en prensa.</i>	

<b>Cuadro 2</b> Relación de los artesanos de Azogues, sujetos a pagar impuesto en 1.845		
Nombre del artesano	Oficio	pesos
José Ochoa	sastre	3
Salvador Pesántez	sastre	3
José Antonio Verdugo	carpintero	3
Andrés Romero	herrero	3
Pablo Bastidas	herrero	3
Juan Briones	herrero	3
José Martínez, de Cañar	herrero	3
José Manuel Coronel	zapatero	3
Manuel Monzón	zapatero	3
Manuel Palomeque	zapatero	3
Calixto Vázquez	tintorero	3
Mariano Merchán	platero	3
Manuel Saldaña	platero	3
Manuel de la Cruz Narváez	talabartero	3
José Ortiz	sombrerero	3
Elaboración. Diego Arteaga.		



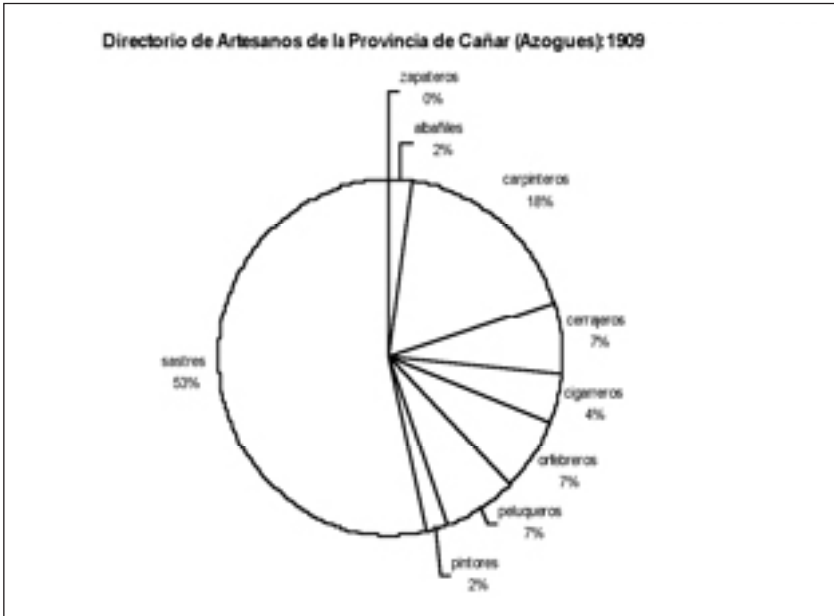
### **Cuadro 3**

Oficios de Azogues, según el Censo de 1.875  
(relación con los agremiados en 1.873)

<b>Oficio</b>	<b>hombres</b>	<b>mujeres</b>
Plateros	3	-
Carpinteros	63	-
Sombrereros	5.370	6.202
“Teñidores”	25	30
Herreros	-	-
Talabarteros	7	-
Peluqueros	-	88
Músicos	59	-
Hojalateros	2	-
Total	5.576	6.320

Fuente: Palomeque: en Arteaga (2.004c)

## Gráfico 2



*Fuente:* Guía Comercial, Agrícola e Industrial de la República del Ecuador.

Es esencial señalar la ausencia de mujeres en estas listas, a pesar de su trascendente actividad artesanal en la ciudad, sobre todo, en labores como la alfarería en donde, de los 399 sujetos identificados en esta profesión, prácticamente son el 95% (379); en la confección de sombreros de paja toquilla, casi duplicando a los varones: 11.572 frente 6.202, es decir que representan casi el

60% de las personas con oficios: no hay que perder de vista que la economía regional, y de Azogues en particular, estuvo marcada por esta actividad, al punto que en 1.894, servirían como ejemplo a Cuenca y su región, al punto que se considere la enseñanza del tejido de este sombrero en los planteles educativos femeninos; o en labores como de hilado con 350, o de elaboración de pan con

88, menesteres en donde son las únicas que lo realizan (Arteaga; 2.004b; 38), mientras en Cuenca estas dos últimas actividades, también fueron oficio de hombres.

Este vacío femenino en los gremios se daba en otras ciudades de la América desde el período colonial, aunque existieron casos especiales. En el año 1.791 existió en Cuenca un gremio “mujeril” (Arteaga; 2.001; 69), algo singular en la América colonial, pues en la mucho más grande de México sólo se daba todas las facilidades para que desarrollen libremente la actividad del bordado y “otras labores” (Konetzke; 1962; 768), mientras en la capital virreinal suramericana, Lima, apenas se sabe de la admisión de algunas en la institución (Borchart de Moreno; 1995; 17); en cambio en Azogues resulta de mucho valor anotar que en 1.891 el Concejo trata al respecto, se realiza un reglamento para panaderas (Arteaga; 2.004b; 42), cosa que, de lo que se sabe, no ocurre en Cuenca, ni en otras urbes ecuatorianas de esas épocas para este común.

No está demás reiterar la valiosa participación de la mujer azogueña en estas tareas, aunque hay ocasiones que, como en el caso de las costureras, si bien numerosas -80 personas-, en la práctica “no se ven sus obras”, pues la población femenina y masculinas de estas épocas cuenta con escasa vestimenta (Arteaga; 2.004; 40), o por lo menos no la menciona en sus documentos, aunque algo similar ocurrían en sus contemporáneas como Cuenca, Quito, Guayaquil, Lima.

El orden en que ha sido hecha la enumeración de los distintos gremios es posible que represente la importancia de estos comunes y, con ello, del oficio en la urbe, aunque en realidad falta mejor conocimiento de la historia de la ciudad para pronunciarnos con mayor propiedad.

Nada se sabe acerca del grupo étnico al que pertenecían estos maestros, así como sus suplentes; en todo caso, la conformación étnica de un gremio del siglo XIX también es un tema aún bastante desconocido en el medio ecuato-

riano, pues no siempre asoman con ella en el papel. En este punto también es importante anotar que las diferentes ciudades coloniales, al igual que las republicanas, tenían diferentes criterios en lo que tiene que ver con la pertenencia de un individuo a estas agrupaciones, e incluso para ubicarlos según su categoría en gremios sólo de indios o únicamente de mestizos, tal como ocurrió en Cusco a inciso de la época republicana (Krüggeler; 1.991).

Tampoco se conoce de los requisitos locales que debían cumplir los aprendices para ser oficiales y luego optar por un reconocimiento como maestro<sup>13</sup>. En este sentido, en Cuenca se realizaban exámenes a los oficiales ante

las autoridades y los maestros del ramo, para que puedan ascender de categoría<sup>14</sup>. De Azogues tan solo se sabe que por 1.899 los aprendices de música debían tener su propio uniforme, asunto que quizá pueda tener relación con el hecho de que en Cuenca, aún los niños, eran preparados entre los militares como músicos (Arteaga; 2.004c; 68). En todo caso, se sabe que los títulos de maestros de las profesiones eran emitidos por la Policía Nacional, por lo menos desde 1.860.

Asimismo, no se tiene conocimiento relacionado con sus reglamentos internos; en este sentido habrá que esperar hasta el año 1.880, fecha en que se está al tanto de su interés en

---

<sup>13</sup> Por un lado, la destreza que un artífice poseería sería reconocida por la ciudadanía; por otro, el tiempo de ejercicio de su labor también habría incidido para que llegue a ser considerado en este sitio; además, cualquiera sea la destreza de estos artesanos, en nuestro medio existe aún la costumbre de señalarlos como *maestros* de tal o cual oficio.

<sup>14</sup> *Archivo Histórico Municipal de Cuenca, Actas de Cabildo 1.864-1.869*, Sesión del 5 de septiembre de 1.868, folio 625v. En adelante AHMC.

En Cuenca, durante estas pruebas debían estar presentes los dos maestros mayores del ramo y “algunos concejales”.

*En ciertas ocasiones los artesanos de Cuenca pedían ser examinados en su oficio*, AHMC, *Actas de Cabildos. Años 1.864 a 1.869, Acta del 25 de marzo de 1.864, folio 44v.*

copiar aquellos de sus colegas de Cuenca, aunque no se sabe si esta preocupación partió de los artesanos, de la ciudadanía, o del Concejo local (Arteaga; 2.004c; 69)<sup>15</sup>.

Poco se sabe de la participación de los agremiados en las actividades de la urbe. A manera de ejemplo, los músicos Joaquín y Manuel Vega que juntamente con sus colegas Baltasar Carchipulla, Anastasio Quito (al parecer estas cuatro personas conformaban una banda musical) y otros individuos propinaron una golpiza al celador de la iglesia de Huapán cuando tuvo lugar la fiesta de Nuestra Señora de las Nieves (Arteaga;

2.004b;40), celebración en la cual serían los animadores; aún así, a pesar de la importancia que se daba en ella a esta actividad<sup>16</sup>, al punto de emitirse licencias para su ejecución pública, así como ordenanzas (Arteaga; 2.004c; 67), con la buena existencia de bandas musicales, actividad que contó incluso con la figura de Francisco Paredes Herrera (Arteaga; 2.005), así como con el interés del Gobierno Nacional para fomentar su desarrollo<sup>17</sup>.

Pero, en verdad, es poco lo que se conoce de la actividad artesanal azogueña; del mismo modo, se ignora el destino final que tenían sus obras, en todo caso,

---

<sup>15</sup> Hay que indicar que no se han localizado aún los *Reglamentos* de artesanos de la ciudad de Cuenca.

<sup>16</sup> Para la historia de la música en la provincia del Cañar puede consultarse el trabajo “La Música en la Provincia del Cañar”, de V. Cayamcela Coronel (2.002).

<sup>17</sup> REPÚBLICA DEL ECUADOR  
JEFATURA POLITICA DEL CANTÓN

"Azogues, mayo 20 de 1.899

Sr. General Comandante

En jefe de la provincia del Sur

Cuenca:

Acabo de saber que algunos individuos verdaderamente refractarios del progreso y del trabajo que, en definitiva, á él conduse, han marchado á esa Ciudad, con el fin de hacer reclamos ante Uds. por habérseles compelido á la asistencia á las clases de música establecidas para la formación de una banda que ponga en ejercicio el

obviamente, habían servicios o artículos destinados para los diferentes grupos sociales, económicos y étnicos, por ejemplo existían “trastos de barro para el uso de mestiços” (Arteaga; 2004b; 45).

En verdad, asentamientos republicanos como las ciudades de Lima, Cuenca, Cusco, o Quito, o villas ecuatorianas como Ibarra u Otavalo, muestran grandes contrastes entre sí, ya que inclusive existen otras urbes como México, en donde desapareció este sistema de asociación, haciendo de esta manera sumamente difícil conocer los de Azogues, peor singularizarlos.

Una vez que se ha llegado a este punto, es importante señalar que a nivel del Ecuador, el interés

mostrado por Gabriel García Moreno, a lo largo de sus diferentes administraciones, pero iniciada a partir de 1.859, por la creación de establecimientos para educar a la población ecuatoriana en Artes y Oficios así como en lo religioso, y a nivel regional, por Benigno Malo a partir de 1.863, dentro de un ambiente de educación popular ([1.865] 1.940; 474-480), se vio materializado, años más tarde, en el gobierno de José María Plácido Caamaño. Esta Institución pasaría a manos de la Comunidad Salesiana (Naranjo Villavicencio et al.; 1.990; 30). En Azogues sus autoridades civiles a partir de 1.890 tratan el asunto que tiene que ver con su presencia en la urbe y, con ello, cabe esperar que se lo haría, además, con aquel de la Escuela de Artes y Oficios (Arteaga; 2.004c; 62).

---

instrumental obsequiado por el Supremo Gobierno, despierte el gusto de los habitantes de este lugar por ese arte bellissimo y sea á la par que, un poderoso estímulo, una prueba más de que el Gobierno es causa eficiente aún del progreso natural de los pueblos del Ecuador. No dudo que con esta información quedaran desbanecidos los pretextos que, á guisa de reclamos pretenden manifestar aquellos individuos; y que prudente juicio, el entusiasmo y los conocimientos de Uds. Sr. Gral. Arvitrarán los medios conducentes á llebar á sima el proyecto de banda.

Dios y Libertad

Manuel F. Vintimilla"

### 3.- Sus miembros

La presencia documental “fugaz” de ciertos artesanos en Azogues, nos dan alguna idea de sus actores. Por ejemplo, entre las mujeres se cuentan: la señoritas Luz Vélez y Victoria Vintimilla, costurera y sombrerera, respectivamente; también se suman otras sombrereras: Manuela Urgilés, Juliana Monzón, Rosario Cantos, Juliana Arcentales (no habla español); hilanderas como Juana Condo, María Manuela Velecela (no habla español); o camiseras: Santos Herrera, o a Andrea. Entre los varones están los sombrereros: Benedicto Aucancela, José Sánchez; Baltasar Buri, Justo Yungasaca, Vicente González, Andrés Campoverde; además de zapateros como Manuel Palomeque, Juan Sarmiento, Ángel María Sacoto, y músicos como: Félix Ríos, Manuel Medina, Joaquín Vega<sup>18</sup>.

En cambio de los artífices agremiados de Azogues, la mayor

información existente, nos va a permitir también rastrear de mejor manera algunas características del ambiente de la sociedad en la cual les tocó vivir.

En efecto, de Mariano Merchán se conoce que por el año 1.871 sirvió de albacea testamentario al indígena Jerónimo Yumbra (Arteaga; 2.004a; 129).

*"De Luis Cabrera se sabe que se desempeña como alguacil mayor del cantón, razón por la cual renuncia a su cargo de suplente de maestro mayor de su labor, pues su economía "sufría grave prejuicio en sus intereses, puesto que no tenía otros recursos que el producto de su oficio de platero, al que no podía consagrarse -decía- por razón de aquel cargo"<sup>19</sup>.*

Juan Sarmiento, cuatro años más tarde, nos pone al tanto que es nieto político de Isabel Calle (Arteaga; 2.004b; 41).

---

<sup>18</sup> ACCC, Carpeta 433.

<sup>19</sup> AMA, “H. Concejo Municipal de Azogues. Acta de Sesiones 1.871-1.872-1.873.”, Acta del cuatro de junio de 1.873, folio 122.

Juan Torres informa que en 1.858 cuenta con un terreno en el sector de Charazol (Arteaga; en prensa).

En cambio, de José Antonio Verdugo se conoce que por 1.871 tiene 20 años de edad, es soltero, tiene ocupación-la de carpintero- y que no sabe leer ni escribir<sup>20</sup>.

*Javier Antonio Calle nos participa en 1.870 que es mayor de edad, y tiene la categoría de vecino de Azogues, así como también que trabaja como síndico de la iglesia matriz de la urbe y, como tal, vende un bien inmueble al tintorero Ignacio Calle; además de que en 1.882 pagó 80 centavos al 2% por la venta de “un retazo de tierra y una casa” que realizara José María Parra y su mujer Dominga Miranda a Rosario Luzuriaga (Arteaga; 2.004b; 39).*

*De Vicente Rojas se sabe que por 1.870 funge como testigo de la señora Ramona Vélez en la venta*

*de “un terreno” que ésta hiciera a su hija la señora Antonia Álvarez; también se está al tanto que un año más tarde había comprado, junto con su esposa, un “fundo” en Opar a la señora María Manuela Coronel Sisniegas en la suma de 1.000 pesos, aún no cancelados y que, en 1.876, asoma como comprador de “un cuarto solar de tierras más o menos» a los esposos Lino Idrovo y Rafaela Illescas, en 60 pesos, bien ubicado «en el punto de Santa Bárbara» y que “linda con terrenos de Juan Pinos y su mujer, cabuyos al medio, con los de Agustina Illescas, cerco al medio, con los de Rosa Sisniegas, calle pública al medio, y con los de Manuel Jesús González, calle pública al medio”, vecinos que, por el momento, no facilitan más datos (Arteaga; en prensa).*

Ignacio Calle es la persona que más noticias ofrece de su vida. Por 1.870 se sabe compra “un retazo” de terreno propiedad de la iglesia de Azogues<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> ANHQ, Sección Empadronamientos, Caja 1, folio 15.

<sup>21</sup> El documento es redactado en los siguientes términos: “[posesión] en forma de un trapezoide con la área de treinta i dos metros, siete decímetros, detrás del presbiterio i en contigüidad con las propiedades del señor Ignacio Calle”, para cuya



Muchos más datos de este personaje se lo tiene a través de su testamento fechado en 1.871. Se sabe que es originario de Azogues y reside en ella “de más de sesenta años”, y que es hijo natural de los señores Nicolás Espinoza y Marta Calle (Arteaga; 2.004b; 38-40).

En él pide se le celebre un misa rezada de cuerpo presente “por el bien de su alma con la correspondiente vigilia”, y 8 misas rezadas “por el descanso de su alma” y la de su segunda esposa, Manuela Rodríguez. Entre las limosnas consignadas en este documento se cuentan las destinadas a las Casas Santas de Jerusalén<sup>22</sup>, a medio real a cada una.

Asimismo por este papel nos ponemos al tanto que fue casado en la ciudad de Quito con Francisca Salcedo, donde ella reside al momento, matrimonio al cual no aportaron bienes algunos, en el cual tampoco adquirieron nada, únicamente tuvieron dos hijos que murieron sin dejar descendencia.

Ignacio Calle se casó en segundas nupcias con su coterránea Manuela Rodríguez, con la cual procrearon dos hijos legítimos: Baltasara y Bartolomé Calle, vivos a esta fecha. A este caso-río tampoco aportó nada, por el contrario, su mujer puso «un retazo» de terreno en Zhigzhiguin,

---

comercialización se solicita “la respectiva licencia del ordinario eclesiástico comprobándose la utilidad i necesidad de la venta hasta que ésta llegó a verificarse en pública subasta en la persona del señor Félix María Pozo como supuesta del referido Calle en 19 pesos real i medio ante el Juzgado Segundo parroquial de esta villa el 8 de agosto de 1.870, y que aunque era verdad aquella acta de remate era por si sola un título suficiente para el interesado, sin embargo, tanto el compareciente como el señor Dr. Manuel de la Cruz Hurtado, Cura Escusador desta villa, conformándose con lo resuelto en este sentido por el prelado de la Diócesis en el auto pronunciado con motivo de aquella instancia”, documento en el cual no firma, a pesar de saber leer y escribir, pues en él se pide -por una razón que aún se desconoce- lo haga como testigo Camilo Ramírez (Arteaga; en prensa).

22 Son limosnas que se ofrecían desde tiempos coloniales, en su inicio para rescatar a cristianos que se encontraban prisioneros en manos de turcos otomanos, tradición que se continuó luego de la liberación de estos territorios.

propiedad que vendió en unión de sus hijos al Señor Tomás Vintimilla por la suma de 51 pesos “para gastos de la mortuoria intestada de su esposa, incluyéndose los de su funeral y entierro” “por manera -dice- que el único sobrante de 16 pesos se dividieron” entre el viudo y sus retoños. Durante este matrimonio adquirió la sociedad las casas de vivienda “adyacentes a la parte oriental con toda el área de las fábricas hasta la calle pública, muebles, trastos y otros enseres».

Contrajo un tercer matrimonio, esta vez con María León, viuda de Pablo Bastidas, boda a la cual no aportó bienes materiales y en la que no tuvieron hijos.

Declara tener las siguientes deudas: 6 reales a Manuel Palo-

meque<sup>23</sup>; “uno y medio real” a la señora Juana Álvarez<sup>24</sup>, hija de la acaudalada señora Ramona Ordóñez; por el contrario le deben los aún desconocidos Pablo Pinos un real, y Ángel María Calle “uno y medio reales más un cuarto”.

Entre sus legados están los destinados a su nieta Margarita Calle, hija natural de Baltazara: 6 pesos y “una imagen de un Niño Jesús con su respectiva cuna», además de “una cajuela con llave”.

Asimismo en el testamento enlista sus bienes: “casa”, “terrenos”, “trastos y muebles”.

Nombra por sus legítimos herederos a sus dos hijos: Baltazara

---

<sup>23</sup> Por 1.845 Manuel Palomeque posee un terreno en Charazol (Arteaga; en prensa).

<sup>24</sup> Para 1.871, Juana Álvarez, cuenta con 28 años, es una persona soltera, que tiene “ocupación”, y que no sabe leer y escribir, *ANHQ*, Sección *Empadronamientos*, Caja 1 folio 19v. Sin embargo, según el testamento de su madre Ramona Ordóñez y Vélez realizado el 21 de octubre 1.871, Juana está casada con el señor Juan Santos Pacheco, con quien la testadora tiene tierras sembradas de alfalfa «al partir»; además, se sabe que Juana adeudaba a su Mamá 22 pesos 5 reales, según un documento redactado el día anterior, deuda de la cual ésta quiere que se rebajen 6 pesos, puesto que el marido de su hija asegura que le he debido esta suma «con motivo del negocio de la casa de esta villa» (Arteaga; 2.004b; 36).

y Bartolomé Calle, “con exclusión de toda otra persona”.

Su vida marital es bastante triste, pues señala:

mi última mujer debería recibir como porción conyugal la legítima rigurosa de un hijo, mas me veo precisado a ordenar en descargo de mi conciencia que aquella mi mujer no tenga participación alguna en mis bienes fundándose: primero, porque en los últimos seis meses, especialmente i cuando mi abansada vejes i mis enfermedades que me han reducido a la cama i a una completa postración de tal suerte que no podía conservar mi vida valiéndome de mis propios esfuerzos, he sido abandonado completamente por ella en un aislamiento tal que ha puesto en peligro mi existencia, no[ob]stante los reclamos que se han interpuesto ante las autoridades locales cuyas medidas no han bastado para someterla al

cumplimiento de sus deberes conyugales; segundo, porque cuando no se ha verificado el abandono me ha injuriado gravemente hasta ocasionar el deterioro de mi salud; y tercero, porque la misma [María] León se ha entregado por completo al vicio de la embriaguez de una manera escandalosa i peregrina, tanto que ha sido castigada por la policía i no ha podido abandonarlo. En conclusión espreso que con dicha mi mujer no he adquirido bienes de ninguna clase porque faltándome todo apoyo de parte de ella que en vez de prodigarme los cuidados de esposa me ha odiado, constantemente, i mis pequeños intereses nada han podido adelantar desde entonces.

Ignacio Calle designa por sus albaceas testamentarios a su yerno Eusebio Vicuña<sup>25</sup> y a su hijo Bartolomé Calle “para que cumplan todas sus disposiciones que la ley designa”.

---

<sup>25</sup> Por 1.856 se sabe que Eusebio Vicuña tiene propiedades en Leg (Arteaga; en prensa).

Al momento de dictar el documento indica que se encuentra “en entero juicio, pero gravemente enfermo”. Firman como testigos de la memoria Manuel Vázquez<sup>26</sup>, Juan Medina<sup>27</sup>, Salvador Pesantez<sup>28</sup>, personas mayores de edad y vecinos Azogues, acompañando a su rúbrica.

El tintorero Ignacio Abad es otro de los personajes de quien se cuenta con un buen número de datos, ya que se lo conoce a través de su esposa Nieves Espinoza, allá por 1.871 (Arteaga; 2.004b; 43).

Se sabe que tiene por sus hijos legítimos a: Francisco, José Ignacio, Camilo, Apolinario, «otro» Apolinario, Juana, Isabel Alegría, «otra» Isabel, María Sara y Juan de Dios, de los que sobrevivieron José Ignacio, Apolinario, Isabel Alegría, María Sara y Juan de

Dios, pero que fallecieron los demás, dejando sólo Francisco una hija, Elena.

Se conoce también que él introdujo al matrimonio por su bienes: media cuadra y un cuarto de solar de tierra, herencia de sus padres, así como “otro” solar y medio comprados con 1 casa de teja, ambos bienes en el punto de Leg. Señala que durante el matrimonio junto a su esposa han adquirido 1 solar «poco más de tierras» en Santa Bárbara, con 3 casas de vivienda cubiertas de teja así como otra acción de terreno “que da frente a la calle que baja de santa Bárbara” en “la que se halla fabricada recientemente -dice- una casa de vivienda cubierta de teja” y, finalmente, “otro retazo de tierras” en el puesto de Zhunturcay, de las cuales él no había obtenido la carta de venta,

---

<sup>26</sup> En el año 1.871 se conoce que Manuel Vázquez tiene 46 años, es casado, que “tiene ocupación”, además de que sabe leer y escribir, *ANHQ*, Sección *Empadronamientos*, Caja 1, folio 4.

<sup>27</sup> De este personaje se sabe que entre los años 1.877 y 1.882 vive en el *barrio* de Macas, llamado también El Guabo (Arteaga; en prensa).

<sup>28</sup> En 1.871 se está al tanto que Salvador Pesantez debe 5 pesos a Nieves Espinoza y que, por 1.886, firma como testigo en una transacción de bienes inmuebles realizada entre David Sacoto y su mujer Obdulia Calle y un tal Manuel Ochoa, propiedad ubicado en el *barrio* de Macas (Arteaga 2.004b; 40).

la misma que la consiguió durante el matrimonio, entregando para el efecto 10 pesos de la sociedad conyugal.

Parece ser que también había desarrollado, junto con su esposa, el papel de prestamista, pues entre sus haberes se cuenta que el ciudadano Mariano Cevallos adeuda 55 pesos pero tienen de él en su poder 1 rosario de oro y perlas; el indígena Manuel Caguana debe 15 pesos; 10 pesos Mariano Andrade y su mujer; 25 pesos la testamentaria de Mariano Quizhpilema<sup>29</sup> por su hijo Francisco Quizhpilema que era el “deudor primitivo”; 5 pesos Salvador Pesantez<sup>30</sup>; 2 pesos Micaela Saldaña; Juana Bustos 1 peso; 12 pesos Presentación Oliveros; 10 pesos el indígena Pedro Agudo<sup>31</sup>; Liberación, viuda de José Tenempaguay<sup>32</sup> 5 pesos;

Vicenta Gualpa 6 pesos 4 reales; y 120 tejas Eustaquio Ortega y María Andrea Espinoza de quienes tienen en prenda 1 zarcillo y 1 corte de bayetilla, además de 6 reales por «otra cuenta»; 40 pesos Eugenio Vicuña, y 20 pesos Raimundo Blas; asimismo deben a la sociedad matrimonial sus hijos legítimos Francisco, ya finado, y José Ignacio 25 pesos cada uno, a más del crédito anterior; además, debe “la hija de Francisco Abad” 46 pesos 4 reales y 6 pesos 4 reales “por un sombrero negro.

Del oficio se sabe que la pareja cuenta en las casas de Santa Bárbara con “cuatro tinacos de teñir”, adquiridos durante el matrimonio. Francisco Abad terminará sirviendo de albacea testamentario de su esposa, según deseos de ella registrados en el documento.

<sup>29</sup> Es un personaje bastante conocido en la urbe. Se sabe que en 1.865 cuenta con tierras en Chubay así como en Azogues, «en la esquina de la plaza, [de esta villa] casi al frente de la pequeña casa municipal» en la cual reside (Arteaga; en prensa).

<sup>30</sup> De Salvador Pesantez se tiene conocimiento que en 1.886 firma como testigo en un negocio realizado entre David Sacoto y Obdulia Calle con Manuel Ochoa (Arteaga; en prensa).

<sup>31</sup> Por 1.870, Pedro Agudo, oriundo de Azogues debe 7 pesos a Ignacia Andrade (Arteaga; en prensa).

<sup>32</sup> Hasta el momento lo único que se sabe de José Tenempaguay es que tenía tierras en 1.865, por el sector de Zhapacal (Arteaga; en prensa).

Antonio Romero, de su lado informa que en 1.877 es comprador a la ciudadana Mercedes Briones de «un pequeño solar compuesto de doce varas de centro i diez de frente, situado en el centro de esta villa [de Azogues] i en el barrio de guangra», bien alinderado así: “arriba con propiedades de Juan Briones, abajo con las del comprador, por un costado con las de Pablo Romero y por el último con una pared del mismo comprador”, en la suma de 12 pesos. Por este documento también estamos al corriente sabe leer y escribir; además. Por 1.877 interviene como testigo en la compra de una casa que hiciera la señora Benedicta López a Tadeo López (Arteaga; 2.004b; 39).

Del herrero Manuel Andrade, por 1.871, únicamente se sabe cuenta con 20 años, es soltero, y sabe leer y escribir<sup>33</sup>.

En cambio, de su colega Marcelino Narváez se está al corriente que conjuntamente con su esposa

Gregoria Ávila en 1.876 suscribe un documento de compraventa de un inmueble a la indígena Margarita Pacurucu, bien que consiste en «medio solar más o menos», en Opar, quizá el nuevo lugar de su residencia, cuyos linderos son: “con tierras de José Manuel Rojas, camino público al medio, con las de los compradores, un árbol de peras y una piedra al medio, y con las de Jesús Nieves Sacoto, piedras y dos árboles de capulís al medio”. La cifra del trato es de 120 pesos.

De José Ochoa se está al tanto que por 1.861 sirve de testigo al indígena Juan Manuel Quito y su mujer María Teresa Cajamarca en la compraventa que ellos realizaran de tres solares a José María Tenemaza, asimismo indígena, en el puesto de Buil<sup>34</sup>; y que en 1.880 debe dos pesos y un real a la señora María Ordóñez.

Mientras tanto del músico Joaquín Vega apenas se sabe del incidente que protagonizara en

<sup>33</sup> ANH Q, Sección *Empadronamientos*, Caja 1 folio 2v.

<sup>34</sup> *Archivo Nacional de Historia, Sección del Azuay*, Libro 654, folios 158v-159.

Huapan en 1.878 conjuntamente con otras personas, lío ya descrito líneas arriba de este trabajo.

En 1.877 el hogar formado por Pedro Vega y María Vega, los dos vecinos de Azogues y mayores de edad, compran al señor Manuel Cabrera Melgarejo, asimismo mayor de edad y vecino de la villa «una tienda cubierta de teja sobre paredes de bahareque con puertas y llave corrientes» ubicada «en el centro de esta villa i en el barrio denominado guangra», bien que lindera así: “con la calle pública del mismo nombre, con el predio de la señora Dolores Cañarte, pared de adobes divisoria al medio, con la tienda de Mariano Castillo pared divisoria al medio y con el predio de Manuela Inocencia Ortega”. El precio de la transacción es de 1.320 pesos, de los cuales cancelan 90, comprometiéndose a hacerlo con los 30 restantes en un plazo de 2 años a partir de la fecha, habiendo recibido los 1.200 con anterioridad. Por este documento también sabemos que él podía escribir y leer, no así su mujer. Es posible que Pedro Vega

fuese hijo o yerno del músico Joaquín Vega, maestro suplente de su asociación.

## **Conclusiones**

El presente trabajo pretende rastrear una parte del quehacer artesanal de la ciudad de Azogues a tres décadas de finalizar el siglo XIX, urbe en la cual a pesar de tener una dilatada tradición en este menester, aún no se cuenta con suficientes estudios sobre ella y sus gentes, mucho menos en lo que tiene que ver con su organización.

Con una antigua y estupenda tradición artesanal alfarera, textil, de la madera (cucharas), y del tejido de sombreros de paja toquilla en el siglo XIX, Azogues hoy ofrece un mejor panorama de la historia de las diferentes facetas de su trabajo, realizado por gentes con “nombre y apellido”.

En el asunto organizativo, el año 1.873 es clave para entenderlo, pues se conoce por primera vez los gremios locales así como los

nombramientos de maestros principales y sus respectivos suplentes en diez oficios, lo cual muestra el interés del cabildo local por esta forma de ordenarlos así como, seguramente, tenerlos presente al momento de tributación, tal como ocurría en otras ciudades y villas de la mayoría de países de América latina.

Sin embargo, aún es poco conocido el desarrollo de los gremios azogueños por estas épocas así como el peso que habrían ejercido en las diferentes actividades en que, por lo menos en el papel, estaban comprometidos. En 1.880 el Concejo hacía algunas consideraciones que, en el tema artesanos, señalaba:

La 2<sup>a</sup> porque el nombramiento de maestros mayores no es una cosa de tan urgente es inpresiso la necesidad, así como la remosión, que se ha de ponerse entre las facultades de una autoridad que pueda estar expedita

siempre. Por otra parte, para dar á los maestros mayores algún realce sobre su gremio, para ponerles á cubierto de las venganzas ó el capricho de un solo empleado, es menester que su nombramiento o remosión dependan de la voluntad múltiple del Cuerpo más respetable del cantón. La 3<sup>a</sup> porque si al art. 7<sup>o</sup> impone penas á los artesanos morosos, es porque la Municipalidad ha tomado en cuenta lo generalizado que está entre todos los Gremios el poco crédito, en virtud de la absoluta falta de puntualidad, sinó aun á los mismos artesanos que, por falta de un estímulo eficaz como el de una pena, se encuentran presto rodeados de compromisos que lo sumen en la miseria i hasta en el vicio<sup>35</sup>.

Como se podrá fácilmente notar, la historia de los gremios en Azogues requiere de un estudio mucho más amplio y profundo,

---

<sup>35</sup> *AMA*, I. Concejo Municipal de Azogues. Actas de Sesiones Agosto 28 de 1.879-Diciembre 6 de 1.880, folio 8.



estableciendo comparaciones de su gestión con la que realizaban sus pares de otras villas y ciudades americanas en las cuales existían, además de aquella de sus integrantes: maestros: principales y suplentes, así como de los restantes miembros de cada profesión.

Acciones concretas de estos gremios se conocerán directamente a partir de la primera década del siglo XX con la gestión, por ejemplo, del aquel de los mantanceros, y con sus solicitudes dirigidas al Concejo por un grupo de artesanos para que no autorice la exportación de artículos desde Azogues como la lana y los cueros ya que con ello se encarecía su precio -solamente décadas después asomarán las Sociedades de Artesanos de la urbe como La Esperanza Obrera de Azogues-; de otro lado, tampoco se sabe respecto de su situación interna.

De algunos maestros agremiados, es posible conocer su situación personal -con nombres y apellidos- dentro de la sociedad local, aunque de una forma

bastante descriptiva, no obstante que de otros se conoce hasta su apariencia física, como la del sastre Manuel Vázquez señalado como “el zhuro” (picado de viruelas); aunque no ha sido permitido enterarnos de su pertenencia a determinado grupo étnico o social y sus implicaciones, religiosidad, o parentescos, facetas en las cuales es bastante prematuro poder pronunciarlos, pues se ha dicho de una manera generalizada que los artesanos de finales del siglo decimonónico iban identificándose en las urbes ecuatorianas con el grupo de los cholos (Ibarra C.; 1.992; 30-31): más bien habrá que rastrear las particularidades del artífice azogueño, en una sociedad de “fenómenos curiosos” en su estratigrafía, según Jurado Noboa, ya que esta categoría de mestizaje colonial -presente en la documentación de Azogues desde comienzos del siglo XIX, especialmente en las mujeres- pasó a constituirse en la época republicana en un indicador de pertenencia a una clase social en ciertos lugares del país, mientras en la región y en la urbe azogueña, en particular, era sinónimo

de gente de baja categoría social, especialmente cuando refería a las mujeres. También no hay que perder de vista el hecho de que algunas mujeres, siendo identificadas como señoritas, como ocurrió con la costurera Luz Vélez y la sombrerera Victoria Vintimilla, seguramente por su alta condición social y económica, frente al criterio, despreciativo, que se tenía de otras mujeres identificadas únicamente “como vendedoras de sombreros”.

Tampoco ha sido posible conocer los logros económicos obtenidos gracias al trabajo que realizaban los artífices locales, al no existir el Libro de Matrículas de Patentes, en el cual se anotaban sus ingresos con miras a retenerles los respectivos impuestos, o en el caso del tintorero Ignacio Abad, personaje muy rico en el medio azogueño tanto en efectivo como en bienes inmuebles, pero cuyos mayores ingresos parecen haber sido obtenidos más bien gracias a los intereses que cobraría, conjuntamente con su esposa, por los préstamos de dinero que efectuaban.

Al no existir disposiciones locales respecto de la ubicación física de los artífices en la villa, no es posible hablar de sectores de ellos, si bien ya están consolidados sus primeros barrios, ni tan siquiera indicar calles que los identifiquen, tal como las que existían en Latacunga durante la segunda mitad de la centuria en estudio, con la presencia del barrio o de la calle de los plateros, la calle de los “pegadilleros” al lado de la de las “pegadilleras”, o la calle de los curtidores, e incluso la “calle del primer pintor” (Jurado Noboa; 2.004; 399-412), aunque villas como la de Otavalo, lugar de gran actividad artesanal desde tiempos prehispánicos, tampoco muestra algún dato en este sentido. Quizá como excepción de la gestión artesanal presente en Azogues, pueda estar la situación de dos sectores de “molinos” que se conocen por mapas antiguos: uno ubicado a orillas de una acequia que desemboca en el río Burgay, otro a orillas de esta misma corriente de agua, instalaciones que fueron anotadas por Octavio Cordero Palacios y Humberto M. Cordero, así como recuerdos

de instalaciones de “noques de curtiembre”, hacia el occidente de la Plaza Cívica, de “curtiembre y tenería en la zona de Santa Bárbara”, o del “popular Molino”, estos tres últimos elementos según los escritos de Palomeque Vivar (2.001; 241-242, 251)<sup>36</sup>. En algunos casos es posible singularizar a los artesanos, en cuanto lugar de residencia: Antonio Romero vivía en el barrio de guangras; de Marcelino Narváz se sabe tenía propiedades en Santa Bárbara, al igual que Vicente Rojas, quizá lugares de sus respectivas residencias; en cambio de Ignacio Calle sólo se puede especular que vivía en el barrio de El Guabo/Macas, a juzgar por sus relacionados que habitan en este sector, tal como se ha señalado líneas arriba de este estudio.

En este sentido hay que considerar la actividad artesanal de Azogues y su región más bien al interior de los hogares, ejemplos

de ello existen en un buen número, como en el caso de Juana Arias, quien en 1.878 tenía entre sus bienes “unos hilos para tejer ponchos gualotos” (Arteaga; 2.004b; 40), e incluso, como en el del indígena Eusebio Morocho, oriundo del cantón Cañar, lugar de su residencia, quien, en 1.880, lega a sus dos hijos Vicente y Atanasio “un telar de tejer bayeta”. Además, hay que tener presente que esta gente no sería especialista en su ramo, pues existían personas como el ciudadano Antonio Santacruz que tenía el “carácter de picapedrero o lapidario”, a más de los identificados como “cantereros”; en el caso de los peluqueros trabajarían, a más de lo dicho, como barberos, realizando sangrías, y efectuando extracciones de piezas dentales (y de ahí no había más que “un paso” a “médico”). En este ambiente los artesanos complementaban en su seno familiar diferentes actividades, a veces de lo más dispares entre sí, tal como

---

<sup>36</sup> En el actual cantón Cañar es posible que el juego de “El Batán” tuviese su origen en un lugar destinado a actividades textiles, pues Crespo Verdugo menciona que “El Batán fue una pequeña laguna artificial formada con piedra, lodo y llano” (1.988; 22), luego se harían construcciones -según este cronista-, similares en otros lugares de esta jurisdicción.

parece ser el caso del hojalatero Pedro Vega, posiblemente hijo, o yerno, del músico Joaquín Vega: había en definitiva que ganarse la vida, tal como ocurría por estas mismas fechas, por ejemplo, en Cuenca.

En algunos casos, es posible hablar de ciertos artifices, como en *aquel de los escasos hojalateros*, pues había incluso que contratarlos en Cuenca o, a pesar de haber carpinteros locales, había que encargar hacer carretas a esta misma urbe; o en otras situaciones, las de sus proyecciones para el desarrollo de Azogues, como en aquella de las Bellas Artes, cuando en 1.883 se consideraba iniciar esta actividad, para lo cual se partiría “[abriendo] un establecimiento de enseñanza de escultura y pintura y otras cosas” (Arteaga; 2.004c; 62), pues la urbe, para esta época, al parecer no contaba con pintores, al punto que unas décadas antes, por 1.856, María Andrea Betancur refería tener en su céntrica casa entre sus bienes: “dos atriles de

palo pintados y plateados, un frontal de almas para que sirva -según su propietaria- en la capilla del panteón de [la villa] y, estando [colocados] estos paramentos -añadía- en dicho altar, se mandará decir la novena de almas, [obras] que se hallan ya tratadas y pagadas cuarenta pesos por mi con el pintor, ciudadano Fernando Neira [residente en Cuenca]” (Arteaga 2.004b; 43). A finales del siglo decimonónico existen algunos planos topográficos de la región de Azogues y su jurisdicción pintados, quizá de manufactura local. Esta ciudad contará por lo menos desde 1.905 con el pintor Alberto Vivar, el único registrado en 1.909 entre los artesanos locales<sup>37</sup>, a más de los dos anotados en 1.875, cuyos nombres se ignoran hasta el momento, y con “exposiciones de micro pinturas”, esto ya desde mediados de la centuria del XX.

Por el momento, tampoco podemos pronunciarnos acerca de la “imagen” que tendrían estos

---

<sup>37</sup> *Guía Comercial, Agrícola e Industrial de la República del Ecuador*, página 168.

profesionales, punto en el cual bien vale la pena tener presente las representaciones pictóricas realizadas antes de 1.900 por el quiteño Joaquín Pinto de las gentes de diferentes ocupaciones de su ciudad, entre las cuales están: hojalateros, alfareros, panaderos, barberos, albañiles (Samaniego Salazar; 1.985), o músicos (AAVV; 1.983-1984; lámina 232), aunque figuras de artesanos de la localidad se conservan “en carne y hueso” en gran

medida en nuestra región hasta el presente.

Para finalizar este trabajo, no está demás indicar que los temas abordados en el presente estudio respecto del artesano de Azogues y su organización durante el siglo XIX es, en definitiva, el tratamiento de uno de los grupos de “los otros” que forman la colectividad y que, generalmente, no han sido abordados por la Historia Social tradicional.

## **Bibliografía**

AAVV, 1.983-1.984, Joaquín Pinto, Exposición Antológica, Banco Central del Ecuador, Quito.

Alcina Franch, José & Josefina Palop Martínez, 1.983, “En torno al concepto de ‘Jefatura’”, II Congreso Iberoamericano de Antropología, Las Palmas, España.

Alcina Franch, José, 1.986, “El concepto de ‘Jefatura’ en el contexto de la evolución social”, ARBOR, tomo CXXIII, Madrid.

Arteaga, Diego, 2.000, “La cofradía religiosa en Cuenca. Notas para su estudio (siglos XVI-XVII)”, Revista de Antropología, N° 16, Sección de Antropología y Arqueología del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

- Arteaga, Diego, 2.001, “Organización artesanal de Cuenca entre 1.557 y 1.822”, Cuenca Patrimonio Cultural, Universidad Verdad, Revista de la Universidad del Azuay, N° 24.
- Arteaga, Diego, 2.002a, “Madre y mujer azogueña. Doña Margarita Supacela, una india del siglo XVI”, Revista Institucional “Benjamín Carrión”, Casa de la Cultura del Cañar, N° 15.
- Arteaga, Diego, 2.002b, “Los Tenemasa: una saga aristócrata de Azogues (Siglos XVI y XVII)”, Historia Social Ecuatoriana, Vol. 20.
- Arteaga, Diego, 2.004a, “Sobre las Escuelas y la Educación en Azogues: 1.850-1.900”, Historia Social Ecuatoriana, Vol. 21.
- Arteaga, Diego, 2.004b, “Las Mujeres de Azogues: 1.870-1.900”, Mujer del Ecuador, N° 34, marzo.
- Arteaga, Diego, 2.004c, “Las bandas musicales y la historia de la música en el último tercio del siglo XIX en Azogues”, Historia Social Ecuatoriana, Vol. 22.
- Arteaga, Diego, 2.005a, “Francisco Paredes Herrera y la música en Azogues”, Historia Social Ecuatoriana, Vol. 23.
- Arteaga, Diego, 2.005b, “Azogues en la historia de sus tiendas”, COLOQUIO, Revista de la Universidad del Azuay, Octubre - Diciembre, Año 7, N° 27.
- Arteaga, Diego, 2.006, La Villa de Azogues y su Municipio. Sus primeros pasos, I. Municipio de Azogues.
- Arteaga, Diego: en prensa, Azogues y su desarrollo urbano: 1.850-1.900.

- Borchart de Moreno, Christiana, 1.995, “Más allá del Obraje: la producción artesanal en Quito a fines de la Colonia”, Memoria, Instituto de Historia y Antropología Andinas, Marka 5, Quito-Ecuador.
- Cabrera Merchán, E., 1.992, “El Censo de Azogues de 1871”, Apuntes para la Historia del Cañar, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.
- Cayamcela Coronel, Vicente, 2.002, “La Música en la Provincia del Cañar”, Revista Institucional “Benjamín Carrión”, N° 15, Casa de la Cultura del Cañar.
- Cordero Palacios, Octavio, [1.920] 1.986; “Crónicas Documentadas para la Historia de Cuenca”, Estudios Históricos. Selección, Colección Histórica 9, Banco Central del Ecuador.
- Crespo Verdugo, Justiniano, 1.988, Leyendas y Tradiciones Cañaris, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Cañar/Comisión del Castillo de Ingapirca, Azogues- Ecuador.
- Domínguez Ochoa, Miguel Ernesto, 1.996, Raíces Provinciales. Aportes para la historia de la Provincia del Cañar, I. Municipalidad de Azogues/Concejo Nacional de Cultura/Foncultura, Azogues.
- Gallegos, Gaspar de, [1.582] 1.897, “Sant Francisco de Pueleusi del Azogue”, Relaciones Geográficas de Indias Perú, Tomo III, Publicadas el Ministerio de Fomento, Madrid.
- Gaceta de Colombia, Número 20, Domingo 3 de marzo de 1.822.
- Guía Comercial, Agrícola e Industrial de la República del Ecuador, 1.909, Editada por la Compañía “Guía del Ecuador”, Guayaquil.

- Ibarra C., Hernán, 1.992, Indios y cholos. Orígenes de la clase trabajadora ecuatoriana, Editorial el Conejo, Colección 4 Suyus.
- Jurado Noboa, Fernando, 1.992, “El antiguo Cañar visto desde los Documentos Coloniales y Republicanos de Quito. 1.548-1.875”, Apuntes para la Historia del Cañar, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.
- Jurado Noboa, Fernando, 2.004, “Latacunga en 1.861: Un recorrido por la ciudad”, El Ecuador Regional. Sus Raíces Históricas y Genealógicas, SAG, 148, Quito, Ecuador.
- Konetzke, Richard, 1.962, Colección de Documentos para la Historia de la Formación Social de Hispanoamérica 1493-1810, Volumen III, Segundo Tomo (1.780-1.807), Consejo Superior de Investigaciones Científicas Madrid.
- Krüggele, Thomas, 1.991, “El doble desafío. Los artesanos del Cusco ante la crisis y la constitución del régimen republicano (1824-1869)”, Allpanchis, N° 38, Instituto de Pastoral Andina, Cusco.
- León Ramírez, Germán, 1.980, Tierra y Alma del Cañar. Ensayo, Azogues-Ecuador.
- León Ramírez, Germán, 2.005, Ominosa Ingratitud colectiva en la Cantonización de Azogues, Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, Núcleo del Cañar.
- López de Caravantes, Francisco, [1.630] 1.986, Noticia general del Perú, II, Biblioteca de Autores Españoles, Vol. 293. Ediciones Atlas, Madrid.
- Malo, Benigno, [1.865] 1.940, “Escuela de Artes y Oficios”, Escritos



y Discursos, Tomo I, Escritos no Oficiales, Editorial Ecuatoriana, Plaza de San Francisco, Quito-Ecuador.

Marcos, Jorge, 1.986, “Breve prehistoria del Ecuador”, Arqueología de la costa ecuatoriana. Nuevos Enfoques, Biblioteca Ecuatoriana de Arqueología, 1, ESPOL/Corporación Editora Nacional.

Naranjo Villavicencio, Marcelo, (con la colaboración de M. E. Enríquez Ortega y M. L. Aguilar de Tamariz), 1.990, El artesano como actor social. Una visión histórica socio-económica, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cidap.

Palomeque Vivar, Edgar, 1.994, “Bolívar en Azogues”, Revista del Núcleo del Cañar, 50 años, Segunda época, Nº 9.

Palomeque Vivar, Edgar, 2.001, “La Feria de Azogues”, I Encuentro Nacional de Arqueología, II Encuentro Nacional de Antropología, Memorias, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Cañar.

Recopilación de leyes de los Reynos de las indias, 1.774, Tercera edición, Madrid.

Resúmenes de Actas Republicanas. Cabildo de Otavalo. Siglo XIX, 1.980, Editados por Juan Freile Granizo, Colección Pendoneros, Tomos 24 y 25, Instituto Otavaleño de Antropología.

Robles López, Marco, (¿1.995?), Historia de Peleusí de Azogues, I. Municipalidad de Azogues / Concejo Nacional de Cultura / FONCULTURA.

Romano, Rogiero, & Marcelo Carmagnani, 1.999, “Componentes Sociales”, Para una Historia de América I. Las Estructuras, El

Colegio de México/ Fideicomiso Historia de las Américas /Fondo de Cultura Económica.

Rostworowsky de Diez Canseco, María, 1.986, Estructuras andinas del Poder. Ideología religiosa y política, Instituto de Estudios Peruanos.

Samaniego Salazar, Filoteo, 1.985, Ecuador Pintoresco, Acuarelas de Joaquín Pinto, seleccionadas y comentadas por Filoteo Samaniego Salazar, Salvat Editores Ecuatoriana, S. A., Quito.

38 Archivo de la Casa de la Cultura, Núcleo del Cañar, Año 1.852, Carpeta 433. En adelante ACCC.

## MARROQUINERÍA DEL CARRIEL ANTIOQUEÑO EN EL MUNICIPIO DE ENVIGADO, COLOMBIA<sup>1</sup>.

### Resumen

El carriel es un bolso de cuero, típico del vestuario masculino de los campesinos andinos del Departamento de Antioquia en Colombia. Esta prenda está ligada a la historia del comercio a lomo de mula, que efectuaban los arrieros de la región. El carriel no sólo era un elemento funcional, sino que tenía un valor afectivo ligado a la identidad masculina.

Hoy en día los guarnieleros afrontan una grave crisis, a pesar de la exaltación de la imagen del antioqueño con carriel en las fiestas populares patrocinadas por las autoridades departamentales y municipales.

<sup>1</sup> Entre 1985 y 1986 realizamos una investigación sobre la marroquinería del carriel antioqueño, con el patrocinio de Artesanías de Colombia, entidad que promovió en ese momento un estudio profundo sobre diversas artesanías del Departamento de Antioquia, con el fin de proteger este patrimonio e impulsar nuevos productos, inspirados en los diseños tradicionales que pudieran alcanzar mercados más amplios y fortalecer económicamente la actividad artesanal. Actualizamos aquí algunos resultados de esa investigación, convencidos de que conservan algún valor para el estudio de uno de los elementos más arraigados en el atuendo típico del hombre antioqueño. Existe un estudio paralelo sobre las guarnielerías de Jericó realizado para Artesanías de Colombia por la antropóloga Susana Jaramillo. La coordinación general de los proyectos sobre artesanías en Antioquia estuvo a cargo del antropólogo Edgar Bolívar.

<sup>2</sup> Profesora de la Universidad de Antioquia.

## Introducción

Todos los hombres han transformado su cuerpo de alguna manera: con depilaciones, cortes de cabello, pintura, collares o trajes. Las evidencias arqueológicas del paleolítico señalan la existencia de agujas hechas de hueso, lo que revela indicios de costura. Los vestidos de esos primeros cazadores eran hechos seguramente con las pieles de los animales. Posteriormente, aparecen los tejidos con fibras vegetales complementados con adornos metálicos. La diversidad de los vestidos actuales es el producto de un largo proceso de evolución y de intercambio entre las distintas culturas (Schwarz, 1961).

El vestido protege al cuerpo de los rigores del medio ambiente, pero también es una expresión de

la imagen que los individuos y que los grupos humanos tienen de sí mismos. En algunas sociedades el vestido cambia muy lentamente, no está sujeto a los vaivenes de la moda, se convierte en símbolo de identidad étnica y tiene una profunda significación cosmológica, filosófica y afectiva. En otras, el atuendo se convierte en expresión de personalidades individuales de acuerdo a modas cambiantes.

El vestido expresa, igualmente, las diferencias de sexo, edad, ocupación y posición social de las personas y se convierte en un vehículo de comunicación entre los sexos, pues atrae al otro a través del encubrimiento o exposición de determinada parte del cuerpo. La moda permite que el cuerpo se vuelva expresión de una época, ya

sea que se someta a las imágenes que ese momento crea o que se burle de sus formas (Aubarque, 1980).

Una de las funciones más generales del vestido es la diferenciación social, proponiendo una distinción económica, de edad y género. Sin embargo, estos rasgos, que a simple vista parecen corresponder únicamente a la imagen como un elemento externo, implican un conjunto de sentimientos, sensaciones y legados culturales de quien porta determinados vestidos, accesorios o indumentarias. En este sentido Schwarz (1976: 305) afirma que el vestido, como canal que permite exteriorizar las emociones más fuertes y profundas del ser humano, incita a los hombres a actuar de manera preestablecida, de acuerdo al contenido simbólico que, a través de la historia y la cultura, es depositado sobre ciertos tipos u objetos propios del vestuario.

El vestido refleja características particulares de quien lo porta en un contexto general, esto es

en su sociedad, y por lo tanto es un motor que expresa y oculta, entre otros, principios éticos, sensaciones y emociones. El vestido se convierte entonces en un elemento simbólico, a través del cual los seres humanos pueden asumir posiciones, expresar ideas, reflejar órdenes culturales, etc.; y se constituye como un elemento dinámico de la acción y la comunicación social. Los jóvenes piensan que portar un carriel es “cosa de viejos” e incluso algunos consideran que puede ser poco varonil.

El carriel es un elemento del vestuario tradicional de los antioqueños. Un arriero, un labrador, un comerciante, un minero, complementan y definen la imagen de sí mismos a través del uso de un carriel que se tercia sobre el hombro. Sin embargo, el carriel ha entrado en decadencia en las ciudades, ha perdido funcionalidad y ha dejado de responder a las imágenes masculinas que promueven los medios masivos de comunicación.

El carriel, o guarniel como lo llaman los artesanos, tiene su

origen en la tradición de la guarnielería española. En la América precolombina, aunque se utilizaban las pieles de los animales para protegerse del frío y los escrotes para elaborar recipientes, no conocían el proceso de curtir pieles y el arte de la guarnielería, el cual estaba estrechamente relacionado con los caballos, que no existían en América. Hoy en día el curtido de las pieles se hace industrialmente, a través de complejos sistemas químicos, pero algunas personas continúan elaborando artículos de piel a nivel artesanal. (Laorden et al., 1986:38).

En España se entiende por marroquinería la *“elaboración de artículos de tamaño reducido, como carteras, pitilleras, estuches, etc., con cueros ligeros de mamíferos o reptiles pequeños”*. La guarnielería y la talabartería se refieren a los *“trabajos que abastecen de correajes, sillas y demás aparejos a los animales de carga, tiro y montura”* (Laorden et al, 1986:39).

El carriel es una derivación de los bolsos o sacos de cuero que se usaban en España. Parece

que la palabra carriel se deriva del inglés *carry* (llevar) y *all* (todo), expresión empleada por los extranjeros que, al llegar a Antioquia, observaban esta bolsa de cuero (Sierra, 1983:200). Los artesanos utilizan la palabra guarniel, lo que refuerza la idea de que este saco estuvo asociado, en sus orígenes, con el trabajo de la arriería y con todo lo referido al ganado caballar y mular.

El carriel, como producto de la cultura material antioqueña, se constituye en un símbolo que sustenta el funcionamiento de los órdenes sociales de la denominada cultura “paisa”, tales como el trabajo, la religiosidad y la economía. Este objeto hace posible la socialización de una historia, unas creencias, unas actividades y unos sentimientos particulares de este grupo social. El carriel, al tiempo que refleja el espíritu de la sociedad asentada en este sector de la cordillera de los Andes, pone en evidencia sus transformaciones históricas y sociales, las cuales se ven reflejadas en los diferentes tipos de uso y en la nueva significación para quien lo porta. El carriel recrea

un pasado, pero simultáneamente evidencia las transformaciones de las tradiciones, las nuevas influencias culturales e, incluso, la disponibilidad de los recursos y materia prima para su fabricación, develando en algunos casos los niveles de resistencia al cambio o, bien, el acelerado cronómetro del desarraigo cultural.

Se dice que en el carriel se fraguaron los grandes negocios y empresas de Antioquia, que era una herramienta indispensable para el trabajo, no sólo por lo que en él se llevaba, sino por la seguridad que representaba para quien lo portaba. Se dice también que el tamaño del carriel determinaba la clase social a la que se pertenecía, así entre más grande, más adinerado y entre más pequeño, más pobre (Raúl Tamayo, comunicación personal)

Durante la Feria de las Flores realizada anualmente en Medellín, se desarrollan eventos como el desfile de silleteros (floricultores que cargan silletas de flores a sus espaldas) y la cabalgata por las principales avenidas de la

ciudad, además de tablados populares con conocidas orquestas, exposiciones de orquídeas, reinado internacional, etc. En estos eventos se exalta al antioqueño que usa sombrero, poncho y carriel; suponiendo que él expone las más nobles cualidades de la personalidad típica regional. Lo mismo ocurre durante la Feria de la Antioqueñidad, promovida por la Gobernación del Departamento, en la que cada municipio presenta su imagen en el Palacio de Exposiciones de Medellín.

### **El carriel y la arriería.**

La historia del carriel está ligada a la de la arriería. Hasta principios del siglo XX la población de Envigado, situada al sur del Valle de Aburrá y hoy en día integrada al área metropolitana de Medellín, estuvo dedicada a la agricultura y a la arriería. Era este el sistema de transporte usual hasta que fue desplazado por la construcción del ferrocarril de Antioquia y por la apertura de vías carretables para automotores. La historia de la arriería en

Antioquia estuvo asociada a la existencia de importantes centros mineros y, posteriormente, al cultivo del café que se extendió con la colonización antioqueña. Los capitales que se derivaron de esas dos actividades económicas se invirtieron en múltiples artículos de consumo, además de artículos suntuarios de origen europeo, que eran transportados a lomo de mula desde Puerto Nare o Puerto Berrío, sobre el río Magdalena, hasta los pueblos del interior. A fines del siglo XIX, el camino para llegar al Valle de Aburrá, pasaba por los pueblos del Oriente antioqueño y los dueños de las mulas vivían generalmente en Rionegro y Envigado (Von Schneck, 1880 en: Ferro, 1985:23).

Envigado era reconocido en la región como centro de mercado principal de mulas y caballos. Parsons señala que también Bello, Barbosa y el Retiro eran centros proveedores de mulas y bueyes para el comercio (1961:222-223). Veamos el testimonio del arriero Mateo Botero de El Retiro, recogido por Germán Ferro: *“Los de Envigado y esa gente del suroeste*

*era gente muy buena, de Andes y de todo eso, también de Frontino y de Antioquia, en todo eso mucho animal de trabajo, y por acá en el oriente, de Rionegro para abajo, Cocorná, Santuario, El Carmen, Marinilla, por allá todo lleno de mulas”* (1985:247).

Los arrieros viajaban en muladas grandes, que incluían al dueño de las mulas, al caporal o capataz que decidía las rutas, itinerarios y cargas, a los arrieros que llevaban las mulas por los caminos aparejando las cargas y al sangrero, un niño de unos doce años que recibía un salario menor y se encargaba de llevar un caballo adelante y tocar el cacho en los desfiladeros para avisar y no chocarse con otra mulada. Este niño preparaba también la comida de los arrieros (Ferro, 1985:241-247).

El carriel era un elemento imprescindible para el arriero y los actuales centros de producción del carriel todavía están ubicados sobre las antiguas rutas de la arriería: Envigado, Jericó, San Pedro y Amalfi. En el área



metropolitana se fabrican también carrieles en Sabaneta, Bello y Copacabana.

“...Los carrieles que se usaban hace más de 50 años, tenían por lo general dos o tres bolsillos únicamente; estos han venido aumentando con el tiempo y se ha llegado a límites de dieciocho bolsillos... Un carriel moderno y práctico, no tiene más de nueve bolsillos, contando las tres secretas o bolsillos disimulados entre los forros. La tapa del carriel va siempre forrada en piel peluda, ya sea de nutria o tigrillo que son las más tradicionales, ya de león (puma), tigre (jaguar) y últimamente de ternero. La bolsa o carriel propiamente dicho, va pendiente del hombro izquierdo mediante una reata de unos tres dedos de ancho, fabricada de cuero delgado y recubierta de charol; algunas van adornadas con ojaletes metálicos y dibujos hechos con hilos de colores: verde, amarillo y rojo. El carriel es usado por los campesinos y los pobleños de toda Antioquia: lo mismo en las tierras

frías que en las calientes. Cada uno lleva en el carriel los utensilios, que de no usar en el carriel, llevaría en los bolsillos. Por lo tanto, no van las mismas cosas en el carriel del aserrador, que en el del guaquero, ni los mismos utensilios se encuentran en el carriel o guarniel del ganadero que en el del arriero. El que más cosas carga en el carriel, por la índole misma del oficio es el arriero...” (Jaramillo, 1962: 247-250).

Según Agustín Jaramillo (1962), el arriero cargaba en el carriel todo lo que necesitaba para el viaje: el dinero para las transacciones comerciales, la barbeta para afeitarse, la peinilla y el espejito con tapa para acicalarse antes de entrar a un pueblo, un farolito y una vela de sebo con estuche para alumbrar el camino o la tolda donde se acampaba la leche de sandía para curar inflamaciones de las bestias, una pitica y una aguja de arria para coser, cabuya para amarrar la carga, una navaja para pelar las frutas o para sangrar una herida, una libreta y un lápiz para anotar las cuentas,

un pito de cacho para hacer señales a los compañeros de viaje, los dados y la baraja española para entretenerse en la noche, los tabacos para fumar, una piedra para sacar candela, la yesca, uno o dos amuletos que lo protegían, como el ojo de venado, la cola de gurre, el colmillo de morrocoy, de tigre o cualquier otro, la estampa de la virgen del Carmen o un crucifijo en su defecto y por último la “carta d’i amores” y el crespito de la novia.

Veamos el testimonio del arriero jericano Gerardo Osorio, nacido en 1897 y entrevistado por Germán Ferro en Fredonia en 1984:

“...En estos guarnieles nosotros cargábamos lo que se nos atravesaba, echábamos una libra de panela ahí o echábamos un quesito de afán o un pan de centavo que era un pan grande, bueno y sobraba en la comida o una arepa de

chócolo para ir masticando por el camino. ¡Es que yo no puedo dejar el carriel, hombre, qué tan raro que yo no puedo dejar la costumbre!” (1985:141).

La manufactura del carriel decae con la desaparición de la arriería y con el surgimiento de la gran industria en el valle de Aburrá. Quedan apenas unos cuantos arrieros que recorren rutas en zonas inaccesibles para los carros. Sin embargo, los campesinos lo siguen usando. Para todo el pueblo antioqueño se constituye en un símbolo de identidad. Los hombres ciudadanos lo usan para las ferias o para ir a “pueblear” los fines de semana. Durante la Feria de las Flores el atuendo típico recobra vigencia e incluso los niños en las guarderías y escuelas desfilan con el carriel de “chichigua”.<sup>3</sup>

En 1964 se exalta a Envigado como cuna de la talabartería con

---

<sup>3</sup> Jaime Sierra (1983:200) dice que “carrielón” es sinónimo de rústico, inculto, y recoge refranes propios de Antioquia como: “Más revuelto que carriel de yerbatero”, o “tener más arrugas que un carriel envigadeño”. Registra también una adivinanza relativa al carriel: Peludo por delante/peludo por detrás/ rasgado hasta la oreja/a que no adivinas.

especialidad en la manufactura de monturas, riendas, carrieles y valijas. Se mencionan a los talabarteros envigadeños: Tirso Escobar, Gumersindo Escobar, Leocadio y Eusebio Ochoa, Santiago Mesa, Dionisio Diez, Carlos Tamayo, Rafael Gonzáles, Gabriel Arango, Pascual Correa, Castor Arango, Emilio Tamayo y Enrique Sánchez (Garcés, 1985:34).

### **El aprendizaje de la guarnielería**

Los artesanos de Envigado han aprendido la guarnielería en Jericó, en Sabaneta o en el mismo Envigado. Algunos provienen de familias que tradicionalmente se han dedicado a este oficio. Los niños aprendían en los talleres de sus padres, después de haber cursado dos o tres años de estudios primarios. En un principio los ponían a cortar el cuero o a pegarlo con la cola. Más tarde les enseñaban a manejar la máquina de coser, haciendo respuntes hasta llegar a pegar falsos y ribetes. El carriel pequeño o de chichigua era obra de los aprendices (Ospina et al. 2001).

Otros jóvenes tuvieron que pagar por el aprendizaje a un maestro durante un año, al cabo del cual empezaban a recibir un salario. En un mismo taller había varios aprendices, unos más “crudos” que otros y varios maestros, lo que facilitaba la enseñanza. Alfredo Arango fue maestro en Jericó de Alberto Gonzáles y de los hermanos Rendón, entre otros. Allí mismo trabajaban otros maestros como Gildardo Uribe, Gabriel Henao y Jesús Chica.

Don Rubén Santamaría aprendió el oficio con su padrino Valentín Rendón en Envigado y enseñó el oficio a nueve personas en Jericó además de sus tres hijos Rubén, Eugenio y José. Algunos artesanos aprendieron en talabarterías como la de Nevardo Montoya, quien estuvo al principio en Sabaneta y luego en Medellín. En estos casos recibían un salario desde que entraban como aprendices. Una vez dominaban el oficio, buscaban la manera de adquirir las herramientas necesarias para fundar su propio taller. Algunos heredaron las herramientas de sus padres y otros las compraron a maestros

ancianos cuyos talleres habían venido a menos: moldes, cuchillas, máquina de coser, tijeras, martillo, piedra de amolar, riel, mesa, banco, lezna, agujas, prensa, marca de hierro, estanquillo, compás, tenaza y sacabocados.

Algunos artesanos se vincularon a las industrias de Envigado y Medellín y en su tiempo libre hacen carrieles por encargo. Otros hicieron fortuna y hoy se dedican a sus fincas o al comercio de productos de cuero, manteniendo así sus vínculos con los guarnieleros.

Es difícil afirmar cuál fue la cuna del carriel. El trabajo del carriel es tan antiguo en Jericó como en Envigado y los dos municipios están íntimamente relacionados. Don Rubén Santamaría aprendió a hacer carrieles en Envigado a principios del siglo XX y después se radicó en Jericó, donde fundó su taller. Hoy sus hijos ejercen como guarnieleros en Envigado. Alberto González aprendió el oficio en Jericó, su tierra natal y ahora vive en Envigado. Lo mismo ocurre con Jorge Gil, radicado en Envigado desde 1995 (Ospina

et al., 2001). Varios jericóanos aprendieron el oficio en Sabaneta como don Alfonso Atehortúa.

### **La materia prima.**

Para hacer un carriel fino se necesitan los siguientes materiales: vaqueta de falso y de trasero (o carnaza grabada), vaqueta de talabartería, cueros rojos y amarillos, charol, piel de nutria, de perro de monte, de becerro, de zorro o de tigre, accesorios como broches, ojaletes, argollas cobrizadas, cierres, hebillas e hilos. Si se trata de un carriel ordinario, el cuero se sustituye por pieles sintéticas como la charolina, la brillalina o el elastiflex.

Estos artículos se consiguen en las peleterías situadas en la calle Palacé del centro de Medellín. En algunas ocasiones, los artesanos van directamente a las fábricas procesadoras de cueros en Itagüí y Sabaneta. Las tenerías de Guarne, San Pedro y La Ceja surten a las peleterías de ciertos cueros que no se procesan en las curtiembres grandes, como la piel de becerro peluda.

Los campesinos del Chocó y del oriente del departamento de Antioquia (Puerto Berrío, Nare) cazan las nutrias, los tigrillos, los zorros y los perros de monte para llevarlos a las peleterías donde los consiguen los artesanos. La piel de una nutria o de un tigrillo alcanza para fabricar siete carrieles, pero cada día es más difícil encontrar estas pieles porque su caza está prohibida. A partir de la creación de la Corporación Autónoma Regional, CORANTIOQUIA, adscrita al Ministerio del medio Ambiente, la vigilancia a las guarnielerías se ha hecho más insistente, para evitar la extinción de estas especies animales. Sin embargo algunos guarnieleros todavía mantienen pieles escondidas en sus casas para hacer carrieles con piel de nutria por encargo. Muchos artesanos creen que las ventas de carrieles han disminuido porque la gente prefería los carrieles elaborados con pieles de animales silvestres (Ospina et al., 2001).

Las pieles son muy costosas. Los precios empezaron a subir en forma abrumadora en la dé-

cada de los ochenta debido a los problemas en la importación de las sustancias químicas que se requieren para el curtido y por la violencia del país que provocó el abandono de las zonas ganaderas. En los últimos años el precio internacional del cuero ha aumentado en un 30%, por la enfermedad de las vacas locas y la fiebre aftosa que afectaron la ganadería mundial. Los compradores internacionales empezaron a importar cueros colombianos, generando un alza en los precios y la falta de materias primas para las manufacturas locales (Yepes, 2001:1b).

### **La confección del carriel**

Una vez que están las pieles en el taller, se procede a cortar o “destrozar” el cuero para las divisiones y el trasero. Se corta con una cuchilla que tiene un mango de madera, siguiendo moldes metálicos. Después se pegan las divisiones con cola y con máquina. Se coloca un falso o pedazo de cuero amarillo entre una división y otra para formar el

fuelle del carriel. Se debe coser el ribete o borde de charol que recubre los bordes externos de las divisiones, para ello se emplean dos agujas capoteras y una lezna. Se perfora el cuerpo con la lezna y por ese mismo orificio se entrecruzan las dos agujas en sentido contrario. En Envigado todavía cosen a mano las mujeres de la familia González<sup>4</sup>.

Coser a máquina los ribetes es igualmente difícil, pues el cuero es muy duro. Algunas personas hacen todos los ribetes de charolina, pero la mayoría de los artesanos coloca el charol, que es más brillante, en el ribete externo, y la charolina en los internos. Los ribetes deben ser “machacados” o golpeados con un martillo sobre un riel de hierro para que se vayan “asentando” y queden más delgados.

Las secretas y bolsillos se van haciendo sobre las divisiones con cuero rojo o con sintéticos de colores rosado, rojo o crema. Se

llama tapa a la parte de adelante del carriel que va unida al trasero, pero la tapa se confecciona independientemente, cortando la piel peluda y el charol con su mora y con sus vivos amarillos y rojos. La piel peluda se pega de un cartón para que no se encoja. La mora de la tapa también se va armando sobre un cartón antes de aplicarla sobre el cuero. Se hacen tres respuntes sobre los colores vivos siguiendo el contorno de la mora.

Lo último que se hace es “cerrar” el carriel colocando la tapa con su ribete de charol. Si el carriel va con lanza (punta delgada) debe llevar un pasador de charol para atravesarla y si va con torniquetes deben colocársele antes de cerrarlo.

Las argollas se ponen finalmente en las orejas que se desprenden de los falsos. Un carriel tradicional lleva dos argollas a cada lado. Los carrieles de mujer y los de ingeniero apenas llevan una argolla a cada lado.

---

<sup>4</sup> La guarnielería es un oficio masculino. Las mujeres participan ocasionalmente y solo para coser algunas partes del carriel.

Algunos carrieles que llevan un bolsillo secreto en la parte trasera, se cierran con broches interiores. La marca de la guarnielería se pone en el trasero con una prensa y un sello de hierro. Dado el reconocimiento y aceptación que tiene el carriel jericano, casi todos los sellos dicen “Guarnielería Jericó”, aunque sean fabricados por diferentes personas y en distintos municipios (Ospina et al., 2001).

Todo carriel debe llevar una reata o correa de charol con su hebilla y sus dibujos respunteados a máquina. Algunas personas se dedican en Medellín a hacer estas reatas y las llevan a los almacenes.

### **Los talleres**

En 1985 encontramos en Envigado cuatro talleres en plena producción: el de Rubén Santamaría, el de Eugenio Santamaría, el de Alberto González y el de Arturo Tamayo. El taller de Rafael González estaba cerrado por falta de materia prima y su dueño era

reacio a reabrirlo después de 35 años de trabajo. La Guarnielería Jericó, también en Envigado, era propiedad de la familia Calle. Veinte años atrás había sido un verdadero taller con diez obreros laborando en forma permanente, pero se había convertido en un almacén de carrieles surtido por los demás artesanos de Envigado.

En Sabaneta localizamos tres talleres: el de Alfonso Atehortúa y Mario Montoya en plena producción y el de Jairo Bedoya quien solo trabajaba por encargo. En Medellín encontramos los talleres de Rodrigo Ortega y el de Angela Carmona.

De estos nueve talleres, siete se encontraban dentro de la vivienda del artesano. Los otros dos talleres eran más grandes y ocupaban un sótano de un edificio y una casa respectivamente, pues además de hacer carrieles fabricaban avíos para bestias.

En los talleres pequeños trabajaba el artesano, con un ayudante si había pedidos para entregar a corto plazo. En estos talleres se hacían entre 12 y 18

carrieles semanales. En los talleres medianos trabajaba toda la familia y podían producir diez docenas de carriel de ingeniero y dos docenas de carriel típico semanalmente.

Actualmente, en Jericó existen cinco guarnielierías, de las cuales tres pertenecen a miembros de la misma familia. Sus propietarios son Darío Agudelo, sus hijos John Jairo y Saulo, Orlando Carvajal y Wilson Tirado, quien trata de abrir mercados en el exterior. En este municipio el aprendizaje del oficio es una tradición familiar que se transmite de generación en generación. No obstante, para lograr el sostenimiento de estos negocios, se ha ampliado y diversificado la producción, se han diseñado nuevos estilos, al tradicional carriel con tapa de pelo se le suman el carriel tradicional femenino, el de chichigua, el carriel monedero para cargar en la correa del pantalón y el carriel de ingeniero, y se complementa con el trabajo en cuero y la fabricación de correas, estuches y aperos (Carlos Alberto Palacio, comunicación personal).

En otros municipios tradicionalmente productores de carrieles, como San Pedro, Rio-negro y Amalfi, la guarnieliería ha desaparecido completamente y no existen personas dedicadas a este oficio. Curiosamente, en el municipio de Sonsón existe una, no muy reconocida, empresa de guarnieliería, que comenzó hace 40 años con un señor Henao, oriundo de Jericó, quien una vez instalado en este municipio empezó la fabricación de carrieles; sin embargo, éstos no son tan famosos, y el trabajo es más conocido como de talabartería. Actualmente existen en Sonsón tres talabarterías dedicadas a la fabricación de artículos de cuero y carrieles (Carlos Mario Marín, comunicación personal).

### **Los diseños**

Existen dos tipos de carriel: el típico, que lleva piel peluda en la tapa y el de ingeniero que es usado por topógrafos, ingenieros y estudiantes universitarios. El carriel típico puede ser el jericoaño, el sampedreño, el envigadeño



y el amalfitano. El jericano es redondo y se cierra con una lengua o lanza puntuda que atraviesa un pasador. Este carriel tiene cinco divisiones, cinco bolsillos y seis secretas. Su tamaño puede variar (la numeración va de 0 a 14). Los respuntes son verdes y la puntada es muy pequeña. A partir de este modelo surgió el carriel cuadrado con lanza, que ya tiene unos 60 años de antigüedad y el cuadrado con torniquetes. Desde tiempos antiguos existe un carriel ovalado, pequeño, con menos divisiones, usado por las mujeres.

El carriel jericano redondo es el más usado por los campesinos. Los ganaderos usan este mismo carriel, pero lo prefieren de un tamaño mayor, al igual que los mafiosos quienes mandan a hacer carrieles con secretas para guardar el arma y las balas. El carriel sampedreño es originario del municipio de San Pedro y ahora solo se hace por encargo, pues es muy difícil de confeccionar. Es un carriel mucho más pequeño y tiene una lanza más larga que

sobresale en la parte inferior. Este carriel no es enteramente redondo pues a cada lado tiene una entrada y en las moras lleva corazones blancos, rojos y verdes. Este carriel es usado por campesinos de mayor edad.

El carriel envigadeño puede ser redondo o cuadrado, con lanza o con torniquetes. Se distingue por la doble mora de charol con contornos curvos arriba y abajo y por los respuntes blancos. Este tipo de carriel sólo se sigue fabricando en uno de los talleres. El carriel amalfitano lleva lanza y unos dibujos calados en la mora de charol.

La mayor parte de los talleres hacen carrieles finos con cueros naturales y carrieles “de pelea”<sup>5</sup> que tienen un menor precio por usar cueros sintéticos. La diferencia entre los dos carrieles sólo puede ser percibida por expertos y ambos tienen igual duración.

Algunos almacenes de cuero, ubicados en los más exclusivos centros comerciales de la ciudad,

---

<sup>5</sup> Populares, de uso cotidiano.

han elaborado nuevos diseños del carriel sin pelo, partiendo de los carrieles tradicionales, que han tenido gran acogida entre los sectores de clase alta. Sus precios son tan costosos como los del carriel típico. Los artesanos no aprueban estos diseños, pues consideran por ejemplo, que la lanza redondeada no es apropiada para un hombre (la prefieren puntuda y angosta). Rechazan también el que los hombres se coloquen el carriel sobre un hombro, como las mujeres, y no atravesado sobre el pecho y colgando al lado derecho. Todos los artesanos opinan que el carriel nunca se dejará de usar porque uno se ve mejor vestido con un poncho y un buen carriel que de cachaco “con saco y corbata”.

### **Problemas de la guarnielería**

Los guarnieleros afrontan muchos problemas. La materia prima tiene costos muy altos y sin embargo, el precio del carriel no ha podido subir paralelamente, por el bajo poder adquisitivo de los clientes campesinos. Las curtiembres no fabrican todas las pieles,

necesarias para el artesano, por tratarse de pedidos pequeños. No hay créditos de ningún tipo para adquisición de materia prima y el mercado del carriel de alta calidad es mínimo, viéndose abocados a producir un carriel ordinario con el que no se identifican y del cual no se enorgullecen.

Las ventas se hacen generalmente a diez almacenes del



área metropolitana y no al cliente directamente, lo que reduce las ganancias del artesano. Actualmente, los productores venden a precios moderados o dejan en consignación los carrieles en las talabarterías del centro de Medellín. Aprovechan, también, los eventos y ferias para llevar productos con algunas rebajas y hay algunos que tratan de internacionalizar el mercado a través del internet. En Jericó, por ejemplo, pueden venderse mensualmente unos diez carrieles en promedio, como resultado de ventas esporádicas de turistas o encargos específicos a almacenes de Medellín. Sin embargo, los guarnieleros jericóanos afirman que este año la producción ha tendido a incrementarse, sobre todo en la elaboración de carrieles pequeños o de “chichigua”, en el mes de agosto se envió una producción de 250 ejemplares a Inglaterra (Carlos A. Palacio, comunicación personal). Un carriel “de pelea” se vendía en 1985 por \$3.500 pesos y un carriel fino se vendía en \$7000. En los almacenes duplicaban estos precios. Los artesanos apenas ganaban entre \$800 y \$2.000 pesos por cada carriel.

En la actualidad un carriel jericóano de la guarnielería Jericó cuesta entre \$80.000 y \$150.000 pesos, es decir entre USD\$27 y USD\$50, dependiendo del tamaño y la piel de la tapa; un carriel para mujer puede costar entre \$50.000 y \$80.000 pesos, aunque es el mismo diseño del carriel masculino, es más económico por ser más pequeño; los carrieles de “chichigua” cuestan en promedio \$25.000 y los nuevos diseños de “carrieles monederos” para portar en la correa, cuestan \$20.000 (Carlos Alberto Palacio, comunicación personal). Los talabarteros de Sonsón fabrican carrieles que oscilan entre los \$100.000 y \$120.000 y en las talabarterías del centro de Medellín, los carrieles provenientes de Jericó cuestan entre \$120.000 y \$170.000, entre los carrieles femeninos el más costoso es de \$100.000 y la más económica cuesta entre \$40.000 y \$50.000, y los de “chichigua” cuestan de \$15.000 a \$20.000 pesos. Generalmente los almacenes pagan de contado y en algunas ocasiones entregan pieles como parte de pago.

Hay muy pocos aprendices en los talleres y muchos artesanos se han retirado o están próximos a hacerlo, ya que este trabajo no da para vivir de acuerdo a sus expectativas. Los artesanos no son muy unidos, a pesar de que se conocen personalmente o por referencias. En 1985 sólo encontramos ayuda ocasional entre los hermanos Santamaría y entre los tres artesanos de Sabaneta que ayudan a vender la producción de sus vecinos y se prestan pieles y herramientas.

Es necesario apoyar a los guarnieleros a través de programas que reduzcan los costos de las materias primas y los accesorios, que ofrezcan crédito, que amplíen el mercado a nivel local<sup>6</sup>, nacional e internacional y que capaciten al artesano para diseñar y fabricar nuevos productos que conserven el sello del carriel tradicional. Debe estimularse a los artesanos para que mantengan aprendices en sus talleres con el fin de con-

servar la tradición. La viabilidad económica de las guarnielorías depende del incremento de las ventas y de la diversificación de la producción; de hecho las más exitosas son aquellas que producen también avíos para bestias, por lo cual hay que impulsar este tipo de microempresas.

## **Conclusiones**

La guarnieloría es una tradición de origen español que, en el Departamento de Antioquia, tuvo un fuerte desarrollo gracias a la demanda de artículos de cuero por parte de los arrieros que transportaron mercancías a lomo de mula hasta principios del siglo XX. Aún existen talleres que fabrican carrieles en Jericó, en Envigado y en otros municipios del área metropolitana. Este bolso de cuero ocupa un lugar muy importante en el imaginario de los antioqueños y se ha convertido en símbolo de identidad, pero su

---

<sup>6</sup> No se ofrecen a los turistas carrieles de pelo en los almacenes de artesanías; en las oficinas de turismo no se promociona la visita a los talleres artesanales; en los almacenes de cuero de los centros comerciales no se exhibe el carriel típico.

uso como prenda cotidiana está en franca decadencia. Las guarnielerías no han diversificado su producción y enfrentan problemas serios que amenazan con su cierre. Con asesoría técnica sería posible abrir nuevas líneas de

producción, que arrojen utilidades suficientes para mantener paralelamente la producción del carriel tradicional de alta calidad, que se ha convertido indudablemente en patrimonio cultural del pueblo antioqueño. |

## Bibliografía

Aubague, Laurent. “Antropología del vestido” Revista Territorios. Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, Mayo-Junio, N.2, 1980

Ferro, Germán. *El arriero: una identidad y un eslabón en el desarrollo económico nacional. Tesis de grado de antropología, Universidad de los Andes, Bogotá, 1985.*

Garcés Escobar, Sacramento. *Monografía de Envigado.* Consejo Municipal, 1985.

Jaramillo Londoño, Agustín. *El testamento del paisa.* Editorial Bedout, 1962.

Laorden, C. et al. *La artesanía en la sociedad actual.* Salvat, Barcelona, 1986.

Ospina, Fernando “La leyenda dice que Jericó lleva un carriel al hombro” El Colombiano, nov. 26 de 1983.

Ospina, Maryory et al. *La guarnielería, una tradición antioqueña*. Trabajo de curso presentado al Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia. Sin publicar, Medellín, 2001.

Parsons, James J. *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia*. Bogotá, Banco de la República, 1961.

Sierra García, Jaime. *Diccionario folklórico antioqueño*. Extensión cultural, Universidad de Antioquia, 1983.

Schwarz, Ronald “Hacia una antropología de la indumentaria: el caso de los guambianos” *Revista Colombiana de Antropología*. Bogotá, 2(6), 1961.

Yepes, Juan Carlos. Contrabando y escasez del cuero amenazan la industria. *El Colombiano*. 13 de julio del 2001, p.1b

## CABILDOS FESTIVOS EN LA INDEPENDENCIA DE CARTAGENA

### Resumen:

Los cabildos negros surgieron en el seno de las catedrales de Sevilla y Toledo en 1390, como estrategia política de control del gobierno colonial español.

El término cabildo viene de la raíz latina caput, capitulum, que significa cabeza capitular de la Iglesia Católica, es decir, en la organización eclesial se instituía y dirigía las funciones de adoctrinamiento religioso para ganar almas al reino de los cielos.

Los cabildos eran asociaciones de esclavos, agrupados por una misma nación y lengua, cuya cultura era el cúmulo de valores materiales y espirituales de la tradición africana llegada a América.

Enrique Luis Muñoz da cuenta de la historia de los Cabildos Negros en Cartagena, al tiempo que recuerda que éstos tienen íntima relación con el tráfico de personas y la significación de la trata de esclavos en ese puerto caribeño. Recalca, además, la importancia de indagar sobre las diferentes celebraciones y prácticas de origen africano, en particular el Cabildo de Negros, para comprender la manera en que convergieron diferentes culturas en el rico crisol americano.

“Prendan ya las velas  
Para que haya luz  
Para celebrar  
Al niño Jesús”.  
Del folclor venezolano<sup>1</sup>

“Reyes y pastores  
San José y María  
Se llevan al niño  
Hoy en éste día.”<sup>2</sup>

“A mi edad y con tantas sangres  
cruzadas, ya no sé a ciencia  
cierta de donde soy, dijo  
Delaura. ¿Ni quién soy?

Nadie lo sabe por estos reinos,  
dijo Abrenuncio. Y creo que ne-  
cesitarán siglos para saberlo<sup>3</sup>”.

“Una esclava de siete cuartas  
no pesa menos de ciento veinte  
libras, dijo Bernarda. Y no hay  
mujer, ni negra ni blanca, que  
valga ciento veinte libras de  
oro, a no ser que cague  
diamantes.”<sup>4</sup>”

---

<sup>1</sup> Luis Arturo Domínguez y Adolfo Salazar Quijada. Fiestas y Danzas folclóricas en Venezuela. Caracas: Monte Ávila Editores 1996, 13.

<sup>2</sup> Op. Cit., p. 23.

<sup>3</sup> Gabriel García Márquez. “Del Amor y otros Demonios”. Editorial: Norma, 1994, p. 153.

<sup>4</sup> Op. Cit., 16.



A JOSÉ CARLOS VILCALPO-  
MA IGNACIO<sup>5</sup>

“Et in carne mea videbo Deo  
Salvatorem Meum<sup>6</sup>”.

## CABILDOS NEGROS

El antecedente de los cabildos negros se da en Toledo con el Rey de Castilla y León, Alfonso X, a quien adjetivaban el Sabio. El rastro de los precabildos tiene el componente político, jurídico<sup>7</sup> y religioso. En lo político pretende fundir la cultura de Occidente con la oriental y se fundamenta en el derecho romano; da licencia para que las naciones africanas, años después llevadas a Andalucía, tengan una territorialidad; en lo jurídico introduce una serie de

normas que van a reglamentar el comportamiento y vivencia del negro en el lugar asignado y en lo religioso, las cofradías o asociaciones de devotos y laicos que toman nombre de acuerdo con la advocación que ellos como membresía elijan, entre las más renombrada en Sevilla, Lima y Cartagena es la de Loreto.

Las cofradías, regidas por la organización eclesiástica, establecen en Toledo actos procesionales vinculados a las festividades cristianas de devoción popular, en consonancia a la advocación representada. En el seno de las cofradías existía la **cofradía de negros** y sobre ellos la Iglesia realizó un amplio programa de evangelización por medio de

---

<sup>5</sup> Filósofo, abogado y antropólogo peruano.

<sup>6</sup> Y en mi carne veo a Dios, salvador mío.

<sup>7</sup> Ver el Código de las siete partidas. De Ortiz de Zúñiga en “Anales eclesiásticos de Sevilla”, se comenta que el Rey Alfonso X, divide a la población en civiles y hermandades, éstas eran cofradías y cabildos. En las cofradías había civiles y religiosos católicos que tomaban un santo por patrono que iban hacer reproducidas por las cofradías de negros o cabildos. En el documento también se habla de juntas o cabildos, que de ninguna manera hay que tomar como una misma asociación de negros. Las agremiaciones de negros o cabildos desarrollaban sus fiestas con toques y bailes de tambor y de esa manera el esclavista entendería que ellos soportaban el martirio de su cautiverio.

villancicos<sup>8</sup>, cánticas, jarchas y endechas.

Las **cánticas** (cántigas) son canciones religiosas del acervo popular español, que recoge la literatura de los siglos XII y XIII y que encuentran amplia difusión en el Menester de Clerecía con Gonzalo de Berceo y Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y difundidos en las villas por los menesteres de juglería (Menester de Juglería), quienes son los cantadores del pueblo llano. En las cánticas<sup>9</sup> están las bases del tránsito del canto religioso a lo popular de la vida civil.

Las **jarchas** son versos que se cantan en la parte final de las estrofas, son de origen árabe y

hebreo, y en España, Alfonso X, rescata algunas en la mixtura de la lengua árabe-romana. En la tradición cancioneril de Andalucía hay reminiscencia de estas canciones tradicionales que se funden en el sentimiento religioso y datan del siglo IX.

Las **endechas** son composiciones tristes, casi siempre, compuestas por versos de seis sílabas de manera asonada, se utilizaban para cantarles a los difuntos y en las culturas afrodescendientes de América adquieren forma distinta y es entonada por mujeres que cantan y lloran a sus muertos.

El destacado musicólogo venezolano Rafael Salazar, comenta en “Música del mestizaje<sup>10</sup>” que la

---

<sup>8</sup> El término villancico proviene de villano, el individuo que habita la villa (antigua ciudad). Con el correr del tiempo el hombre que toca su instrumento y le canta a Dios derivaría en villancico. “Los negritos” de Juan de Araujo, villancico que expone el festejo negro navideño, donde concurre lo hispánico con lo africano; desde la estructura musical confluye la voz de soprano con las voces que hacen el coro. Las voces que asumen lo onomatopéyico dan el color sonoro del tambor; en Cartagena en el Archivo de la Catedral se encontró esta partitura que rescata el padre Perdomo. Ver el estudio de Guillermo Jürermann, Historia de la Literatura española y antología de la misma, 1913.

<sup>9</sup> En las cánticas hay humor por medio de las parodias y la sátira.

<sup>10</sup> Ponencia presentada en Cartagena en el marco del Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos, 2000.

mayoría de la música dedicada al Niño Dios, provienen de danzas asturianas, que a su vez, tiene una raíz de tradición celta, que se hacía a manera de un culto solar en el solsticio de verano y entre sus características presentan una danza circular. Y al referirse a los autos sacramentales de América, expresa “*en las fiestas de Navidad y Reyes Magos, tienen su origen en los tropos religiosos españoles e italianos*”. El trabajo investigativo de Salazar, resalta el aporte de múltiples culturas y de manera preponderante la participación de África a través de su música e instrumentos.

## ORÍGENES

**Los cabildos negros**, de **nación** y **lengua**, son el resultado de la política de control del gobierno colonial español; nunca una organización africana de formación de combate, resistencia y lucha militar de confrontación. Ellos surgieron en el seno de las catedrales de Sevilla y Toledo en

1390, como estrategia de poder de control a través de censos y empadronamientos para saber cuántos eran y cómo estaban ubicados y en que tipo de vivienda, para así, saber que hacían y facilitar su adoctrinamiento religioso, de allí se desprende la comprensión de darles licencia para sus bailes y fiestas, pero a su vez, signado por el santoral Católico.

El término cabildo viene de la raíz latina **caput**, **capitulum**, que significa cabeza capitular de la Iglesia Católica, es decir, en la organización eclesial se instituía y dirigía las funciones de adoctrinamiento religioso para **ganar almas al reino de los cielos**. Y fue el cuerpo eclesiástico de las catedrales de Sevilla y Toledo el encargado de llevar a cabo las tareas de transculturación<sup>11</sup> por medio de negociaciones en el mundo de Dios y el paganismo, pero, siempre con el sello distintivo de la esfera de poder español y de la religión que ellos oficiaban.

---

<sup>11</sup> Vocablo creado por Fernando Ortiz.

## FARSAS SANTAS

En la liturgia católica de las Catedrales de **Sevilla** y **Toledo** como cuerpos capitulares, desde la primera mitad del siglo XIV, se llevaron en el interior de dichas basílicas dos tipos de celebraciones: la una católica y la otra pagana de acuerdo con la nación africana y su santoral que sometían a su dominio. La Iglesia Católica consideraba pagano a toda celebración que se apartara de su fuero y jurisdicción de las credenciales de su fe. Por lo tanto, negociar desde la verticalidad de su poder implicaba someter al otro (a la nación o naciones africanas), de tal manera que, *el*

*predominio del ritual católico representara la verdadera santidad del acto.* En cambio, las expresiones culturales(culto) de las naciones africanas tenían que ver con lo otro, con lo no sagrado, por ello, la celebración, con toda la parafernalia de su ritualización, no era más que una farsa para la Iglesia Católica, de ahí el nombre de *Farsas Santas*.

## LA LITERATURA DA FE DE LAS FARSAS SANTAS<sup>12</sup>

La literatura del siglo XIV y años subsiguientes, da fe de las *farsas santas*, en obras de Diego Sánchez de Badajoz, Mateo

---

<sup>12</sup> Representa en la literatura dramática, lo ridículo, lo cómico, lo grotesco, lo chabacano, lo inferior que define la tramoya. La tramoya la impone lo eclesiástico. El drama litúrgico renace en Europa en el interior de la iglesia católica romana, con el afán e interés de ampliar su área de influencia, la jerarquía católica adoptó con frecuencia festivales que tenían un marcado carácter pagano y popular, que venía de los cuadros de costumbres de la época y que exponía el teatro callejero en el siglo X; los diferentes ritos celestiales ofrecían posibilidad de representación dramática de hecho, la misma misa no estaba lejos de ser un drama. Los autos sacramentales hacen parte del teatro religioso, durante el período medieval surgieron obras populares que retratan las farsas santas y dramas pastorales con bases en personajes teológicos a partir de alegorías y no de episodios bíblicos representados por juglares. Entre esas representaciones existe una obra anónima española titulada: “El Hombre”, que es la disputa entre el alma y el cuerpo; la obra en mención tiene tácitamente los elementos del carnaval, es decir, festinar la carne para luego festinar el espíritu como aire en movimiento y soplo de vida.

Alemán, Miguel de Cervantes y Saavedra, Lope de Vega, Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca para sólo destacar algunos de ellos. En Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán hay trazos de los cabildos y de las farsas santas. Al igual que en El Quijote de la Mancha de Cervantes. En Diego Sánchez de Badajoz, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, por sus miradas y devoción cristianas, suavizan el concepto de *farsas santas* y representan al ser humano tocados y seducidos por las inclinaciones de la carne en sus célebres *Autos Sacramentales*<sup>13</sup>.

Algunos estudiosos de la literatura de los autos sacramentales como: Dámaso Alonso, José María Díaz y Eugenio Frutos, relacionan el sentido ritual de la propia fiesta con fines como la exaltación y difusión de la doctrina religiosa, el aleccionamiento de los fieles, el prestigio de la Iglesia Católica, de sus representantes y valedores. Es por ello que al representarse, y

dada siempre una mayor o menor participación del pueblo en los autos, los textos que los originan pierden parte de su condición de literatura escrita y escenificada, en sentido estricto, para conjugar otros numerosos elementos que pertenecen a la esfera dramática y festiva, así como también al ámbito sociopolítico y religioso en que surgen. La fuerza festiva de las *farsas santas* y *autos sacramentales* está expresa en la dinámica de la cultura africana que España reinventa como cuño propio.

## ¿QUÉ SON LOS CABILDOS NEGROS?

Los cabildos para algunos especialistas con mirada sesgada y llenos de prejuicios no eran más que una corporación que reunía a personas ineptas, bulliciosas, desordenadas y además flojas, de malas costumbres y rencorosas. El tenor de la descripción de esos entendidos hace parte del Tomo

---

<sup>13</sup> Sacramentar en la liturgia significa convertir el pan en el cuerpo de Cristo (Eucaristía); pero la acepción de dicho término, comprendido como auto sacramental, significa ocultar, disimular y esconder, y es precisamente, lo que hacen las farsas santas.

I de la Enciclopedia Universal Sopena de 1953, p. 1466.

Las asociaciones de esclavos, por una misma nación y lengua agrupados en cabildos, conforman en su estructura las combinaciones e inventarios de un cúmulo de valores materiales y, sobre todo, espirituales de la tradición africana que nutrió y definió de alta manera el contenido cultural de América.

La génesis de los cabildos presenta una doble dimensión: la política que es homónima y que referencian como ayuntamiento o concejo municipal. La religiosa conectada con las cofradías o hermandades de los cuerpos eclesiales. El cabildo visto como un elemento cultural participa desde la Edad Media en el proceso formativo de las villas a ciudades, de la socialización de las mismas con el proceso de la colonización española en América.

Hay que recordar, que en las reuniones de la Edad Media, el protocolo exigía dar inicio a la conversación con la lectura y

discusión de un capítulo de la Sagrada Escritura u otro documento sagrado. Las primeras altas jerarquías de la Iglesia Católica con regencia capitular o cabildos se conocieron en España en el siglo IX, con el título de Arcediano y a partir del siglo XI como Deán. El primer Deán de la Catedral de Cartagena fue Juan Pérez de Materano, de él da noticia el escribiente Pedro de Heredia, el sacerdote Juan de Castellano y discípulo del Deán en canto llano. Pérez de Materano vivió en el extramuros de Getsemaní.

A partir del siglo XIII los cabildos eclesiales, de donde derivan los cabildos de negros, eran nombrados por el Papa. Las hermandades nacieron como uniones o federaciones de civiles con filosofía piadosa, creadas en la Edad Media Castellana, con fines de interés social, seguridad y defensa contra las vejaciones de los señores (feudales) y fueron creadas sobre las bases del auxilio mutuo, tomando por nombre el de un santo.

Las cofradías nacidas en el siglo XI, se crearon como reuniones

voluntarias de individuos ligados por vínculo de hermandad, socorro, cooperación y ayuda mutua. Celebraban fiestas patronales y estaban obligados, de acuerdos con sus reglas, a asistir a los enfermos, asumían gastos de exequias y auxilios en caso de accidentes. El visto bueno lo otorgaba la alta jerarquía de la Iglesia y las denominó Cabildos de Cofrades.

El interrogante exige una respuesta precisa, habida cuenta que indaga por un conglomerado humano de carácter político revestido de religiosidad. ¿Quién representa a Dios en la tierra? El rey, entre tanto, subyace el ideal de un reinado divino, celestial y otro, eminentemente, terrenal. Desde luego, política y religión encarnan un mismo poder y diversas formas de representación. No es gratuito que exista una obra crítica que pincela esa situación de mandato y sumisión por medio de

lo festivo: *“El Rey se divierte y el Pueblo También”*.

## CARNAVAL<sup>14</sup>

El carnaval desnuda verdades ocultas y critica las posturas y decisiones del gobernante con su mundo, reinventado poner el orden patas arriba, una especie de *desorden que ordena* y un *orden que desordena*, en él y en el proceso de carnavalización los poderes se entrecruzan; en representación del gobernante está el rey con su corte y en el juego que divierte la representación del pueblo que burla lo burlado, se mofa del pretendido poder divino que el soberano suele creerse. Toda una parodia de política y religiosidad que esconde y expone la mascarada carnavalesca. Los edictos o bando emanan del poder gubernamental y las letanías, con sus rípios de latín vulgarizado, con los rosarios cantaos en la más cruda burla del pueblo hacia el soberano.

---

<sup>14</sup> En el libro de Esther, de carácter histórico, se habla de la Fiesta de Purim, ésta tiene todos los elementos del carnaval, de acuerdo con los comentarios de exegetas. La Sagrada Biblia. Ediciones Gines de Madrid, comentarios de los doctores Evaristo Martín Nieto y José Pérez Calvo, 2000, p. 512.

Los cabildos negros, de nación y lenguas son cofradías de mutua ayuda y socorro, asociaciones que reúnen a africanos de una misma nación y lengua, el acto unificador radica en la celebración de sus fiestas y expresiones culturales. Bajo el término *cabildo* se señala la reunión de negros y juegos de carnaval para celebrar acontecimientos memorables en los que cantan y bailan motivos propios de su cultura. La religiosidad afro hay que desentrañarla en su diversidad artística y en cada uno de los elementos de la naturaleza.

Desde esa perspectiva histórica, desde el diseño estratégico, los *cabildos festivos* hacían juego con las prácticas de *transculturación*<sup>15</sup> que aplica España en América, concretamente, en el Caribe y en las poblaciones negras del continente. Con el sometimiento

del negro al modelo del mosaico cultural español y el acatamiento al mismo, mediante prácticas, usos y costumbres a partir del aprendizaje del idioma, poco a poco, el negro entró a modificar sus propias experiencias de sus saberes hasta hacer de ellos un nuevo tejido formado desde la base religiosa del cristianismo.

Los cabildos son las reuniones de negros y negras bozales en casas destinadas al efecto, los días festivos, en que tocan sus atabales y tambores y demás instrumentos nacionales, cantan y bailan en confusión y desorden con un ruido infernal y eterno, sin intermisión. Reúnen fondos y forman una especie de sociedad de pura diversión y socorro, con su caja, capataz, mayordomo, rey y reina, por eso, también se conocieron como sociedades-reinados. Según, Pichardo – apunta

---

<sup>15</sup> Categoría etnológica que introduce al discurso antropológico y sociológico el cubano Fernando Ortiz, para anteponerlo al concepto de aculturación que propone el antropólogo estado unidense Melville J. Herskovits en la obra *Acculturation. The Study of Culture Contact*, trataba sobre el contacto de las culturas entre los pueblos, cuyas tradiciones habían sido, en el pasado o estaban expresas en el presente, influidas por las costumbres de otros pueblos. En la década de 1930, Ortiz pone en circulación el término *transculturación* para expresar los diversos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas trasmutaciones de culturas que aquí se



el etnólogo Fernando Ortiz – para aquellas fiestas en que hacen de reina una negra, que sentada en un alto trono y acompañada de sus oficiales, presencia y preside el baile continuo y tocatas de súbditos<sup>16</sup>.

Es lógico suponer, que el lenguaje descriptivo de Esteban Pichardo en su “*Diccionario de Voces Razonadas*”, lleva toda la intencionalidad de ver en dichas manifestaciones cabildantes una subcultura, no oculta -de ninguna manera- su mirada sesgada, y los referentes lingüísticos que lo llevan a expresar que son ruidos y no sonidos que facilitan el manejo musical, lo realiza desde un orden Occidental y desde ese mirar, aspira su reflexión dar testimonio sobre la presencia y manifestaciones de África en Cuba.

## LOS CABILDOS DE NEGROS EN CARTAGENA

La historia de Cuba y de Cartagena se entrecruzan; sin embargo, los puntos comunes requieren de un análisis e interpolaciones y extrapolaciones, porque sus hechos no son fruto de una dinámica homogénea. El Caribe es uno, único y múltiple, y esas instancias predisponen encuentros y desencuentros culturales. De tal manera, que acontecimientos como los cabildos negros en Cuba y lo de Cartagena, requieren y reclaman valorarlos en sus contextos naturales e interpretarlos a partir de extrapolaciones.

A Pedro de Heredia la Corona lo autoriza a conducir cien esclavos negros, lo más probable

---

verifican, sin las cuales es imposible comprender la evolución del pueblo cubano. Ortiz considera que el vocablo transculturación da a conocer mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque esta no sólo consiste en adquirir una nueva distintiva como comprende el término de Herskovits. Ortiz; apunta, que en la transculturación hay que comprender la pérdida y desarraigo de una cultura precedente. Ver la obra completa de Fernando Ortiz, entre otras, “La cocina afrocubana” y “Los cabildos afrocubanos” en la Revista Bimestre Cubana, Volúmenes: 19, 28, 1921.

<sup>16</sup> Fernando Ortiz, ver Los cabildos afrocubanos (folleto), La Habana, 1921. Nuevo Catauro de cubanismo. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1985, p. 99.

traídos de Santo Domingo. El escribiente de Heredia, Juan de Castellanos da alguna información de los negros llegados a Cartagena. En 1552 la presencia de negros en la ciudad es notable, al punto que el Ayuntamiento les prohíbe que salgan después de repique de campana de la queda porque son frecuente los robos.

Georges Scelle en su obra: “La trata negrera de Indias de Castilla”, da cuenta que, al negro no sólo se le prohíbe andar de noche, también le vedan vender vino y, desde luego, bebérselo, para ello, requiere de un permiso de sus amos y para 1573 no se les deja que se junten a cantar y bailar los domingos y las celebraciones santas en las calles,

sino en la parte asignada por el Concejo Municipal, para la misma fecha ya existe en la ciudad un poste para azotar negros<sup>17</sup>. En este período Cartagena queda convertida en el principal centro negrero de las Indias españolas y luego Veracruz.

En la Cartagena colonial<sup>18</sup> los negros prevalecían en las calles de Santa Clara (barrio de Santo Toribio) y tres núcleos<sup>19</sup> en Santo Domingo (barrio Santa Catalina) y en la calle de la Catedral (Santa Catalina), en la calle Alcibia (barrio de Nuestra Señora de la Merced), en la calle San Agustín (Santo Toribio), en la calle del Tejadillo (Nuestra Señora de la Merced donde dan noticias

---

<sup>17</sup> La obra citada, 1906, p. 270.

<sup>18</sup> Enrique Luis Muñoz Vélez. Cartagena Festiva: El Once de Noviembre y sus Signos Culturales”. Investigación comisionada por el Concurso Nacional de Belleza. La ciudad presenta una nomenclatura teológica. Santa Catalina era el sector de la catedral. Nuestra Señora de la Merced, el área que comprende el Teatro Heredia, calle de la factoría, calle don Sancho, calle de la chichería y calle del Estanco del Aguardiente. San Sebastián, comprendía desde la Plaza de la Hierba (Coches) hasta donde está ubicada la India Catalina. Santo Toribio es el Barrio de San Diego y el extramuros del Getsemaní (Molino de Aceite, es el nombre primigenio en honor al huerto de los Olivos).

<sup>19</sup> Los tres núcleos de negros se refieren, lo más probable, a tres naciones africanas.

que en una de esas casas hay 200 negros) y en la Plaza de los Jagüeyes (Santo Toribio), la adjetivación para referirse a los naturales de Africa fue **negrerías**. Al racializarlos de hecho se les discriminaba, eran los otros, el sometido y no blanco. En las negrerías, en los velorios de difuntos, era costumbre común entre ellos hacer competencias de juntas de lloro donde participan mujeres (plañideras<sup>20</sup>).

Las prácticas de los rituales africanos de la muerte presentan cuatro elementos comunes: primero, la muerte se celebra con música y canto acompasado de tambor; segundo, bailan al muerto; tercero, lo pasean y cuarto, entrecruzan llanto con rezos o rosarios cantaos<sup>21</sup>.

## UNA MIRADA DESDE LA FUNEBRIA PALENQUERA

En el palenque de San Basilio están las claves y signos para la comprensión de los bailes de velatorio o bailar el muerto con toque de tambor, la práctica es común en los asentamientos negros de América, en el Pacífico colombiano se conocen como bunde de velorios y abozas

El término **muntu** es de origen cultural bantú, abarca su significación: hombre o mujer que interpela, quién pregunta sobre el mundo y por él mismo, como filosofía que se interroga así misma; pero, a su vez, muntu comprendido como concepto que abarca a los seres vivos y a los muertos dentro de la parafernalia de su panteón de dioses. Vida y muerte como relación íntima

---

<sup>20</sup> Ángel Valtierra. Pedro Claver. Tomo II, 1980, pp. 200 – 227. Cuando se habla de que las plañideras eran mujeres alquiladas para llorar a muertos ajenos a su dolor y por esa experiencia funeraria cobraban un dinero, dicha práctica fue impuesta por sus amos y no obedece a una tradición africana. Enrique Luis Muñoz Vélez. “Vivos que le cantan a la muerte”. Ponencia. Universidad Jorge Tadeo Lozano en el programa de jazz sobre la vida de Luis Armstrong, 2004.

<sup>21</sup> Son expresiones sincréticas con influencias del catolicismo. Enrique Luis Muñoz Vélez. Rosarios Cantaos Rituales de la Muerte. La Plaza. Año 1 No. 6 de 2000, pp. 4 y 5.

orgánica en la cultura africana. El pensamiento africano es más intuitivo que racional, lo que lo distancia de la visión europea de ver el mundo; su sistema de valores en que él es visto como naturaleza, en ser parte de ella, de ahí que busque la armonía en su carácter dinámico que expresan con su pensamiento creativo y la participación de todos los seres: hombres, animales y vegetales con el cosmos en el que significan las cosas y sus relaciones en el sentido comunitario<sup>22</sup>.

Los juegos de velorios son partes sustanciales en el novenario y casi siempre son desarrollados por los familiares o por pertenecer

a uno de los cuagros<sup>23</sup>. El juego de velorio consiste en cantos, palmas, adivinanzas en círculos de mujeres y hombres, el hombre personifica a un perro que coteja a la hembra mientras el resto canta. El juego exalta el acoplamiento sexual. Los cuagros de los miembros del difunto, exponen en el velorio acontecimientos de su vida que dramatizan y que lo vincula a la práctica cotidiana del trabajo<sup>24</sup>.

Todavía se bailan danzas en torno al cadáver de sus deudos. Todavía se reúnen en derredor del muerto, las plañideras ancianas, recitando cada uno de los actos que de él recuerdan,

---

<sup>22</sup> Enrique Luis Muñoz Vélez. Fiesta Funeral: Lumbalú para Batata III. Investigación inédita.

<sup>23</sup> En el Palenque de San Basilio es un grupo de edad; son asociaciones basadas en la edad, a la que ingresan hombres o mujeres que permanecen allí por el resto de su vida. Los cuagros o cuadros de edad en Palenque empiezan a formarse desde la infancia y están ligados al juego de ellos. En los cuagros sus miembros discuten y se ponen de acuerdos con sus emblemas y distinciones que los diferencia de otros cuagros; existen jefes y jefas del cuagro y son escogidos por su sabiduría, organización y prudencia. En el cuagro el infante, el adolescente va adquiriendo forma de socializarse que han de definir su adultez y estrechar sus vínculos entre ellos. En la inauguración del cuagro hay un baile que celebra la confirmación del nexo social, cuando uno de sus miembros muere, entonces, los miembros del cuagro y de los de la familia bailan al muerto hasta cuando éste es llevado al cementerio. En el cuagro se adquiere la dimensión del muntu.

<sup>24</sup> Op. Cit.

canturreándole con un curioso lenguaje de congo y mandinga<sup>25</sup>.

En la época colonial el cimarronaje y los palenques eran considerados ilegítimos, aquellas poblaciones de negros fugitivos fueron denominados palenques y tenían relación significativa con la esclavitud y la trata negrera. El Gobernador de Cartagena Jerónimo de Suazo, en una carta dirigida al rey el 16 de febrero de 1603, los describe: “un fuerte de manera y faxina tan fuerte que si se pusieran a defender fuera necesario batirle y se pasara muy grande trabajo en tomarlo por ser necesario entrar con el agua y el cieno a los pechos”<sup>26</sup>.

La misma fuente consultada asevera que los palenques proliferaron en el siglo XVII y los primeros cuatro lustros del siglo XVIII.

“Generalmente fueron establecidos por los negros fugitivos en las inhóspitas inmensidades boscosas y pantanosas de las sabanas, llanuras y ciénagas de la provincia de Cartagena y constituyeron focos de poblamiento rural disperso, que hacen crisis con la manumisión. Dejaron de ser focos de perturbación social y quedó como el mítico <palenque de esclavos>, producto de la imaginativa del historiador”<sup>27</sup>.

“(…) Ahora bien, el mito de los palenques se desarrolló porque ellos fueron vistos como simples espacios de resistencia en donde el esclavo fugitivo se refugiaba para escapar de las acciones punitivas de sus amos y las autoridades coloniales, perdiéndose el punto de vista de concebirlas como espacios sociales, y lugares donde los negros tejieron una densa red

---

<sup>25</sup> Eustorgio Martínez Fajardo. “Cuentos y Leyendas de Cartagena”. Editorial: Mundo Nuevo, 1948, p. 91.

<sup>26</sup> Roberto Arrazola Caicedo (Compilador) Palenque primer pueblo libre de América, citado por Jorge Conde Calderón en “Espacio, Sociedad y Conflictos en la Provincia de Cartagena 1740-1815”. Universidad del Atlántico, 1999, pp. 43-44.

<sup>27</sup> Jacques Aprile-Gnissete, citado por Jorge Conde Calderón.

de símbolos, de imaginarios y de vida cotidiana”<sup>28</sup>.

La fuga y rebelión de los negros de Cartagena en los albores del siglo XVII, originó la formación de los palenques y, con ellos, figuras míticas como Benkos Biojo, a quien se le atribuye la creación del palenque de San Basilio. Iniciándose así el cultivo de una lengua del sustrato africano que confronta con su rebeldía el supraestrato español, según la mirada crítica del antropólogo Manuel Zapata Olivella. La mayoría de estos negros – apunta Zapata Olivella – eran bozales de distintas naciones y culturas y que algunos de ellos parloteaban el castellano, formándose un créole, un verdadero idioma con todas sus connotaciones de una nueva lengua con los retazos y fragmentos de su habla ancestral.

“El lumbalú, canto de muerto o lloro, nombres diferentes de un mismo ceremonial religioso, es el núcleo lingüístico que permitió

a la comunidad preservar sus tradiciones africanas. Su honda significación es tan notoria que podría afirmarse que la actitud frente a él divide a los actuales palenqueros: los ancianos celosos guardianes de la tradición, por tanto practicantes de los lumbalúes, y los jóvenes que han ido a la escuela, visitando centros urbanos y aún universidad, que los consideran como una muestra de atraso y barbarie”<sup>29</sup>.

En virtud a los programas y estrategias pedagógicas que desarrolla la presentación de Etnoeducación se reivindica el papel del afrodescendiente y se promueve sus valores culturales y se revitaliza su lengua, a tal punto que existe un diccionario de su habla y se socializa articulando la herencia de África como una línea definitiva en la historia de la Nación. Aquí, fundamentalmente, se da un espacio para formar la contramemoria y rediseñar la formación académica, retomando dichos valores explicativos y

---

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Manuel Zapata Olivella. El Habla Cimarrona. Apuntes críticos para un texto integral de la cultura del Caribe.

didácticos, haciendo énfasis en la autoestima e importancia del palenquero en el tejido plural y multicultural.

En los palenques tuvo asiento la cimarronería como forma disidente del poder político y religioso del período colonial, negros bozales que escapan del amo, de la trata y de la Inquisición, huyen porque prefieren la muerte ante el sometimiento, escapan porque tienen conciencia de su libertad, porque ellos son libres como los árboles, como los ríos, como los vientos y no desean ser muñecos de trapos que manipula como títeres el poder, escapan por defender su dignidad ofendida y se fugan de la política religiosa que el credo católico le quiere asignar.

El cimarronaje fue el medio de liberación de los negros y los palenques el espacio de sus luchas, reorganización social, identidad y resistencia. El negro no fue tan dócil como algunos historiadores

intentan mostrarlos, las huidas del negro del ámbito de sus amos señala desde el inicio de la colonia su lucha por construir defensas y enfrentarse a los esclavistas, ser fugitivos de las leyes coloniales indica el atisbo de su rebelión ante la política del soberano, iniciando así el camino de su libertad. En cambio, para el amo y el gobierno colonial los negros fugitivos de la cimarronería tipificaban un grave delito y generaban inseguridad en las vencidas de los palenques.

## LA ÓPTICA DE LOS ESPECIALISTAS

La historiadora española María del Carmen Borrego Pla, en el libro: *“Cartagena de Indias en el Siglo XVI”*, menciona la presencia de dicha organización en 1593 y los vincula a las fiestas religiosas de la Virgen de la Candelaria<sup>30</sup>. Las fiestas de Seis de Reyes y San Blas (conocida como la celebración de los negros

---

<sup>30</sup> En la tradición española la fiesta de la Candelaria se celebra desde el siglo IV de la era cristiana. El santo patrón de Cartagena es San Sebastián; sin embargo, la tradición popular lo ocultó y asumió el de la Virgen de la Candelaria de la Popa, pudo haber sido la presencia negra la que impuso esa devoción.

esclavos, el 3 de febrero), giraron en torno a los cabildos. Toda la tradición festiva que comunica a los cabildos negros con el ritual religioso se convierte en el preludeo del antiguo carnaval de Cartagena.

Cartagena de Indias en los inicios del siglo XVII es un cuadro de distintos colores, un intenso sumario de mescolanzas se fue modelando una sociedad, una semejanza de naturaleza histórica, señala el historiador español Antonino Vidal Ortega<sup>31</sup>, fundamentalmente, tanto en situaciones de rechazo y de asimilación de sus elementos complejos en la estructuración de sus componentes étnicos. Aquello, definitivamente moldea una identidad desde la esfera de lo diverso.

“Desde mediados del siglo XVI, Cartagena de Indias se fue erigiendo en uno de los centros principales del espacio regional Caribe, con funciones mercantiles

esenciales y por ende administrativas y militares. Para principio del siglo XVII, Piere Chaunu afirma que se había convertido en la tercera ciudad de América en volumen comercial después de las dos capitales virreinales de México y Lima”<sup>32</sup>.

El puerto de la ciudad concita una serie de actividades de tipo comercial, esenciales y determinantes para el desarrollo de la urbe y de la región, lo que propició la concurrencia de una población diversa y heterogénea, en busca de mayor posibilidad de un acelerado enriquecimiento, basado en multitudinarias ferias de metales y la despiadada comercialización de esclavos.

Era costumbre observar, en la Cartagena colonial, a los ricos pasear por sus calles con el cortejo de esclavos de tras de él, indistintamente, si era hombre o mujer, a mayor número de esclavos esto distinguía el volumen de su poder

---

<sup>31</sup> “El Mundo Urbano de Negros y Mulatos en Cartagena de Indias entre 1580 y 1640”. *Historia Caribe*. Vol. II No. 5 de 2000, pp. 87

<sup>32</sup> Op. Cit.



y fortuna. El rasgo distintivo de la población de Cartagena, desde el despertar de su nacimiento hispánico, está marcado por la hibridación étnica cultural.

## CENSO Y PADRÓN

De acuerdo con el Censo y Padrón de 1777, los cabildos estaban ubicados en el barrio colonial de Santo Toribio (hoy, San Diego); cabildos luangos, araraes, jojoes, congos, mandingas, minas, chalaes y carabalíes. No hay referencia alguna de la existencia de cabildos negros en el barrio Getsemaní<sup>33</sup> como grupos bozales, es decir, que hablaran lengua (idiomas africanos) si se atiende el lector a los documentos

de censos y padrones de 1777. Sin embargo, no se puede deducir que éstos no hayan existidos. Además, se sugiere tener en cuenta que en Getsemaní, más que una vecindad de negros, había una presencia mayoritaria de mulatos artesanos y mestizos<sup>34</sup>.

No hay que perder de vista la significación del puerto de Cartagena como asiento de la trata negrera, en la más repugnante historia del brutal comercio humano. El puerto implica encuentros y desencuentros interétnicos, imposiciones y negociaciones, que visto en su conjunto dieron las condiciones de transformación cultural desde la convergencia de su diversidad.

---

<sup>33</sup> Si el lector se atiende a las crónicas de Daniel Lemaitre Tono en “El Corralito de Piedra”, él da razones de los fandangos de pascua festivos liderados por liberales (calle del Pozo) y conservadores ( calle chambacú, hoy de Las Tortugas) en los juegos de carnaval de las fiestas de Pascua y Navidad; en ninguna parte del texto citado hace mención al término cabildo, pero la idea es subyacente en el mismo. El cabildo del Pozo cantaba al conservador cabildante de Chambacú, Severo Lascarro que tiene tres nalgas/ por eso no-pasa por la calle larga; por lo tanto, dista de los cabildos de nación y se puede interpretar como una recreación de los cabildos de comparsa. Tomo II, 1949, p. 157 - 158.

<sup>34</sup> Edgar J. Gutiérrez Sierra registra el cabildo de Bocachica, cuya reina era de descendencia haitiana. Trabajo de campo que luego articula en un ensayo de mayor pretensión académica. Fiestas: Once de noviembre en Cartagena de Indias. Medellín: Editorial Lealón, 2000.

## LA TRATA NEGRERA

El tráfico de personas<sup>35</sup> abrió un mercado en América por medio de los comerciantes portugueses en los puertos de Cartagena de Indias y Veracruz, allí llegaron procedentes de África, en el vientre de la muerte de las embarcaciones esclavistas que los traía como carga de mercadería, cosa o bestia que modula ruido por su garganta y boca, en el mayor y lucrativo comercio de la degradación humana que registre los anales de la historia.

En el Diccionario Geográfico-Histórico de las Indias Occidentales, del ilustrado español don Antonio de Alcedo, se da noticia de la brutal compraventa por parte de portugueses, quienes incursionan en el negocio desde 1444 y lo incrementan con grandes rendimientos en 1460 en desmedro de los negros. Alcedo condena la práctica esclavista del negro y deja entrever como el padre

Bartolomé de las Casas de cierta manera justificó la despiadada demanda negrera.

Entre once y trece millones de negros fueron traídos al mar Caribe, en cuya travesía muchos de ellos perdieron la vida y las embarcaciones, convertidas en focos de podredumbre, arrojaron la pérdida en el 15 o 20% debido a la muerte de los naturales africanos. La cifra de muertos oscila entre: 1,6 y 1,9 millones para el primer porcentaje y para el segundo: 2,2 y 2,6 millones, tragedia en la que Europa se convierte entre portugueses, españoles, ingleses, holandeses y franceses en los criminales incomparables de la leyenda y a nombre de la palabra civilización. La rentabilidad de la trata negrera fue tal, que España y Portugal unen esfuerzos para comerciar con el negro en 1595 como una sola factoría.

La llegada a tierras de América y de manera central a Cartagena

---

<sup>35</sup> El tráfico de personas fue avalado en la antigüedad por el derecho romano, en que los hombres, las mujeres y sus hijos eran comprados y vendidos, eran castigados o incluso privados de la vida, sin otra garantía, sin otro derecho que la propiedad de unos sobre otros.

de Indias, de mano de obra esclava para la minería, agricultura, ganadería y múltiples oficios serviles procedentes de las costas de África, constituye uno de los momentos de mayor complejidad en el desarrollo económico social de la Nación. Del puerto de Cartagena se despachaba cargazones de negros para Ecuador, Venezuela, Panamá, Perú y el interior del país, las otras cargazones de negros correspondieron al puerto de Veracruz, también hay que señalar los puertos de posesión de la mercadería negra y los lugares de contrabando como Buenos Aires.

La presencia de Africa en América y en el contexto de Cartagena convierte dicho espacio geográfico en un escenario lleno de diversos significados, entre otros: el sostenimiento del régimen esclavista; los componentes étnicos y culturales que determinan una nueva fisonomía, de cuya herencia a una parte de la población local le produce vergüenza y a toda costa intentan blanquearse desde el pedestal de sus arraigados prejuicios pigmentocráticos. En el

resaber popular, se pregona en las esquinas que Cartagena de Indias, como componente geográfico y socio cultural del Caribe, sus gentes, las que no tienen de congo, arará, mina, cocolés, mondongo o zapas tienen de mandinga.

Los vínculos de Cartagena de Indias con África son profundos y están estampados desde el nombre de la villa (Cartago) de donde deriva su nombre, la culinaria, costumbres, música y baile y un conjunto innúmero de signos y trazos de hondo jadeo negro, que configura con lo hispánico y lo indígena el enorme crisol de lo que, como pueblo y cultura, es.

Los factores socio - económicos y formativos consustanciaron el sistema de intrincadas relaciones pluriétnicas, de tal manera que, en un medio distinto, crearon un espacio de producción material y espiritual, particularmente de esencia religiosa, en la que supervivieron en gran parte y transformaron sus implementos ceremoniales, entre ellos, el tambor y términos lingüísticos al conformar una nueva cultura con

los jirones del mundo. La praxis de saberes y ceremonias del sustrato africano, a través de las variantes de su arte al conjuntarse con otras etnias, dibuja y colorea toda una cultura híbrida y rica, amalgamada en el vientre del dolor y del martirio como hija legítima de la sociedad del guñapo, que, al correr el tiempo, decanta en agua cristalina de refulgente belleza y armonía.

En el libro: *“La Trata de Negros por Cartagena de Indias”*, publicado en 1973 de Jorge Palacios Preciado, se refiere al comercio de esclavos traídos a la Nueva Granada, por portugueses, ingleses y franceses en los siglos XVII y XVIII, en él se habla de los precios, el mercado y las personas involucradas en el comercio, entre ellos, la Iglesia Católica.

La llegada de los negros al puerto de Cartagena consistió en calidad de mercancía, de animal de carga de trabajo, a la fuerza, sometidos a látigos, trasplantados de su lugar de origen en violenta y criminal ruptura con su espacio y pertenencia natural;

una de las mayores infamias y vejámenes consistió en romperles su comunicación, al mezclarlos con diferentes tribus para que no hablaran y así estrangularles su relación social.

Las creencias mágico-religiosas fueron desvaloradas, negadas y burladas como oficio idolátrico y de colmo censuradas. Convertirlos al catolicismo, a través de la fe en Cristo, era parte de su política de dominio por medio del adoctrinamiento y para eso funcionaron los *cabildos de negros*. No obstante, los cabildos negros, de nación y lengua, les permitieron a ellos camuflar sus deidades y rituales y, de alguna manera, preservar sus más profundas experiencias culturales de una forma mimética.

En ese orden de ideas de la cultura africana en América hay que estimar de sobre manera las investigaciones y libros de Nina Rodríguez, médico de Salvador Bahía, que desde finales del siglo XIX, comienza a hacer aportes del negro en su obra *“Los Africanos en el Brasil”*, de acuerdo con la

percepción del antropólogo brasileño Arturo Ramos en el libro: “Las Culturas Negras del Nuevo Mundo”, afirma, basándose en el estudio de Rodríguez, que para asimilar las culturas negras en América y su mestizaje hay, necesariamente, que mirar a África y retrotraernos al análisis de esas sabidurías para tener una mejor comprensión de las mismas y encontrar el hilo conductor de ellos en los dos continentes. Además, estimar y ponderar la pluralidad de culturas africanas de las diversas nacionalidades que forzosamente trae la trata a suelo de América y uno de esos puertos fue el de Cartagena.

Las huellas negras del africano en suelo de América son múltiples y el Caribe, convertido en el escenario marino de su cruda desgracia, lo comunica con lo ancho y largo del continente. La presencia africana tiene diversas aristas por su contenido cultural de rica gama de matices, donde hay que buscar los secretos de su religiosidad y la representación simbólica de sus credos e imaginarios. Religiosidad que sugiere

una doble mirada: primero la que le impone la transculturación a través de los *cabildos negros*; segundo, las prácticas de su propio culto, casi siempre, ocultas y de poca difusión al mundo de la sociedad blanca, lo más probable, ritualizadas en el interior de sus *juntas*.

## JUNTAS E INQUISICIÓN

La Inquisición, que era el aparato represivo de la Iglesia Católica, consideraba las *juntas* como dominio del mal, centro de ritos y ceremoniales del demonio y campo de brujería. Las *juntas*, de acuerdo con las observaciones del cristianismo, eran asociaciones de negros que se reunían para adorar al demonio y estaban al margen del control del poder religioso español. Sin embargo, las *juntas* diferían de los cabildos de negros. Las juntas eran organizaciones sociales, políticas y culturales, desde su propia valoración y revitalización de sus saberes y establecían profundos lazos de comunicación entre los negros, dicho en otras palabras, eran

centros de lucha y confrontación contra el espacio y jurisdicción del dominio español.

El cimarronaje y el ámbito de los palenques como territorio, bien pudo inspirarse en las *juntas* (llamado por algunos estudiosos como cabildos de resistencia ideológica y militar<sup>36</sup>). La sociedad esclavista choca con las *juntas* convertidas en espacio de firmeza física y cultural.

La Inquisición española fue fundada en 1478 en el reinado de Fernando V e Isabel I. En Lima la Inquisición aparece en 1570 y en Ciudad de México en 1571; ciento veintidós años después de haberse creado en España aparece en Cartagena de Indias. Con la Inquisición; la Iglesia, que desde 1606 opera en Cartagena, utilizaba toda una estructura de castigo, un aparataje monstruoso de toda clase de tortura, la estra-

tegia consistía en aplicar castigo físico para poner como ejemplo al negro sometido, vestido con el difamante símbolo de la vergüenza pública con el San Benito y, de esa manera, los negros escarmen-taran de sus prácticas religiosas y culturales<sup>37</sup>.

Para la historiadora Luz Adriana Amaya Restrepo: “Cien-to de miles de hombres, mujeres, niños y niñas fueron traídas desde el África occidental a este puerto para vivir un destino que jamás escogieron”<sup>38</sup>. La autora comenta que, el proyecto político del esclavizante consistía en la aplicación de que el negro asimilara su cultura por medio de la *fórmula de torturar cuerpos para redimir almas*. Dicho en otras palabras, el control del espíritu, a través del adoctrinamiento religioso, era una estrategia de dominación política y a la vez, una negación a sus estimativos culturales y creencias.

---

<sup>36</sup> Connota diferencia sustancial con lo festivo de comparsas.

<sup>37</sup> Enrique Luis Muñoz Vélez. “Religiosidad Popular en Cartagena de Indias”. Ponencia en el Festival de Bullerengue en el Seminario – Taller del Cabildo de Torices.

<sup>38</sup> Memorias. “Afroandinidad”. Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos, 2000, p. 296.

El paganismo<sup>39</sup> era uno de los centros de atracción que el tratante veía como estímulo de mercado y lo justificaba como signo demoníaco, de esa manera, encontraba el pretexto de caza para la deportación del negro de África hacia América. Con la trata negrera, ya no eran personas, sino cosas, de hecho no había ninguna consideración, entre tanto, lo humano no le corresponde, esa dignidad le fue negada con la estrangulación de sus relaciones sociales en su suelo natal.

Todo el venero cultural africano, que como raíz se profundiza en el íntimo suelo de saber hermético, encuentra un terreno propicio en el carnaval de la antigua ciudad, que al correr de los años va a precipitarse en el seno festivo del 11 de noviembre, fecha cumbre de la Independencia de Cartagena. Con las mascaradas y disfraces de la primera efemérides se observa los signos carnestoléndicos que festinan la carne, para luego recogerse

en el miércoles de cenizas para reencontrarse con el espíritu<sup>40</sup>. De esa forma, España muestra a través del carnaval el poder de dominio religioso, ya que las festividades carnalescas tienen su origen en la negociación del paganismo con el mundo cristiano.

Los *cabildos de resistencias*, los *cabildos festivos* y las *juntas* pudieron mantener el enorme manantial de la cultura africana y la pervivencia de sus valores artísticos, como rastro de su peregrinaje en suelo americano y de manera particular en Cartagena.

Los *cabildos de resistencias* posiblemente lo integraban miembros de *juntas* que, de acuerdo con su nacionalidad y lengua, aprovechaban a sus conaturales, valiéndose del grado de conciencia que tuvieran como grupo de no dejarse someter por el sistema esclavista y revelarse ante sus amos a través de la organización social, cultural y política

---

<sup>39</sup> De acuerdo con la literatura histórica de carácter religioso pagano, era la persona que no era cristiana.

<sup>40</sup> Véase, Gaceta de Cartagena de Indias, No. 31 de noviembre de 1812.

a la cual pertenecían. Quizás, la membresía de los *cabildos de resistencias*, en contacto con las *juntas*, actuaban con ciertas libertades por pertenecer de alguna manera a los *cabildos de comparsas* en personas africanas no *transculturadas* o que simulaban serlo.

*Los cabildos festivos de comparsas* se distanciaban de los de *resistencias* y *juntas*, ya que éstos fueron doblegados antes el sometimiento de cristianización impuesto por España. Se puede decir de ellos, que eran negros *ladinos*<sup>41</sup> y posteriormente negros criollos. Los negros *bozales*<sup>42</sup> que hacían parte de una membresía de cabildantes o de *juntas*, al ser capturados se valieron de sus tradiciones y saberes para contrarrestar el martirio torturador del inquisidor.

La escasa documentación, para no decir nula, dificulta la investigación, la destrucción de documentos y la carencia de es-

tudiosos que exploraran la cultura negra, junto a los desprecios por sus saberes de los tratantes y de las élites criollas, hicieron más difícil rescatar los cantos y secretos de sus ceremoniales y las funciones claves de sus *cabildos* y *juntas*. Son pocas las referencias directas, documentos que acrediten la existencia y funcionamiento estructural de sus asociaciones. Algunos elementos del acopio documental se obtienen de los procesos inquisitoriales y de crónicas de los siglos XVII, XVIII y XIX en torno de las celebraciones de la Virgen de las Candelas o Virgen de la Popa.

Los paseos de los cabildos festivos, llamados también de comparsas, en el preludio del carnaval, eran parsimoniosos desfiles que imitaban a una corte soberana. Era el imaginario de una corte y de un predio de castillo a usanza de los reinados reales; imitaban a sus amos y algunos llevaban prendas y ropas de sus amos. Más, que mostrar la expresión de su

---

<sup>41</sup> Negro ladino, el sometido y transculturado.

<sup>42</sup> Negro bozal, el no transculturado y que no habla la lengua del amo o se niega a hablarla; habla en lengua, la suya.



acervo cultural, lo que exponían era el poder de sus amos.

Ahora bien, las muestras danzarias, músicas y batería de tambores en las primeras manifestaciones cabildantes tuvieron que tener otras connotaciones, quizás, más apegadas a sus tradiciones y ceremoniales religiosos, como lo expresa Alonso de Sandoval en el libro: *Instauranda Ethiope Salute* para referirse a los guineos.

Entonces cabe preguntarse, ¿qué papel jugaron las *juntas* en torno a las expresiones culturales del sustrato africano, desde el lejano día de la llegada de los negros a Cartagena en el siglo XVI hasta el 11 de noviembre de 1811, es decir, doscientos años aproximadamente en la arena de Cartagena de Indias y treinta y cuatro años después del Censo y Padrón de 1777, hasta dónde la Inquisición logró la fisura de aquellas prácticas de resistencia social e histórica? El interrogante, pues, está planteado, por lo tanto, hay que abordarlo para resolverlo a través de los cultos y fiestas que

derivan de las complejas herencias africanas en América.

Las huellas de África en América y centralmente en Cartagena de Indias, no pueden considerarse fugitivas, epidérmicas; todo lo contrario, están ancladas y dinamizadas en una alta población de afrodescendientes. Y quizás, trazar un mapa festivo de la Independencia de Cartagena con mirada retrospectiva, para una mejor comprensión del presente, nos aproxime a desentrañar las claves y códigos de su presencia profunda en las multiculturalidad del jolgorio público.

La historia potencia en el pasado la dirección del presente, las celebraciones de juegos de cabildo en los desaparecidos carnavales de Cartagena está relacionada con los cabildos de San Diego, Getsemaní, El Toril, Boquetillo, Pekín<sup>43</sup>, Pueblo Nuevo, Lo Amador, El Espinal, Torices y La Quinta. Casi todos giraron en torno a la ceremonia de Nuestra Señora de La Purificación o Virgen de las Candelas, conocida como la Virgen de la Candelaria de la Popa,

que data desde principios del siglo XVII. y las fiestas de Seis de Reyes o Epifanía de la Virgen que conmemora aún el barrio Lo Amador.

Dada la vocación religiosa del pueblo cartagenero y la de su patrona la Virgen de la Candelaria, el mundo festivo devocional se transforma con diferentes signos en las efemérides de la Independencia de Cartagena con los juegos de cabildos festivos o de comparsas, en ellos, hay que destacar a dos personajes que hicieron de esas celebraciones sus vidas. Felipe León<sup>44</sup> en los barrios de San Diego, Boquetillo, Pekín, Pueblo Nuevo y Nikito Dueñas<sup>45</sup> en Lo Amador.

Vamos andando y rezando...  
cantando y bailando

En la rueda del fandango:

El bullerengue y la cumbia  
alumbrando  
Con la Virgen de las Candelas  
avanzando<sup>46</sup>.

Las transformaciones populares de la celebración religiosa de la Candelaria le otorgan a esta festividad un carácter muy especial:

Pocos días faltan para verse  
Cartagena alegre y primorosa  
Según es la popularidad que  
ejerce  
Sobre ella la Virgen milagrosa  
Gloriosa Virgen de las  
Candelas  
Excelsa reina, madre de Dios  
Eres alivio de nuestras penas  
Eres consuelo en la aflicción<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> Los pobladores de los extramuros de Pekín, Boquetillo y Pueblo Nuevo desde 1936 se establecieron en el barrio Canapote.

<sup>44</sup> Entrevista con Clímaco León, hijo del fritanguero y actor cabildante Felipe León (1990). Felipe León es inmortalizado en el chandé “Cartagena es buena tierra” de Adolfo Mejía, grabado en 1933 para el sello Columbia, disco No. 4354-X. Registro Richard K. Spottswood. University Illinois.

<sup>45</sup> Entrevista con Nikito Dueñas, 1982.

<sup>46</sup> Coplas del cancionero popular en la voz de la anciana Rosa Amaranto, barrio de Torices 1980.

<sup>47</sup> Canción del trovador cartagenero José Sobrino Caro.

La fiesta religiosa motiva más de una reflexión planteada casi siempre desde la paradoja, es decir, desde un absurdo aparente, que de cierta manera viene a ser una de las tantas formas válidas de mostrar los acontecimientos históricos. Cabe aquí entonces preguntarse por qué el universo devocional católico de la Virgen de la Candelaria, que supone recogimiento espiritual, de muchas formas deviene en goce corporal, en música y baile para significar regocijo, jolgorio y romería de un pueblo que festeja la vida en abierto desafío a las normas eclesiales de donde surge la conmemoración religiosa. He ahí entonces lo que da luz a la paradoja: la entrega al mundo del espíritu, que supone distanciamiento de la carne, produce un efecto contrario: desenfreno, derroche colectivo, en el que se pierde el piso de la realidad para darle cabida a las expresiones lúdicas, donde la diversión se reinventa a cada instante<sup>48</sup>.

La fiesta religiosa y las romerías populares presentan significativa importancia en las actividades cotidianas de las personas. El mundo devocional a vírgenes y santos que giran en torno a celebrar el rito de las manifestaciones religiosas, en Cartagena la ciudad a partir de sus barrios coloniales, calles y baluartes que llevan nombres místicos, lo que muestra la intención de la jerarquía de la Iglesia y el seguimiento de sus fieles y adoradores.

Las ciudades de América las funda España a imagen y semejanza de su estructura política y religiosa, por medio de esa doble línea de poder impone las formas de penetración a través de la conquista y poblamiento, guardan estrecha relación con la acción evangelizadora de los misioneros y el surgimiento de las llamadas doctrinas puestas a los servicios de las comunidades religiosas, entre otros: dominicos, franciscanos, agustinos y los jesuitas y su papel misionero; jugaron trascendental

---

<sup>48</sup> Enrique Luis Muñoz Vélez. La Candelaria: Paradoja y Vigor de una Tradición Festiva Religiosa. Revista Noventa y nueve No. 3 de 2002, p. 51.

papel divulgativo los catecismos políticos y religiosos.

Así funda España las ciudades de ultramar, como manera de imponer su aculturación (borrar las nominaciones indígenas y de cualquier otra etnia como las diferentes naciones y culturas africanas), se vale de la religión que es un instrumento y forma de poder que avala y complementa las determinaciones políticas, como otra representación de dominio y de autoridad<sup>49</sup>.

La España dominadora y colonial, siempre con la intención expresa de buscar ayuda celestial y poner la fundación sobre bases sólidas de la fe, consistidas en el nombre de la ciudad (designada desde el poder político de su naturaleza o en la advocación católica). La España vieja reproducida en las nuevas tierras de ultramar, indica Constantino Bayle en los “Cabildos Seculares en la América Española<sup>50</sup>”

En la religiosidad popular y la tradición celebratoria está presente de manera vital la herencia española y con ella, los remanentes de las otras etnias que confluyen en la hibridación cultural del mundo Caribe, donde Europa descubre su expansión territorial en América.

Las fiestas religiosas y los cabildos de negros y festivos de comparsas apuntan a esclarecer los hilos confusos de la realidad política, social, económica y lingüística de sus verdaderas funciones prácticas, ya sea desde la instancia del poder español o desde su insubordinación de cuerpo de choque a través de las **juntas**. La relación de Vírgenes, santos y comunidad popular que traduce, desde el oficio devocional, en la patentización de un fenómeno socio-cultural de las romerías. Pues bien, las intrincadas relaciones de los saberes devocionales no son negadas en las prácticas

---

<sup>49</sup> Enrique Luis Muñoz Vélez. “Cartagena Festiva: El Once de noviembre y sus Signos Culturales (libro próximo a ser editado por el Concurso Nacional de Belleza.

<sup>50</sup> Madrid: Sapientia, S. A. Ediciones, 1952, pp. 41-42.

festivas; sin embargo, la revuelta novembrina desconoce al gobierno español y su esfera de poder, pero de ninguna manera invalida una de sus aristas de mayor significación, como ha sido la herencia religiosa.

La importancia de la religiosidad popular en Cartagena ha sido poco estudiada y hay un arsenal inexplorado que puede permitir un estudio sistemático, desde una amplia perspectiva histórica, sociológica, estética y, por ende, festiva. En los archivos parroquiales, museos, anticuarios y documentos eclesiásticos están, pues, las mayores posibilidades para indagar sobre nuestro pasado y redescubrir el presente. Definir la religiosidad popular y su rango de influencia desde las cofradías y cabildos de negros, bien puede formular y sugerir la presencia de la mujer en el espacio celebratorio de la ciudad ritual. Y la connotación del artesano y su relación a partir de escapulario, cadenas, anillos, medallas, crucifijos, prendedores, estampas, novenarios, recordatorios y diversidad de

diseños de santos en variados materiales. Y quizás, lo más importante, qué tipo de actividades desempeñaron las cofradías de artesanos auspiciados por la Iglesia Católica y si hubo en la ciudad una práctica artesanal en el interior de los cabildos negros y de comparsas.

La documentación consultada señala de manera “objetiva” que hay una fuente que puede conducir a resultados de largo y consistente aliento de carácter histórico, antropológico y sociológico, que exponga y destaque el protagonismo femenino y la experiencia de vida de la mujer desde su práctica religiosa y el entorno familiar. Ver en esa red de saberes y ritos el papel de la mujer como madre, educadora y ciudadana, preocupada en introducir e inculcar en sus hijos valores y creencias en el proyecto de la religiosidad popular y sus manifestaciones festivas. Y la dolorosa pregunta de qué número de mujeres la Inquisición sometió a la tortura, por acusarlas de hacer prácticas de brujería.

## BRUJERÍA Y HECHICERÍA<sup>51</sup>

Entre las antiguas prácticas que eran sancionadas en las primeras treinta Leyes del **Código de Hammurabi** en **Babilonia**, se condenan dichas reuniones mágicas y supersticiosas. El acusado iba al río a purificar su cuerpo reservorio del mal y, si éste no era arrastrado por las turbulentas corrientes, el acusador pagaba con su vida. Si era arrastrada la persona, las propiedades del acusado pasaban a mano del acusador.

El Imperio romano a partir de Constantino I “El Grande”, convertido al catolicismo, condenó dichas prácticas y las castigó con Leyes civiles. En el siglo IV, a partir del Código Teodosiano, Roma sanciona el culto idolátrico. El escritor Lucio Apuleyo en el libro de “**Apologías**” habla de las hechiceras Medea y Circe; la tradición griega da razones de la hechicería a partir de sus mitos

y de sus encantos seductores en dominar la naturaleza. La brujería hace daño a la persona y la hechicería encanta y enreda el entorno de la misma.

El faraón **Ramsés II** acusa a **Moisés** y **Aarón** su **hermano de brujos**. Cuando Moisés le solicita al faraón que deje libre al pueblo de Israel y éste se opone a la libertad, Moisés le da la orden a su hermano, quien le acompañaba a que arroje su cayado. Aarón arroja el cayado al suelo y se convierte en serpiente; luego Aarón, al tocar con su báculo las aguas del río Nilo, las convierte en sangre y lo maravilla y asombra al faraón, hasta castigarlo con el resto de plagas que azotaron a Egipto para sancionar la desobediencia y la sordera de no escuchar la voz de Dios, de acuerdo con el relato bíblico del Éxodo<sup>52</sup>.

El historiador puertorriqueño Gervasio Luis García en su ensayo: “Historia y Hechicería”,

---

<sup>51</sup> Ver la obra de Julio Caro Baroja. “Las brujas y su mundo”, 1961. “El Señor Inquisidor”. Editorial: Alianza Cien.

<sup>52</sup> Op. Cit., Capítulo 7, pp. 143- 146.

comenta, valiéndose de dos epígrafes: <Si nada es cierto, entonces todo está permitido> de Dostoievski y <Todo debe ser una mentira incontable cuando la cultura milenaria no puede evitar el derramamiento de ríos de sangre> de Eric María Remarque. De esa manera, se introduce en el tema a modo de preludeo con sentido lúcido y ante todo con óptica crítica para comentar con energía las tragedias de la humanidad. La intención va dirigida a un antropólogo y a su discurso posmoderno. Dichos epígrafes aluden a dos períodos de la historia de Europa, pero que extrapolando bien pueden aclarar el contexto de nuestro ensayo para relacionarlo con la inquisición.

La historia de los cabildos negros o de comparsas, de acuerdo con los relatos históricos, está permeada por un discurso de poder teñido por la cultura y la ideología del sujeto observador, por su pasión y por la manera de contarla para escribir la historia. Entonces, desde esa apariencia

la historia, es un engaño si nos atenemos a la interpretación de Gervasio Luis García. Y de manera fundamental si se valora el primer epígrafe.

“Creo, por el contrario, que ningún historiador sensato reclama mostrar toda la compleja verdad del pasado porque trabaja con fragmentos cargados y sesgados. Por lo tanto, el pasado objetivo total es inalcanzable, pero no por elusivo renunciamos a armarlo y descifrarlo, rastreando las intenciones y los mecanismos no evidentes. En otras palabras, todo conocimiento histórico, científico, verificable y defendible por su coherencia lógica y su correspondencia con las evidencias a la mano. La historia es una propuesta parcial e incompleta no la verdad revelada”<sup>53</sup>.

La historia no se puede concebir como montaje sustentado en un rosario de engaños y manejada por los hilos del artificio. Las fuentes documentales que reposan en los archivos, por ser documentos

---

<sup>53</sup> Revista del Centro de Investigaciones Históricas. No. 11 de 1999, pp. 63-64.

escritos, facultan a los papeles a hablar en voz alta a través del historiador. Los Cabildos de negros no son un engaño ni una mentira que alimenta las páginas enmohecidas de la historia. El investigador serio no se inventa la historia, con fundamento va tras el vestigio de lo que lo comunica con el pasado en la interpretación del compendio documental que halla y escribe sus relatos, por supuesto, desde su subjetividad, por que la objetividad histórica presenta fragmentos rotos en la malla de su tejido que potencializa el pasado.

Ahora, el conocimiento no es de ningún individuo en particular, sino de una comunidad de pensadores, no existen temas ni áreas privativas escrituradas a alguien en lo personal, por tanto, son del resorte e interés general. El conocimiento y su carácter de cientificidad obedecen a un mundo de verificaciones que se confrontan para comprobar su consistencia; en el discernimiento y juicio en él está la participación viva y la reflexión teórica de quienes investigan para tejer una rela-

ción profunda del conocimiento como tal.

El ensayo de Gervasio Luis García está sustentado en una tesis que argumenta que la verdad histórica no obedece a una patraña artificiosa, sino a una construcción de hechos y sucesos, que expuestos a la luz de los documentos y con apoyo en un campo interdisciplinario, muestra las bondades de la reconstrucción del pasado de una manera reposada, juiciosa y reflexiva, y no al antojo de los caprichos y pasiones personales. La utilidad del ensayo de Gervasio Luis García, para asimilarlo al estudio de los cabildos negros, se justifica en los elementos que él sugiere y la metodología que ha de aplicarse para dicho estudio.

Los ritos ceremoniales de los negros fueron vistos por la jerarquía de la Iglesia como prácticas demoníacas y su espacio como centro de aquelarre donde converge toda suerte de brujas y brujos con sus prácticas adivinatorias y curativas, por lo



tanto, fueron señaladas por la Inquisición como sortilegios, yerbatería y hechicería. Ahora bien, aquellas supuestas verdades inquisitoriales se apoyaban más en lo que querían escuchar bajo el instrumento de la tortura, que el hecho mismo como acto punible que castigaba la Iglesia con sus conocidos Autos de Fe.

## TESTIMONIO DE UN VISITANTE

“Una luna lívida y enorme ilumina el barrio Pekín, donde al pie de una cruz de madera, como un aquelarre chillón, se han reunidos todos estos demonios<sup>54</sup> dispersos en un sábado inolvidable, para bailar la cumbiamba y echar coplas y copas por el cercano día del Señor. Sucede ello todos los sábados, de la misma manera y en iguales proporciones. El gran tamboril inicia un redoble monó-

tono al anochecer, en cualquier sitio del barrio, manejado por un negro atlético y animoso que fuma tabaco y canturrea con voz pastosa una canción que principia: ¡Eta e la cumbia, je!

(...) Las mujeres se sienten regocijadas en la gracia del baile y en pleno enardecimientos, ellas van serenas, con el brazo derecho en alto y llevando en él un ramillete de espermas; la luz rojiza que alumbra el rostro donde los ojos se revuelven fosforescentes y los labios se entreabren para mostrar su blanca dentadura. Los trajes vistosos, que el baile obliga, crujen desde la falda al corpiño”<sup>55</sup>.

El tambor marca sobre su piel el ritmo de la noche y los hombres se estremecen por las músicas que, desde siempre, les habita en sus cuerpos de danzantes. En la cumbia y en su rueda de candelas inapagables están inmersos los

---

<sup>54</sup> Categoría de la filosofía griega. Satán del hebreo Shatán. Ver, textos de Platón y de teología.

<sup>55</sup> Guillermo Manrique Terán. Cartagena de Indias. Bogotá: J. Casis Editor, 1911, p. 40.

símbolos de las noches de cabildos en honor a la Virgen de la Candelaria de la Popa, herencia devocional del pueblo de Cartagena con su reina celestial.

## LARUPTURADELAMEMORIA ROTA

La honda preocupación por restaurar el tejido festivo novembrino de diversos actores y entidades de Cartagena, halla en la historia de los cabildos negros y en los proyectos reproductivos de los mismos, por medio de los procesos pedagógicos, la mejor fuente de revitalización de las efemérides de la Independencia de Cartagena.

Quizás, el aporte más cercano a nuestros días lo facilita don Daniel Lemaitre Tono en una crónica que intitula: “**Los Cabildos**”, escrita en sus célebres “Corralitos de piedras” en la cual hace el guiño temporal de la década de 1950, allí rememora lo que su memoria le dice en su primera juventud, comprendida

entre los dos últimos decenios del siglo XIX, y que él como testigo excepcional vio, en su crecer de hombre, parte de esas tradiciones africanas que decantan en ceremonias religiosas que festejan la vida mundana y la de los santos entrecruzados con el panteón de los dioses de los africanos, hasta su debilitamiento festivo donde el secreto culto deviene en jolgorio de comparsa.

“Del tiempo de los esclavos databa esta fiesta, cuyo brillo fue apagándose lentamente hasta desaparecer por completo la fiesta misma pocos años ha. Representaban los tales cabildos, ciertas cortes africanas con sus Reyes, Príncipes y demás personajes. Su paso por las calles de la ciudad revestía suntuosidad selvática con el brillo de lanzas, azagayas, enjoramientos y colorines todos bajo el estruendo de tambores y campanillas.

(...) Así, previos ensayos, salían por los días de carnestolendas con toda la pompa ancestral, conservando por tradición entre los esclavos, los cabildos Mandinga,

Congo, Mondongo<sup>56</sup>, Congofino, Jojó y Carabalí y ejecutaban ceremonias y bailes en los principales salones de la alta sociedad.

(...) Para esos días las señoras facilitaban sus prendas de más de valor a las figurantas, si eran ellas de su servicio. Ricos Aderezos y cadenas de oro, pulseras y broches con piedras preciosas, iban con toda confianza a adornar aquellas reinas, en realidad esclavas, pero fieles y de probidad indiscutible, quienes pasadas las fiestas devolvían todo a sus amos completo y completamente cuidado.

(...) Eran el Rey Mancilla y el Rey Julián los más populares de fastuosos cortejos, y entre reinas y demás, Agustín Crisón, Isabel de Puerta, Cecilia Roca, Carmen Gloria, Rosario Zúñiga, Luisa Díaz, pero sobre todas Ángela Barboza, conocida por “, Ángela la Draga”, prototipo de comadre de barrio, gárrula y hurona.

(...) Después de la fiesta de la Candelaria, el día de San Blas, mandaban los cabildantes y pescadores decir una misa arriba de la Popa y pasaban allí el resto del día de bailoteo, tragos y fritangas.

(...) Luego esperaban hasta el domingo de carnaval, cuando salían ataviados a recorrer las calles de la ciudad y a bailar en casa de los blancos en donde a veces, eran solicitados con anticipación.

(...) Si al pasar por la calle el cortejo daba con algún blanco de significación, solían apresarle pero con cadena de oro de las muchas ostentadas en el atuendo real. Ya pagaría el blanco su rescate en el próximo salón, cosa hecha siempre, con la mejor buena voluntad por parte del prisionero.

(...) Por lo demás, era natural que esa fiesta fuera decayendo hasta su desaparición. Los negros puros iban siendo más raros y los mestizos, ya ciudadanos

---

<sup>56</sup> Nación africana de negros que la trata ubica bozales en La Habana y Cartagena.

libres, aquilatados con sangre blanca, no iban a mantener ritual conmemorativo de ancestros lamentables.

(...) Aquella raza de ébano ha venido fundiéndose en la blanca por modo ascendente. Si blancas vemos con frecuencia unidas al varón de tipo moreno, en cambio, éste muy rara vez se une a espécimen del mismo color, sino más claro.

(...) Y como la gota de vainilla en el vaso de leche hace ésta un néctar, así cuando aquel proceso evolutivo la sangre africana sea apenas un modificador genético, se verán en este “Corralito de Piedra<sup>57</sup>” tipos femeninos de original belleza. Ya comienza a apuntar. Esperen pues, las venideras generaciones el florecimiento de tan interesante eugenesia y mientras tanto cantaremos con la música del celeberrimo aire popular.

¡Ay! Mama Inés.  
¡Ay! Mama Inés  
En el Corralito  
bebemos café<sup>58</sup>.

A manera de colofón, se puede decir que lo sagrado y lo profano son los predios de la religión, en ella está presente su naturaleza cruzada por lo secular terrenal temporal de la experiencia humana en el Caribe y por extensión en América.

En el Caribe se dan las interrelaciones étnicas que pintan de colores el rostro de esta parte del mundo y es en ese vientre creativo donde la poderosa España funda y refunda sus saberes, desde diversos componentes culturales. Es en la hondura de las tradiciones festivas religiosas donde se puede desentrañar las raíces del inmenso árbol del antiguo carnaval de Cartagena, como la expresión fiel de la ciudad ritual. En el ámbito de festejo se celebra ante todo, y siempre agarradas de las manos,

---

<sup>57</sup> El término Corralito de Piedra fue acuñado por el doctor Justiniano Martínez Cueto, del cual dice Lemaitre Tono, que él era Cartagena misma; médico de la Guarnición militar de la ciudad, porque en Cartagena todos nos conocemos. La obra citada, p. 250.

religiosidad y etnia en su multiplicidad.

La cultura del Caribe encuentra su nicho en las prácticas y símbolos del catolicismo popular, de cuyo acervo el folclor encuentra su ojo de agua a manera de manantial, donde confluyen las expresiones de las diversas manifestaciones africanas con la pluralidad de los remanentes y pervivencias aborígenes con las diferentes nacionalidades de la España invertebrada que llega a América por medio del Caribe. El estudio histórico del Cabildo de Negros abre una perspectiva que concita a otras disciplinas tales como: la filosofía, antropología, sociología, teología, sicología, lingüística, derecho, economía, literatura, dramaturgia, semiología y hermenéutica a hondar en sus entrecruzamientos. Los cabildos de negros hay que estimarlos en qué contexto poblacional estaban ubicados y cuál representación étnica era preponderante, para así, hacerse una idea de cómo convivían y que relaciones establecían con las comunidades de la tierra y, por supuesto, con la sociedad

española de Castilla y de la tierra (Criollos).

Vivir las fiestas del 11 de noviembre o de la Independencia de Cartagena, recuperando a través de proyectos pedagógicos y estéticos sobre los cabildos, solicita de una comprensión sociológica y económica de las actividades de trabajo y consumo de dichas tradiciones, que comprenden también prácticas gastronómicas y hábitos alimentarios. En la cocinatura de experiencias culturales, a la hora de sentarse enfrente de la mesa para degustar el banquete, resuenan de manera agradable al olfato las múltiples esencias de las sacerdotisas de la cocina. Cocina que en sus aromas y esencias, como hilos conductores, es la apretada síntesis de Africa, Europa, Asia y América. |



## LOS EXVOTOS DESDE UNA VISIÓN ANTROPOLÓGICA

### El Don y la Reciprocidad

#### **Resumen:**

Este artículo nos presenta un análisis de las prácticas exvotistas a partir de una visión antropológica. Planteando, en primera instancia, que los exvotos surgen de una conciencia profundamente religiosa y que, en el caso de América Latina, adquieren pleno sentido dentro de la Religiosidad Popular, pues a partir de la fe, se da una relación simbólica con lo sobrenatural.

Siendo los exvotos una forma de relacionarse con las deidades, se realiza un análisis de los mismos a partir de los aportes teóricos de la antropología cultural, concretamente de los estudios sobre el intercambio, la reciprocidad y la teoría del don, con sus obligaciones intrínsecas de dar, recibir y devolver.

Llama la atención que el término exvoto sea uno de los tantos que parecen perderse en la memoria colectiva; sin embargo, su vitalidad se actualiza y refuerza en la cultura popular.

El término exvoto proviene de las voces latinas *ex* y *votum*, que significan una promesa de fe. Se trata siempre de un objeto, natural o artificial, por medio del cual se agradece a los seres sobrenaturales por un favor recibido, se cumple una promesa realizada o se entrega de antemano el objeto unido a una súplica.

En su mayoría, los exvotos están relacionados a casos de enfermedad. En este contexto, podemos decir que el hombre

religioso cree en el poder que tienen las fuerzas sobrenaturales para interferir en el curso de las enfermedades, muchas veces incluso los fieles confían más en esta fuerza sobrenatural que en la ciencia médica.

La cura de las enfermedades parece ser una de las prioridades relacionadas a los exvotos; sin embargo, las peticiones y promesas giran en torno a un sin número de circunstancias particulares que van desde solución a conflictos amorosos y obtención de empleo, hasta lograr el tan ansiado cruce de la frontera.

Salvador Rodríguez, en su estudio sobre los Exvotos de Andalucía<sup>1</sup>, señala que podemos

---

<sup>1</sup> Rodríguez, Salvador, Exvotos de Andalucía, *Gazeta de Antropología* N°4, 1985, en línea: URL://www.ugr.es/~pwlac/G04\_01Salvador\_Rodriguez\_Becerra.html



agrupar cuatro tipos de objetos que constituyen una ofrenda exvotista:

a) Exvotos industriales o artesanales, en los que constan reproducciones de partes del cuerpo y órganos en diferentes materiales. b) Objetos relacionados directamente con la dolencia, como pueden ser bastones y prótesis, y si no se trata de enfermedad, puede incluirse en esta categoría objetos relacionados con la situación angustiosa. c) Objetos personales o del propio cuerpo, como pueden ser las piezas dentales, los cálculos renales, mechones de cabello, vestimenta de bodas, medallas, uniformes militares, etc. d) Cuadros, fotografías o textos, que narran el motivo del ofrecimiento.

Partimos de la noción de que los exvotos surgen de una conciencia profundamente religiosa. En este sentido entendemos que la religión hace referencia a

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

Por lo tanto la religión no hace referencia tan sólo a la creencia en poderes o fuerzas que están más allá de los seres humanos, pues estas fuerzas o seres, considerados como sobrenaturales o sobrehumanos, se interrelacionan con los hombres. Es así que, en el marco de estas relaciones, se tiene la idea de que aquellos seres son conscientes de las acciones humanas y al mismo tiempo que las acciones humanas son capaces de influir en lo sobrenatural<sup>2</sup>

Es claro que la religión no corresponde a un campo ajeno a los seres humanos, por el contrario la religión se manifiesta en la vida de los hombres. Según Mircea

---

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

<sup>3</sup> Eliade, Mircea, Lo sagrado y lo profano, Ediciones Guadarrama, Madrid, s/d, p. 170

Eliade, uno de los grandes estudiosos de los fenómenos religiosos, existen dos modos de existencia en el mundo: profana y religiosa. En el campo de lo religioso, el **Hombre Religioso** “*asume un modo de existencia específico en el mundo (...) el homo religiosus cree siempre que existe una realidad absoluta, lo sagrado, que trasciende este mundo, pero que se manifiesta en él y, por eso mismo, lo santifica y lo hace real*”<sup>3</sup>

Por lo tanto, si lo sagrado se manifiesta en el mundo, el hombre religioso lo que hace es sacralizarlo, y en esa sacralización del mundo se da la sacralización del espacio. Todo grupo humano tiene sus maneras particulares de representar y sacralizar el espacio, de nombrar y evocar el territorio, de marcar el espacio profano y el espacio sagrado y de encontrar el centro del mundo.

Si seguimos los planteamientos de Eliade<sup>4</sup>, el hombre religioso no concibe el espacio como homogéneo, sino que existe una diferenciación entre el espacio

sagrado y el profano. Los hombres reaccionan, sienten y actúan de maneras diferentes en estos dos tipos de espacios, a su vez que existe toda una simbolización que acompaña al espacio sagrado. Por lo general, este espacio sagrado ha estado asociado a cerros, pirámides, tolas y construcciones



<sup>4</sup> Cfr., Ibidem.

majestuosas que se extienden hacia el cielo; las alturas aparecen así como el axis mundi, el lugar más cercano al cielo. Esos lugares cercanos a los dioses son, según Eliade, para el hombre religioso el único espacio real y constituyen en sí mismo el cosmos.

En un sentido similar, Durkheim ya había sostenido que en todas partes el hombre clasificaba las cosas en las categorías de profano y sagrado, haciendo hincapié en las actitudes y comportamiento humanos, pero recalando que lo sagrado y el comportamiento religioso solo adquieren sentido en su contexto cultural y religioso<sup>5</sup>, de manera que actitudes aparentemente profanas pueden adquirir una significación religiosa dentro de un marco religioso, de igual manera objetos comunes y corrientes, como es el caso de los exvotos, adquieren una connotación religiosa dentro de su contexto.

Ese modo de ser religioso de los hombres, en el contexto latinoamericano, se expresa plenamente en la Religiosidad Popular. Según Claudio Malo González<sup>6</sup>, religión y religiosidad coexisten en la vida de los pueblos, sin que podamos establecer fronteras claras entre una y otra. Podemos señalar que mientras la religión está asociada a la estructura institucional, a la esfera doctrinal y a los contenidos éticos; la religiosidad viene a ser la faceta vivencial de la religión, cobra vida en la práctica y en la cotidianeidad de los pueblos, en este sentido Marco Vinicio Ruada, se refería a la religiosidad como *“aquel modo de ser religiosos más vivencial que doctrinal, un tanto al margen de lo oficial”*<sup>7</sup>

Los exvotos forman parte de esa esfera vivencial, aunque efectivamente hacen referencia a una vivencia más individual que colectiva. El exvoto corresponde

<sup>5</sup> Waal, A.V, op. cit., pp. 10 y 11

<sup>6</sup> Cfr. Malo, Claudio. “Religiosidad Popular”. Ponencia presentada en el I Congreso Latinoamericano de Antropología Aplicada. UPS. Quito. 1999.

<sup>7</sup> Ruada, Marco Vinicio, La Fiesta Religiosa Campesina, Universidad Católica. Quito, 1982, p. 32

plenamente a lo sagrado, a un modo de existencia profundamente religiosa, pues presupone la creencia en seres o fuerzas sobrenaturales, al mismo tiempo de que esos seres, que en el Ecuador lo constituyen por lo general santos y vírgenes, son conscientes de las acciones humanas y tienen el poder para actuar sobre el curso de los acontecimientos, de allí que las personas busquen relacionarse y congraciarse con las divinidades dentro de un contexto de actos simpáticos.

El espacio donde toman vida los exvotos, es el espacio sagrado. El templo—al igual que las ermitas y otros santuarios—es ese axis mundi y, al ser el lugar más próximo al cielo, es en el donde los fieles se siente más cercanos a los dioses. La palabra templo en sus voces originales significa cortar o delimitar, de manera que el templo es una delimitación del espacio, es un espacio sagrado por excelencia y en ese espacio los exvotos adquieren toda su connotación religiosa.

La fe es el motor de toda religión y es la fuerza motora que da vida a los exvotos, pues el comportamiento religioso aparece confirmando la creencia religiosa. Solo la fe en que las fuerzas sobrenaturales pueden dar solución a las incertidumbres humanas, da sentido a la existencia de los exvotos.

El exvoto representa el sentimiento de inferioridad del ser humano frente a los poderes sobrenaturales, pues con el exvoto



el creyente asume su inferioridad frente a los dioses. Y aquí talvez cabe señalar que, a diferencia de los rituales mágicos, los exvotos no expresan de ninguna manera una intención de las personas de actuar sobre las fuerzas sobrenaturales.

A diferencia de los actos mágicos, en los cuales se pretende manipular o actuar sobre aquellas



fuerzas o poderes, mediante una lógica de causa-efecto, con el exvoto el hombre asume su inferioridad, al tiempo que se dirige a la divinidad, no pretendiendo actuar sobre ella, sino en un ambiente más bien de súplica, en el cual el fiel hace una promesa o una ofrenda, pero está siempre sujeto a la voluntad de los dioses. No se trata de una obligación sino de un acto de propiciación. De manera que el exvoto no implica ni garantiza el cumplimiento de la súplica.

También, aunque no son claras las fronteras entre magia y religión, debemos evitar confundir objetos mágicos con exvotos, y de igual manera no confundirlos con los fetiches. Pues el fetiche es un objeto que, a partir de un ritual mágico o de transferencia, adquiere el poder de un dios o fuerza sobrenatural, una vez realizada la transferencia el fetiche no representa al dios, ya no es un símbolo de éste, la divinidad ya no es necesaria, pues el objeto adquiere toda la fuerza y energía por si mismo. Por su parte el exvoto no responde a la

lógica del fetiche, no representa al dios, sino por el contrario refleja la relación entre los seres humanos y las divinidades, deja constancia de la existencia de la deidad y ésta trasciende al exvoto.

En el marco de estas relaciones entre los hombres y los poderes sobrenaturales, y asumiendo el primero su calidad de inferioridad, muchas veces se acude a las deida-

des con el propósito de agradecer o pedir por un fin específico; en gratitud por los favores otorgados; en calidad de súplica o en cumplimiento de promesas realizadas, en este contexto es que aparecen los exvotos y las mandas.

La manda por lo general está asociada a la realización de una serie de actividades como pueden ser la romería; la peregrinación



a un determinado santuario; la construcción de una gruta; la limosna; una acción social o, en la actualidad, la publicación del “milagro” en los diarios. El exvoto por su parte hace referencia concretamente a objetos materiales, que van desde pinturas que narran el milagro, muletas, mechones de cabello, fotografías hasta cálculos y tumores extraídos de un enfermo. Sin embargo, cabe señalar que entre las mandas y los exvotos no existen distinciones claras, pues muchas veces el cumplimiento de una manda toma la forma de un exvoto.



La costumbre de los exvotos en América Latina parece encontrar sus raíces con la llegada de los españoles; sin embargo, no es una práctica religiosa exclusiva de la religión católica. Cabe suponer que existieron prácticas exvotistas antes de la llegada de los españoles, pero en todo caso, dado que no existen las pruebas suficientes, es preferible no hablar de las piezas halladas como si hubiesen sido exvotos, porque podríamos caer en una confusión con objetos que si bien pueden haberlo sido, también podrían haber constituido fetiches, amuletos y objetos mágicos; de manera que nos limitaremos a su origen en la Colonia, de lo cual sí tenemos documentos y pruebas que nos impiden caer en especulaciones sin fundamento.

Si tomamos en cuenta que un amplio sector de la población latinoamericana adquirió -dentro de un gran sincretismo- la religión católica, es de suponer que la realización de los exvotos, en nuestro contexto, tiene íntima relación con el cristianismo, más aún tomando en cuenta que una

de las premisas básicas de esta religión es el desprendimiento de lo material.

Los exvotos que cuelgan de templos y santuarios de nuestro país por lo general están asociados al culto a patronas y santos. En este sentido, es curioso notar que resulta poco frecuente encontrar exvotos asociados a la divinidad superior, que en el caso del Cristianismo es Yahvé. Esto nos permite recordar el estudio de Mircea Eliade, sobre lo Sagrado y lo Profano, en el cual este autor señala que además de los dioses supremos, otras fuerzas religiosas entran en juego. Su reflexión se basa en el análisis de las religiones no occidentales, en la cuales diosas como la madre tierra están más estrechamente vinculadas a la vida cotidiana; estas deidades, según el autor, parecen ser más dinámicas y más accesibles a los hombres que el dios creador, y por lo general las personas acuden en la cotidianeidad más a estas fuerzas secundarias, aunque siempre

retornan al ser supremo en las épocas de extrema crisis<sup>8</sup>. Desde esta óptica podemos recordar el caso de nuestros pueblos precolombinos, donde todo parece indicar que en la cotidianeidad estaban más presentes el dios Inti, Pachamama, Mama Quilla, entre otros, que Viracocha el dios supremo. Tal vez, a riesgo de caer en una equivocación, podemos establecer una analogía entre lo estudiado por Eliade y lo que sucede en nuestro país con los exvotos, que indudablemente están más relacionados a vírgenes y santos que al Dios Creador.

Los exvotos son sin lugar a dudas una forma de religiosidad, donde se da, a partir de la fe, una relación simbólica con lo sobrenatural, una práctica que se da en un contexto de propiciación. Los exvotos no responden a la normatividad de la institución religiosa, en este caso la Iglesia Católica, sino que surgen de la espontaneidad del pueblo. Incluso en casos como el santuario de El Quinche, donde se pretende regu-

---

<sup>8</sup> Cfr. Eliade, Mircea, op. cit., p. 109.



larizar u oficializar los exvotos, estos continúan siendo parte más de la esfera religiosa, que de la religión.

La religiosidad popular se expresa a través de múltiples creencias y prácticas, que pueden ser tanto de carácter privado como públicas. En el caso de la realización de exvotos, se trata esencialmente de una práctica individual, en la cual el fiel se relaciona directamente con la divinidad; sin embargo, el exvoto

al ser expuesto en un lugar comunitario, deja constancia pública de la súplica realizada o del favor recibido. Se trata de un gesto y acto ritual que hace público lo privado.

Por otra parte, la práctica exvotista suele estar más relacionada a las mujeres, en este sentido cabe anotar que las actividades religiosas han sido por lo general uno de los pocos espacios públicos accesibles para ellas, pues lo masculino como público y lo



femenino como privado es una constante histórica.

Ahora bien, hemos insistido ya varias veces en que los exvotos no son más que una forma de relacionarse los seres humanos con las fuerzas sobrenaturales. En este sentido, desde la antropología una teórica importante, que nos permite entender el fenómeno de los exvotos, constituye el intercambio y la reciprocidad.

El intercambio es una forma de relación e interacción, que hace referencia concretamente a procesos a través de los cuales se establecen obligaciones entre diferentes partes.

El intercambio existe en todas las sociedades, la gente cambia bienes, servicios e incluso no podemos olvidar el intercambio de

personas, ampliamente estudiado desde la antropología cultural, sobre todo basado en las alianzas matrimoniales.

Indudablemente los conceptos de intercambio y de reciprocidad, nos remiten a los postulados de la antropología económica; sin embargo son válidos para el análisis del caso que nos ocupa, en la medida en los exvotos constituyen una forma particular de intercambio con las divinidades.

La reciprocidad hace referencia a una forma de intercambio, en la cual no está involucrado ni el precio ni el dinero. Podemos decir que todas las economías tienen formas de intercambio basadas en el principio de la reciprocidad y cabe señalar que en algunas sociedades es la única forma de intercambio económico.



El término está asociado a Kart Polanyi<sup>9</sup>, quien sobre la base de estudios realizados por Malinowski, concluyó que la reciprocidad era uno de los principios básicos que organizaban a la economía, junto con la redistribución y el mercado o intercambio.

Profundizando aún más en el tema de la reciprocidad, encontramos la clasificación que realiza Marshall Sahlins<sup>10</sup>. Según este autor existen tres tipos de reciprocidad:

a) La Reciprocidad Generalizada: en este caso se habla de una forma de don puro, hace referencia a una especie de ofrenda o regalo gratuito, ligado únicamente a un principio de solidaridad, cooperación o mejor dicho altruismo, se da algo sin esperar nada a cambio. Podemos decir que en sociedades como la nuestra, es equivalente a todo aquello que realizan los

padres por sus hijos.

- b) La Reciprocidad Equilibrada o balanceada: es la forma directamente relacionada con el intercambio. Es decir se entrega un bien pero al mismo tiempo se espera y se suele recibir algo a cambio.
- c) La Reciprocidad Negativa: Está asociada, en sociedades como la nuestra, al fraude o al robo, no existe la entrega voluntaria, sino se quita algo sin entregar nada a cambio. A diferencia de los dos tipos de reciprocidad anteriores, ésta no está basada en una relación de confianza ni en lazos sociales.

Cabe señalar que a pesar de esta clasificación, existen quienes no están de acuerdo en que los polos del altruismo y del robo deban ser considerados formas de intercambio y reciprocidad.

Pero para comprender mejor el principio de la reciprocidad,

---

<sup>9</sup> Cfr., Polanyi, Kart, Trade and markets in the early empires, Conrad Arensberg y Harry Pearson Ed., Glencole, Free Press, 1957.

<sup>10</sup> Cfr., Sahlins, Marshall, Stone Age Economies, Aldine-Atherton, Chicago, 1972.

es importante retroceder a dos antropólogos que, aunque en líneas diferentes, analizaron las relaciones de intercambio.

Por un lado tenemos a Bronislaw Malinowski (1884-1942). Este célebre antropólogo de la corriente funcionalista, nació en Polonia y se radicó en Gran Bretaña, pero al estallar la primera guerra mundial, en lugar de ser internado como extranjero de una de las potencias enemigas, fue enviado a realizar trabajo de campo en las Islas Trobriand de Nueva Guinea. De ese trabajo nacería una de sus grandes obras “Los Argonautas del Pacífico Occidental”<sup>11</sup>, en la cual se ocupa del intercambio a través del comercio kula. El anillo kula, uno de los clásicos estudios etnográficos, es un sistema de intercambio interislaño. Collares de concha se cambian por brazaletes del mismo material, en una serie de transacciones en la que intervienen muchos participantes. Mientras los collares circulan en el sentido de las manecillas del

reloj, los brazaletes lo hacen en sentido contrario.

El comercio kula se da a través de largos viajes realizados a vela; por varias semanas se realizan las transacciones acompañadas de rituales, ceremonias y narraciones sobre los mitos y leyendas asociadas al origen de los kula. Según Malinowski el anillo kula cumplía dos finalidades: fortalecer las alianzas comerciales y propiciar un mecanismo de ostentación del prestigio.

Lo que logra hacer Malinowski en su análisis, es relacionar el kula con todos los aspectos de la cultura de los trobriandeses, pues todos los aspectos culturales de su vida están ligados al anillo kula.

Por otra parte tenemos los estudios del francés Marcel Mauss (1872-1950). Fue sobrino de Emile Durkheim, de quien recibió su influencia, pero al mismo tiempo fue influenciado por la obra mencionada de

---

<sup>11</sup> Malinowski, Bronislaw, *Argonauts of the western Pacific*, Routledge, Londres, 1922.



Malinowski. A diferencia de Malinowski nunca realizó trabajo de campo, ni se especializó en una región concreta, pero se interesó muchísimo por el estudio etnológico y junto a Paul Rivet fundó el Instituto de Etnología de

París. Su texto más importante y conocido es *El Ensayo sobre el Don*<sup>12</sup>, en el que argumenta que en muchas sociedades, los trueques y contratos son realizados bajo la forma de dones, que en teoría parecen ser voluntarios pero en

---

<sup>12</sup> Mauss, Marcel, *Essai sur le don*, París, 1925

realidad conllevan una alta carga de obligación.

Por lo tanto el don no es gratuito, sino que se da en el marco de relaciones sociales que hacen obligatorio el dar, el recibir y el dar a cambio una contraprestación. De manera que en este caso, si volvemos a los tipos de reciprocidad que ya habíamos mencionado, estamos frente a for-

mas de reciprocidad equilibrada, en donde se da y se recibe algo a cambio. De manera que el don y el contra-don o la prestación y la contraprestación, están sujetos al principio de la reciprocidad, reciprocidad que es fundamental en el mantenimiento de los lazos sociales.

Al mismo tiempo, Mauss nos habla de que los intercambios no



son sólo actos económicos, sino que aparecen como *fenómenos sociales totales*, pues involucran toda una relación social que trasciende al don, que abarca relaciones y lasos sociales más duraderos, y a esta forma institucional de intercambio la llama *sistema de prestaciones totales*.

En este sentido, al igual que muchos otros antropólogos, Mauss intentó explicar a partir de su teoría el caso del Potlatch, una fiesta ceremonial practicada en la Costa Norte del Pacífico de Canadá. Es una fiesta, aparentemente de “derroche”, en la cual los patrocinadores regalaban alimentos, mantas, piezas de cobre y otros objetos a cambio de prestigio e invitaciones posteriores. El prestigio se obtiene mediante la calidad y valor de los objetos distribuidos. La distribución de bienes estaba asociada a los excedentes de ciertos productos, de manera que quienes tenían mayor producción de alimentos como salmón y arenque, intercambiaban con otros poblados mantas, canoas o piezas de cobre. A su vez los invitados estaban socialmente

obligados a devolver la invitación en épocas en que los otros conglomerados atravesasen crisis y de preparar festines, incluso más elaborados, con el fin de aumentar el prestigio.

El Potlatch, más allá de ser visto como un derroche, debe ser entendido como un mecanismo que une, a los grupos locales de la costa norte del Pacífico, dentro de una alianza regional y una red de intercambio; por otra parte, al mismo tiempo que sirve como instrumento de prestigio, permite evitar la acumulación y con ella las distancias sociales. Para Mauss, a diferencia de otros autores, el Potlatch refleja la estructura interna y las relaciones productivas y sociales del grupo involucrado, asumiendo este festejo el significado de fenómeno social total. Con este concepto Marcel Mauss articula el sistema económico con todos los demás aspectos de la cultura y los valores en ella inmersos.

Pues aquí Mauss y Malinowski coinciden en su visión holística, al relacionar dos formas concretas

de intercambio, el kula y el potlatch, con todos los aspectos de la cultura.

Para Marcel Mauss, el don posee una propiedad intrínseca, una especie de energía o maná. Esa energía lleva consigo tres obligaciones que se relacionan y que no existe una sin la otra: dar, recibir y devolver.

Las obligaciones de dar, recibir y devolver, inherentes al don y estrechamente relacionadas con el principio de reciprocidad, aparecen en muchas sociedades, posiblemente en todas; hemos tomado el ejemplo del kula de Nueva Guinea y el potlatch de Norte América, pero, sin lugar a dudas, si nos remitimos a realidades mucho más cercanas, tenemos que en la cosmovisión andina el dar y el recibir constituyen el principio básico de las redes sociales; en la Cultura Popular Latinoamericana el compadrazgo, más allá de un modo de parentesco ritual, es una forma de reciprocidad que establece relaciones y lazos sociales; en cuestión de intercambio asociado al prestigio, resulta bastante no-

torio el caso del priotazgo, donde el prioste o el anfitrión realiza grandes “derroches” a cambio de reconocimiento social y, si vamos a una realidad aún más cercana a las costumbres occidentales, en el caso de las fiestas de boda, encontramos la obligación de dar- invitar, de recibir-asistir y de devolver con el contradon- el regalo. Todos estos ejemplos no son más que casos de reciprocidad y que a su vez nos demuestran





esta lógica propia del don, de la que nos habla Mauss, pues el don, además de sus obligaciones inherentes, involucra todo un contexto cultural y una compleja red de relaciones sociales.

Ahora, volviendo al tema que nos ocupa, ¿Qué tiene que ver Malinowski, Mauss o el kula y el Potlach con los exvotos?. Pues bien, no podemos realizar un análisis antropológico de los exvotos, sin hacer referencia a las entradas teóricas que nos pueden ser útiles para el caso, al mismo tiempo el kula y el potlatch son indudablemente los ejemplos etnográficos más debatidos y tratados dentro de la disciplina antropológica y, posiblemente, el análisis realizado en torno a estos fenómenos, puede ser útil para comprender el hecho cultural de los exvotos.

Partimos de que la realización de los exvotos o las mandas, son formas concretas de interrelación con las fuerzas sobrenaturales, indudablemente estas relaciones no son entre iguales sino más bien asimétricas, pues los fieles reconocen su inferioridad y su

imposibilidad de realizar aquello que está al alcance de las divinidades. Al mismo tiempo existe una analogía entre las relaciones de los individuos con las divinidades y las relaciones que se establecen dentro de la sociedad.

Indudablemente la realización de los exvotos es una forma concreta de intercambio, los fieles ofrecen objetos de diferente índole a cambio de un favor otorgado o que se espera recibir. Pues, la misma realización de una promesa, implica la acción de ofrecer algo a cambio de otra cosa.

En esta forma de reciprocidad con las fuerzas sobrenaturales, no está involucrado ni el precio ni el valor y constituye directamente una forma de reciprocidad equilibrada o balanceada, pues a diferencia de la ofrenda que es una entrega gratuita y posiblemente altruista, el exvoto adquiere su razón de existir porque se espera algo a cambio.

En relación a la energía propia del don -en este caso el exvoto-, existe la obligación de devolver

el favor, tomando fuerza el significado del contradon, pues el fiel después de haber recibido un favor tiene que agraciarse con las divinidades a través de diferentes caminos (mandas, ofrendas, sacrificios o exvotos), de cierta manera se trata de una obligación, pues existe la creencia arraigada de que no cumplir con una promesa a la divinidad trae consigo castigos o resentimiento de su parte. De igual forma, cuando se entrega de antemano un exvoto, unido a una súplica concreta, el fiel tiene la creencia de que el regalo a la divinidad propicia la actuación de ésta a su favor.

Al igual que las conclusiones a las que llegan Malinowski y Mauss, en relación al potlatch y al kula, en cuanto no son estos hechos aislados sino parte de un todo cultural, o de un fenómeno social total; podemos decir que los exvotos son, sin lugar a dudas, una fuente importante de conocimiento, no sólo sobre la vida de las personas, sobre sus inquietudes y circunstancias particulares, sino sobre nuestra cultura popular; en ellos están inmersas formas concretas de relacionarse con los seres sobrenaturales, valores, creencias y costumbres.



Para finalizar, es indudable que la Religión ha sido la protagonista de la vida social, del desarrollo de los pueblos y de la subjetividad y quehacer de los individuos. Los seres humanos siempre han buscado las maneras de comunicarse e interactuar con las fuerzas sobrenaturales, de agraciarse con ellas.

Esta realidad aparece desde los orígenes mismos del hombre, es incuestionable en la Edad Media y empezó a tomar un nuevo rumbo conforme avanzaba la Modernidad.

La Modernidad con sus ideales de cambio y ruptura, situarían

al hombre como el centro del Mundo, y de alguna manera daba la ilusión de que la Ciencia y la Tecnología ocuparían el lugar de dios. La fe de la sociedad industrial se volcó hacia el progreso de la ciencia, la técnica y la razón. Dentro de ese contexto de la modernidad, no pocos dudaron en hablar de la muerte de la religión por el dominio de la ciencia.

De cierta manera los ideales de la modernidad han triunfado, pues la ciencia y los avances de la tecnología han llegado a niveles antes no pensados. Sin embargo, la creencia de que la religión terminaría por desaparecer no ha sido más que un espejismo.

Los grandes fanatismos y fundamentalismos del presente, la proliferación de nuevas espiritualidades y formas de religiosidad, unido a la saturación de ofertas religiosas en el mundo contemporáneo, nos demuestra que todavía existe y existirá un amplio ámbito de la vida humana y de su existencia que no es abarcable por la ciencia y que frente al caos y desorden actual,



reaparece una nueva búsqueda de fe y que, incluso frente a la crisis de las instituciones religiosas, concretamente de la Iglesia Católica, reaparecen nuevas formas de religiosidad.

Dentro de este contexto, la práctica de los exvotos también parece renacer, y aunque el término cae en desuso, la práctica toma vigencia. Sin embargo la religiosidad hoy se ve enfrentada a nuevas realidades y los exvotos no quedan aislados a los procesos actuales.

En el caso del Ecuador, los exvotos parecen renacer junto a una nueva temática que toma fuerza: la migración. En este sentido, es importante señalar que a ambos lados de la frontera, la religiosidad popular hoy se ve reforzada. Aunque la migración puede ser alienante en muchos casos, en el ámbito de la religiosidad, esta se ve reivindicada en la vida de los migrantes y de sus familiares que se quedan espe-

rando en la periferia. No es difícil comprender este proceso, pues la realidad del migrante es de incertidumbre e incluso de angustia. Marcelo Naranjo nos indica que las épocas de profundas crisis y de la más variada índole, son situaciones ideales para la praxis religiosa, ya que ésta actúa como un amortiguador de los impactos de la crisis<sup>13</sup>. Al mismo tiempo, la religiosidad es un mecanismo que permite mantener los vínculos con la tierra y la comunidad que se dejó atrás.

Por otra parte, una realidad que no queda fuera del alcance de los exvotos es la tecnología. Y aquí cabría analizar dos situaciones, por un lado la utilización



<sup>13</sup> Cfr. Naranjo, Marcelo, Religiosidad Popular y Crisis Económica, Revista Artesanías de América N[º]51, CIDAP, Ecuador, 2001, p. 51

de nuevas técnicas, materiales y medios constituyen una innovación o cambio en la forma, más no en la lógica interna que mueve a los exvotos.

Pero por otro lado una situación, que también es tecnológica y directamente cultural, es el ofrecimiento de exvotos en las páginas de la Internet. Esta circunstancia amerita un análisis mucho más profundo, que queda como inquietud para futuras investigaciones. Pues en el caso concreto de exvotos que cuelgan del Internet, responde a una misma lógica, en el sentido de la interrelación con las fuerzas sobrenaturales, la fe y la reciprocidad; pero hay algo esencial que ha cambiado, que parece no encajar



**GRACIAS POR LOS  
FAVORES RECIBIDOS  
SU DEVOTA: L.V.**

en el contexto religioso y es la concepción del espacio.

Las concepciones del tiempo y del espacio son tal vez uno de los grandes cambios del mundo contemporáneo y, según apreciaciones personales, hoy presenciemos una desacralización de los viejos espacios.

Si el espacio sagrado del hombre religioso era el axis mundi y ese espacio, el más cercano a los dioses, era el espacio donde cobraban vida los exvotos ¿cómo entender una nueva practica exvotista que toma vida en el espacio del Internet, que es un espacio virtual y por lo tanto no real?. ¿Cómo entender hoy el fenómeno de los exvotos que no existen dentro de un espacio sagrado, sino en uno profundamente profano y virtual?. Si Baudrillard nos habla de que en lo virtual solo hay cabida para el simulacro ¿Serán las páginas web, dedicadas a exvotos, parte de ese simulacro?.

Queda la interrogante como un camino a nuevas investigaciones. |

## **BIBLIOGRAFÍA:**

**ELIADE**, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Ediciones Guadarrama, Madrid, s/d.

**MALINOWSKI**, Bronislaw. *Argonauts of the western Pacific*, Routledge, Londres, 1922.

**MALO**, Claudio. *Religiosidad Popular*, Ponencia presentada en el I Congreso Latinoamericano de Antropología Aplicada. UPS. Quito. 1999.

**MAUSS**, Marcel. *Essai sur le don*, París, 1925

**NARANJO**, Marcelo. *Religiosidad Popular y Crisis Económica*, Revista Artesanías de América N°51, CIDAP, Ecuador, 2001.

**POLANYI**, Kart. *Trade and markets in the early empires*, Conrad Arensberg y Harry Pearson Ed., Glencole, Free Press, 1957.

**RODRÍGUEZ**, Salvador. *Exvotos de Andalucía*, Gazeta de Antropología N°4, 1985, en línea: [URL://www.ugr.es/~pwlac/G04\\_01Salvador\\_Rodriguez\\_Becerra.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G04_01Salvador_Rodriguez_Becerra.html)

**RUEDA**, Marco Vinicio, *La Fiesta Religiosa Campesina*, Universidad Católica. Quito, 1982.

**SAHLINS**, Marshall. *Stone Age Economies*, Aldine-Atherton, Chicago, 1972.

**WAAL**, A.V. *La Antropología y el estudio de la Religión, en: Historia de las Religiones*, Estella, Verbo Divino, 1975.

## **ENTRE SÍMBOLOS Y METÁFORAS: DOS RELATOS DE LA TRADICIÓN ORAL EN LA PROVINCIA DE PICHINCHA<sup>1</sup>**

### Resumen:

A través del análisis de una leyenda llamada El Tigre Soplado y de unos personajes mitológicos, conocidos como Los Gagones, la autora nos acerca a la riqueza particular de la tradición oral en la provincia de Pichincha, Ecuador; una de las tantas manifestaciones de la Cultura Popular aún viva en esta circunscripción geográfica que ha vivido y vive acelerados procesos de modernización. A lo largo del trabajo se destaca cómo la acción simbólica, vehiculizada a través de la metáfora, ha servido no sólo para la recreación de “chicos y grandes”, sino y sobre todo para transmitir, recrear y crear, de generación tras generación, el conjunto de pautas culturales, de creencias y conocimientos populares, de imaginarios y representaciones colectivas a partir de las cuales, cada conglomerado social y acorde al momento histórico que le ha tocado vivir, entiende, percibe y se relaciona con el mundo. Evidencia, también, cómo en este tipo de relatos, están condensados los sistemas éticos, simbólicos, valóricos y normativos propios de cada pueblo, así como los imaginarios de feminidad y masculinidad a partir de los cuales se regulará el deber ser de mujeres y de hombres, sus relaciones, sus comportamientos. Para el tratamiento del tema, la autora se apoya en la perspectiva de la antropología socio-cultural y en el enfoque de género.

---

<sup>1</sup> Este artículo se basa en una investigación más amplia sobre *La Cultura Popular en la Provincia de Pichincha*, realizada entre Septiembre del 2005 y Febrero del

## Introducción

La tradición oral en la provincia de Pichincha, al igual que en el resto del Ecuador, es muy rica y diversa; a través de los tiempos, los distintos conglomerados sociales que han habitado y habitan este territorio han desplegado una gran creatividad y producción narrativa orientada a explicar los diversos acontecimientos naturales, sociales, religiosos, sobrenaturales, etc., que les ha tocado vivir, conocimiento condensado en mitos, leyendas, fábulas, cuentos, personajes mitológicos, creencias y supersticiones, que, entre otros, se constituyen en vehículo de transmisión de toda la sabiduría de un pueblo, así

como de transmisión, producción y reproducción de su identidad y de su cultura, pues como bien señala Naranjo (2005:307): “... en la literatura oral se encuentra acaso la mayor fuerza expresiva de la cultura popular... [ya que ella] involucra dispositivos tanto sociales, históricos y clasificatorios como poéticos, mágicos e interpretativos”.

El acercamiento que en este artículo proponemos, a esta gran capacidad creativa de mujeres y hombres de la provincia de Pichincha, es a través del análisis de una leyenda conocida como el Tigre Soplado, propia del noroccidente

---

2007, por Marcelo Naranjo (coordinador), María Rosa Cevallos, Luis Páez, Amaranta Pico y mi persona. Contó con el auspicio del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares - CIDAP. El estudio en mención está publicado.

<sup>2</sup> Licenciada en Antropología (PUCE-Q) y candidata a Master en Ciencias Sociales con especialización en Estudios de Género (FLACSO-Ecuador)



de la provincia, y de unos personajes míticos llamados los Gagones, aún presentes en varias localidades, pese al temprano y acelerado proceso de modernización que se ha vivido en Pichincha. Son dos relatos que, entre muchos otros, durante nuestros recorridos de campo nos fueron narrados generosamente por varias personas que guardan en sus memorias y con mucho celo, aquello que sus antepasados les solían contar, aprovechando cualquier momento o circunstancia propicia para las tertulias familiares que, como veremos en estas líneas, no sólo servían para la recreación y solaz de “chicos y grandes”, sino también para alertar a niñas y niños, a jóvenes y adultos/as sobre los comportamientos “adecuados”, sobre las normas socio-culturales que se deben seguir, sobre los valores y preceptos morales que hay que preservar y, claro está, sobre las sanciones y castigos que puede acarrear su transgresión, generando en las y los escuchas un importante efecto de verdad. Recordemos sino si alguno de nosotros/as, al escuchar este tipo de historias de boca de las y los

abuelos, de tíos y vecinas, dejó alguna vez de preguntarse ¿será verdad?, o si las voces que nos narraban estas leyendas, aprovechando de la penumbra de la sala familiar, del corredor de la casa o de la plaza del pueblo, ¿no retumbaban en nuestras mentes mientras íbamos a dormir, dejándonos asombrados, maravillados y temerosos a la vez?

Justamente, es en este efecto de verdad o en el “valor de certeza que se les asigna” (Naranjo, 2002) en donde radica el “poder” y la fuerza de la tradición oral y de los elementos formales que la conforman (mito, leyenda, cuento, fábula, etc.), ya que, como cualquier ejercicio de comunicación, la literatura oral transmite mensajes, en su caso, valiéndose por lo general de un lenguaje simbólico, metafórico, indirecto; unos mensajes que se filtran en nuestras mentes de una manera imperceptible, o como dice Lévi-Strauss (1975 en Naranjo, 1999) sin que tengamos conciencia de ello, normando, controlando, orientando nuestros comportamientos, nuestras relaciones

sociales, sexuales, interpersonales, de pareja, familiares, etc., ya que en ellos se condensan los sistemas éticos, simbólicos, valóricos y normativos propios de cada pueblo, los mismos que encierran en sí, además, los imaginarios de feminidad y masculinidad a partir de los cuales se regulará el deber ser de mujeres y de hombres, así como las relaciones entre ambos géneros.

A través de estos relatos míticos, entendidos como una construcción socio-cultural que se crean, producen y reproducen de generación tras generación gracias a la palabra hablada, cada sociedad, cada pueblo busca transmitir, reafirmar y recrear ese conjunto de pautas culturales, de creencias y conocimientos populares, de imaginarios y representaciones colectivas a partir de las cuales, cada conglomerado social entiende, percibe y se relaciona con el mundo. En palabras de Espinosa Apolo (1999:9, 11):

...los mitos expresan el continuo proceso de aprehensión del mundo por parte de una

colectividad determinada, por lo que representan la manifestación más palpable de su cosmovisión y sabiduría. Los mitos son hechos de cultura, creación del espíritu y están presentes no sólo en las sociedades premodernas..., sino también en las sociedades contemporáneas, sean tradicionales o no. ... los mitos facilitan respuestas a las preguntas básicas de una comunidad acerca de su origen, existencia y destino...

En conclusión, los mitos, ..., constituyen modelos para los comportamientos humanos, por tanto, confieren significación y valor a la existencia.

Como toda construcción cultural que encierra en sí un conjunto de representaciones, la tradición oral y sus múltiples manifestaciones deben ser entendidas, además, como un hecho sociológica e históricamente delimitado (Godelier, s/f), por lo tanto, como una realidad “viva”, dinámica, cuya producción, si bien se fundamenta en el pasado, codificándolo, también ayuda a comprender y decodificar el

presente, pues aunque la forma del relato y ciertos contenidos del mismo se vayan modificando en el tiempo, quizás con el objetivo de tener más “efectos de verdad”, es indudable que su núcleo significativo se mantiene.

Sobre todas estas ideas se profundizará en el corpus del presente artículo, a medida que avancemos en el análisis del Tigre Soplado y de los Gagones, dos exponentes de la variada y exuberante literatura oral que circula en toda la provincia y que forman parte de ese gran acervo de la Cultura Popular de Pichincha.

## II. Cuenta la leyenda...

Iniciemos esta reflexión, primero, con un breve acercamiento descriptivo de ambos relatos, como paso previo para que el y la lectora se familiaricen con ellos y, a través de estas líneas, gocen

de la gran creatividad popular, como lo hicimos nosotros al escuchar estas narraciones de viva voz y en los mismos entornos en donde, se dice, han tenido lugar los hechos que aquí se relatan. Seguramente y a medida que transiten por el corazón mismo de estas “historias”, a través de su lectura, muchos/as recordarán aquellas leyendas, fábulas o mitos que en su infancia les fueron contados, para lo cual sus narradores, sin duda, “echaron mano” de múltiples recursos histriónicos buscando así garantizar un mayor “efecto de verdad” en sus escuchas. Un recurso que, como era de esperarse, sigue estando como “carta bajo la manga” entre aquellas personas de quienes tuvimos la suerte de escuchar la leyenda del *Tigre Soplado*, así como sus referencias a los *Gagones*.

El **Tigre Soplado** es uno de los tantos relatos legendarios de carácter social<sup>3</sup> que circulan

---

<sup>3</sup> A lo largo del territorio Pichinchano encontramos un sinnúmero de leyendas del más diverso tipo; entre ellas sobresalen las leyendas vinculadas a elementos de la naturaleza, o aquellas de carácter religioso, o de carácter social como la que aquí nos ocupa. Para profundizar sobre el tema revisar Naranjo, Marcelo (coord), 2007, *La Cultura Popular en el Ecuador. Provincia de Pichincha*, Tomos XIII, XIV y XV, CIDAP, Cuenca-Ecuador.

a lo largo y ancho del territorio Pichinchano. Tiene su origen y su representación en Nanegal, un poblado ubicado en la zona noroccidental de la provincia, caracterizado por ser un sector de colonización reciente<sup>4</sup>, con clima subtropical y con una gran biodiversidad faunística y florícola propia de estas áreas climáticas, y por lo tanto desconocida y muchas veces temida por la gran mayoría de familias colonas que se han asentado allí en los últimos cuarenta años.

Según cuenta la leyenda<sup>5</sup>, hace más de unos cien años doña

Victoria Paila y don Miguel Charcón (este último oriundo de Amaguaña<sup>6</sup>) se casaron; luego de un tiempo éste va a su pueblo natal a visitar a su familia, y, a su retorno, decide traer a un muchacho para que ayude a la pareja en sus labores. Cuando este chico crece se convierte en amante de doña Victoria, su patrona y, juntos los dos, deciden propinarle una tremenda paliza a don Charcón. Frente a estos acontecimientos, el esposo opta por marcharse del poblado, pero antes de hacerlo, dice a unos amigos suyos: “yo me voy a Santo Domingo [de los Colorados]<sup>7</sup> y alguna vez regreso

---

<sup>4</sup> La llegada de población colona a esa región, proveniente tanto de la provincia de Esmeraldas, como de Manabí, Loja, y otros poblados de Pichincha, inicia apenas hacia finales de la década de 1960. Es de señalar que en el noroccidente de la provincia habitó un importante grupo étnico-cultural: *Los Yumbos*, los mismos que desaparecieron a finales del S. XVIII. Según datos etnográficos Los Yumbos eran importantes mercaderes que traían hacia la sierra varios productos de la costa, como la sal, y llevaban hacia aquellas tierras, otros provenientes de los andes ecuatorianos. En varias manifestaciones de la Cultura Popular de Pichincha aún quedan “evidencias” de su Cultura y de su importante presencia en la dinámica provincial.

<sup>5</sup> En este artículo reproducimos literalmente la leyenda tal como está narrada en la publicación sobre *La Cultura Popular en el Ecuador. Provincia de Pichincha, Tomos XIII, XIV y XV*, auspiciada por el CIDAP y que es resultado del proceso investigativo antes referido.

<sup>6</sup> Parroquia del Valle de los Chillos, zona interandina de la provincia de Pichincha

<sup>7</sup> Se refiere a Santo Domingo de los Colorados, un importante cantón de la provincia de Pichincha, caracterizado por ser una zona de antigua colonización por parte

y me hago de vengar todo lo que me han hecho...” y desapareció. A los quince años, de la partida de don Charcón, resulta una manzana de animales (gatos, perros, puercos, ganado) en la casa de doña Victoria y su amante, y en toda la parroquia de Nanegal, con excepción de aquellos pertenecientes al señor Benítez y su esposa (padrinos de matrimonio de Victoria y Miguel). Esta manzana era de todos los días.

Un día, don Benítez manda, como era común, a dos de sus trabajadores (arrieros) a Calacalí, por el camino del Auca<sup>8</sup>, travesía durante la cual, al cruzar por la chorrera de Punguchaca, alcanzan a divisar a un hombre bañándose en una fosa donde caen las aguas de esta chorrera. Uno de ellos, luego de aguzar la mirada, le dice a su compañero:

- ¡¡Ve, ve, ése es Miguel Charcón!!
- *Calla loco, ya quince años que ya ni se sabe de él, ya moriría también, le replica su amigo.*
- *¡Caramba, es él!, le dice el primero. ¡Acerquémonos!*

El camino, dicen quienes cuentan la leyenda, pasaba a unos cuarenta metros de la fosa; los arrieros deciden bajar al filo de la quebrada y uno de ellos grita: “¡Migueeel!”. El hombre que se estaba bañando regresa a ver y no hace más que sumergirse en el agua, acto seguido “*un tigre inmensísimo, inmensísimo pega un salto, sale del agua a la arena y hace el rabo como que se despide y se fue...*”, afirma un morador de Nanegal.

Añade otro habitante del sector que en una hacienda llamada

---

de población proveniente de diversas regiones del país (el proceso de colonización a esa región inicia ya a comienzos de la República y se consolida hacia 1950). Sus características ecológicas y formaciones vegetales son muy semejantes a las que se encuentran en el sector noroccidental de Pichincha.

<sup>8</sup> Es decir por un camino abierto en medio de la montaña, por el cual se hacía dos días de camino desde Nanegal hasta Calacalí. Le llaman camino del Auca porque por allí “... andaban unos indios cargados chalas (canastos de bejuco) con plátano o con papayas...”

Palmira, en donde había un ceibo muy grande, allí el *Tigre Soplado* había cogido una vacona para comerla, pero ha sobrado un poco de la res, dejando esos restos al pie del árbol. La gente del lugar, que había seguido los pasos del tigre soplado, recoge esa carne sobrante y la amarra, colgando del árbol, como cebo. El tigre ha vuelto a comer nuevamente, momento en el cual los “cazadores”, que se encontraban bien encaramados en el árbol, abren fuego contra el hombre-animal, le disparan formando una cruz con las balas; por temor al ataque del tigre, estas personas sólo se bajan del árbol al día siguiente de los acontecimientos, es entonces cuando ven “... sangre que se iba hasta llegar al río, se ha caído al río [el tigre] y hasta ahora es que ya no aparece, ahí murió...”

Una variante de este relato cuenta que en la mencionada hacienda de Palmira, en el ceibo referido, lo que habían visto es una lágrima, lo cual fue interpretado por la gente como el nacimiento de la Virgen. Ante este suceso, el dueño de la hacienda manda con

uno de sus trabajadores una mula a la residencia del sacerdote, para que éste baje al lugar a “dar la misa por lo que está naciendo la Virgen”; pero la mula, en el trayecto, fue atacada por el tigre, sin que el muchacho se diera cuenta. El sacerdote, de todas maneras baja a celebrar la misa al pie del ceibo, y acto seguido se dirige a donde la mula fue muerta; bendice el lugar y, “... *sería que coincide o qué será, pero con la bendición esa, desapareció el tigre y desde el momento nunca más... se acabó la muerte de los animales, se acabó el tigre soplado, sólo quedaron los testigos...*”, concluye una de las personas mayores que compartió esta leyenda con nosotros.

Como en toda leyenda de corte social, ésta tiene su asidero en hechos y en personajes reales, que tuvieron lugar y existieron en algún momento de la historia de la población en donde el relato se produce; amalgamada, claro está, con una gran dosis de imaginación y creatividad. Ella encierra en sí principios y valores que pautan un tipo determinado de organización social, y en tanto tal tiene por

objetivo alertar, orientar y normar el modo de vida y la conducta individual y colectiva, en procura de resguardar los valores éticos y preceptos morales que rigen la dinámica de la localidad en donde se origina el relato, y garantizar así su orden, estabilidad y cohesión, como lo analizaremos en el siguiente acápite. Por lo pronto, detengámonos en la narración de Los Gagones, unos personajes míticos que, al igual que el relato anterior, tiene por función recordarnos, a través de los símbolos y la metáfora, las pautas de comportamiento y de acción socialmente aceptadas en los distintos ámbitos del convivir, así como sobre los castigos y sanciones en caso de

contravenir la norma (función ética de la tradición oral).

Sobre **Los Gagones** pudimos escuchar, con mayor o menor frecuencia, en algunas localidades de la zona interandina<sup>9</sup> de la provincia de Pichincha, sector históricamente influenciado, en su mayoría, por el régimen de antigua hacienda serrana instaurado en la época colonial<sup>10</sup>. En la memoria colectiva de dichas poblaciones, estos seres imaginarios aparecen cuando entre compadres han mantenido alguna relación amorosa, cuando eso sucede “... *esas personas se hacen gagones, o sea con forma como de perros... si se les ve, uno se les golpea; al*

---

<sup>9</sup> Según lo describe Misael Acosta Solís (1962), el callejón interandino se encuentra entre los 2.200 y los 3.200 m.s.n.m. y tiene como una de sus principales características la presencia de una región de montaña formada por las cordilleras oriental y occidental.

<sup>10</sup> Este régimen se caracterizó por la gran concentración de tierras en pocas manos, por una producción agrícola basada en la explotación de la mano de obra indígena local y por una drástica influencia del poder de la Iglesia, no sólo en términos evangelizadores, sino también como propietaria de bastas extensiones de terreno, lo cual le confería, además, un gran poder económico y una notable influencia política. A mediados del siglo XX inicia un paulatino proceso de transformación de este sistema, instaurándose un proceso de “modernización del agro serrano” impulsado por el propio Estado Nacional. Estos cambios, lamentablemente, no generaron transformaciones significativas ni en las condiciones de vida de la población indígena y trabajadores/as en general, como tampoco en la redistribución del recurso tierra.

*día siguiente [aquellas personas] ya asoman llenitos de morados, donde se le golpió...*”

Referencias sobre estos seres existen en varias provincias del país, básicamente de la sierra ecuatoriana (Azuay, Cañar, Chimborazo, Carchi), y, aunque en todos los relatos éstos se presentan en forma de animal, en cada una de las provincias, en las descripciones que se hacen sobre los *Gagones*, se les dota de características particulares. Por ejemplo en el Carchi, al igual que en Pichincha, estos personajes mitológicos, llamados también *cagones* en territorio carchense, adquieren la apariencia de perros; según lo reporta Naranjo (2005:326-327) en su estudio sobre La Cultura Popular en la Provincia del Carchi: “...[los gagones son] seres que personifican a los compadres cuando éstos *mantienen relaciones amorosas consideradas incestuosas*... ‘Decían que es pecado enamorarse entre compadres, dicen que se llaman cagones, que se hacen unos perros fruncidos y que se culpan entre ellos: por

vos compadre, por vos comadre...”

En cambio, en Cañar y Chimborazo, éstos son representados en la forma de un gato, como se desprende de los siguientes relatos: En Azogues, provincia del Cañar, “cuentan que cuando existían relaciones amorosas entre compadres sus descendientes eran gagones, los mismos que asomaban por las noches junto a los árboles emitiendo chillidos iguales a los de los gatos...” (Harald y Almeida, 1991:47).

En Chimborazo, en cambio, dicen que los gagones hacen su apareamiento “... *con las personas que viven mal, o sea en adulterio, en caso de que en una casa vivan hijos casados, ya forman dos familias en una habitación y se da el caso de que vive el yerno con la suegra, la nuera con el suegro, e incluso las hijas con el padre. En respuesta a eso, para tratar de descubrir cómo son las cosas y en donde viven mal, dicen que en las noches asoman unos gagones, animales parecidos a los gatos, y se asoman en la vista de*



*la persona que está transitando en la noche. La persona que les observa puede cogerles y hacerles una herida o pintarlos con esa sangre. Les pintan por lo general una señal o les lastiman una oreja, y la persona que vive en pecado amanece también lastimado la oreja, o si le rompió la cabeza, igual asoma roto la cabeza. Esto han contado desde antes, para hacerle atemorizar a uno para que se cuide de vivir mal' (testimonio recogido en Naranjo, 2004a:286).*

Con apariencia de perros o de gatos, lo cierto es que éstos parecen ser personajes con una presencia aún muy significativa en el imaginario colectivo a lo largo de la sierra del Ecuador, pese a que muchas veces tendemos a creer que ellos convivían con nosotros sólo en el pasado, y que hoy en día han sido desplazados con la llegada de la televisión, la radio y otros avances tecnológicos (símbolos de la “modernidad”) que cada vez van copando paulatinamente cada rincón del país y cada minuto del tiempo de sus poblaciones. La verdad, sin embargo, parece ser

otra al menos en el territorio de Pichincha; en esta provincia los referentes míticos y simbólicos que ayudaron a nuestros antepasados a entender su existencia, hoy siguen de alguna manera vigentes para ayudarnos a explicar el presente. Por ello, es importante conocer el mito, pues es un instrumento que ayuda a comprender la visión del mundo de una sociedad determinada (Palma, 1993), o como dice Chalá (2006, 2006:131-132) “...nos permite encontrarnos con aquellos aspectos mas profundos de la cultura del ser humano, así como comprender como a través de ellos, los pueblos que lo viven van recreando y reafirmando su identidad cultural hasta el presente...”

Entonces ¿Sobre qué aspectos de las relaciones humanas nos quieren alertar estos relatos?, ¿qué valores están contenidos en ellos?, ¿de qué recursos se valen para lograr su cometido?, ¿cuál es el efecto que se pretende con la leyenda del tigre soplado y el relato de los gagones?... son algunas de las preguntas que, entre otras, nos dejan estas narraciones. Las

respuestas a estas interrogantes, sin duda, son muchas y presentan un sinnúmero de aristas que de modo alguno pretendemos (ni podríamos) agotarlas en esta reflexión. Nuestro objetivo, en el siguiente acápite, es tan solo dar ciertos “brochazos” y esbozar algunas ideas generales sobre los mensajes y significados que encierran, en su interior, estos dos ejemplos de la tradición oral, propia de la Cultura Popular de la provincia de Pichincha.

### III. Más allá del relato

En este ejercicio interpretativo, retomemos, primero, algo que ya se dijo antes: La tradición oral, a través de sus múltiples formas narrativas, se vale ya sea de seres reales como de seres subjetivos/ imaginarios para accionar sus códigos culturales y recordarnos, de manera permanente aunque no directa, sobre las pautas y cánones que deberán regir nuestros actos como individuos y como sociedad

dentro de una dinámica cultural determinada y de un lugar/tiempo definido, so pena de castigo y sanción social si llegásemos a quebrantarlos. Hay que anotar, sin embargo, que dichas pautas y normativa se aplicará de manera diferenciada según se es hombre o mujer, proceso que responde, una vez, a los imaginarios colectivos que, sobre feminidad y masculinidad, cada sociedad va construyendo acorde a su cultura y al contexto histórico.

En el caso de la leyenda del Tigre Soplado es evidente que su trama se teje a partir de personas y de hechos reales que existieron y se sucedieron en Nanegal, en algún momento de su historia<sup>11</sup>, aunque las referencias temporales no siempre sean exactas; a la vez que su ambientación se vale de los escenarios existentes en su entorno inmediato (chorreras, fosas, ríos, quebradas, accidentes geográficos propios del noroccidente de Pichincha). Nótese, además, cómo este relato legendario

---

<sup>11</sup> Esto sucede con cualquier tipo de leyenda, pues sustentar su creación en hechos acaecidos en algún lugar determinado, así como en seres reales que de verdad existieron, es una de sus características.

nos da pistas sobre la dinámica local, tanto en tiempos anteriores, como presentes: por un lado nos informa que Nanegal es una zona habitada por familias colonas (cuando caracteriza a uno de sus protagonistas, Miguel Charcón, como oriundo de Amaguaña) así como por población indígena del lugar (cuando menciona el camino del Auca<sup>12</sup> que une a este poblado con otro llamado Calacalí); nos habla también de los sistemas productivos y condiciones de vida de su población al referirnos sobre la matanza de los animales (parte de su gente se dedica a la producción de ganado mayor y menor) y a los arrieros (que debían viajar por varios días y por caminos de gran dificultad, llevando productos del lugar hacia otras localidades y trayendo de éstas lo que en Nanegal hacía falta).

Sin duda, “echar mano” de todos estos recursos aporta a que

los mandatos que se transmiten por medio de tales narraciones y los efectos que con ellas se quiere conseguir, tengan mayor fuerza e impacto en la población local. En esta leyenda del Tigre Soplado, se trata fundamentalmente de mandatos en torno a la sexualidad y al “deber ser” de mujeres y hombres, pues en ella está contenido un “modelo implícito de enseñanza sexual” (Dorfman y Mattelardt, 1975:52), a la vez que los modelos de feminidad y masculinidad que circulan en el imaginario popular mestizo.

Deteniéndonos un momento en el análisis de dichos aspectos, vemos que las concepciones y representaciones en torno a la sexualidad y a las identidades masculinas y femeninas, contenidas en este relato, se encuentran estrechamente apegadas a los cánones Judeo-cristianos; hecho que se explica por la fuerte

---

<sup>12</sup> En el Ecuador, hasta hace no mucho tiempo atrás, la población autoidentificada como blanca y mestiza solía utilizar el término *Auca* para referirse a la población indígena de la amazonía principalmente, término que servía para calificar a esta población como “salvaje”, “no civilizada”, denotando claramente el racismo, la discriminación y la exclusión que desgraciadamente aún hoy en día marcan las relaciones Inter-étnicas en nuestro país.

influencia que, desde la época de la colonia, tuvo la Iglesia Católica en lo que hoy es el territorio ecuatoriano. Cuando hablamos de representaciones o concepciones socio-culturales, nos estamos refiriendo a las formas particulares que tiene una cultura o colectivo social determinado de, a lo largo del tiempo, ver, sentir, pensar, imaginar, vivir el mundo y sus diferentes dimensiones, como la de la sexualidad, la misma que no es sino el resultado de construcciones sociales, culturales, políticas e históricas, pero también individuales, al igual que lo son las identidades de género (Hernández, 2005). Representaciones que, además, se construyen a partir de la propia experiencia cultural como también desde la interacción dialéctica con procesos culturales, sociales, económicos, políticos y religiosos de contextos mayores<sup>13</sup>.

En este sentido, un primer aspecto sobre el cual nos alerta

y norma este relato es en relación al ejercicio de la sexualidad dentro de una relación de pareja heterosexual, monogámica y formalmente establecida según las leyes de la iglesia, como la única forma lícita y socialmente aceptada en tanto, desde el imaginario mestizo, ello se constituiría en la piedra angular de “la familia” y por consiguiente de la organización social. No es casual por ello que la leyenda inicie puntualizando que la pareja protagonista (doña Victoria Paila y don Miguel Charcón) era casada, dejándonos ver entre líneas que ese “estado” garantizaría una estabilidad familiar y colectiva. Como no es casual, tampoco, que acto seguido nos presente el hecho que, luego, desencadenaría el caos, poniendo en riesgo a toda la colectividad: la traición marital. Ésta representa y denota el ejercicio de una sexualidad no lícita, prohibida, pecaminosa en tanto está rompiendo con el mandato social y religioso de la monogamia y de la práctica

---

<sup>13</sup> A decir de Ross y Rapp (1997, en Hernández, 2005), en los procesos de construcción de la sexualidad humana intervienen al menos tres contextos: los sistemas familiares y de parentesco; las regulaciones y definiciones propias de cada grupo; y, el sistema nacional y mundial.

sexual dentro de matrimonio. A partir de estos dos aspectos, hasta aquí esta leyenda ha delimitado con toda claridad la frontera entre las conductas sexuales lícitas, permitidas y aquellas indebidamente prohibidas.

Pero el tema no concluye allí, pues si tiramos un poco más de “la punta del ovillo” advertiremos que, si bien este precepto tiende a regular y controlar el comportamiento sexual de todos los miembros de la localidad, en la práctica éste recae con mayor fuerza en las mujeres, quienes, dentro de la sociedad ecuatoriana en general, y del mundo mestizo en particular, son consideradas como las “guardianas” y responsables principales de la moral propia, familiar y colectiva. De esto habla la leyenda al reseñar al menos los siguientes tres aspectos:

- Cuando nos refiere, de manera específica, sobre la traición

de la mujer a su esposo, pues el relato no cuenta sobre la infidelidad marital en general. Con ello nos devela el imaginario colectivo que norma y valora la sexualidad femenina y masculina de manera diferente y desigual; un imaginario que sanciona muy fuerte el ejercicio de la sexualidad fuera de matrimonio y la ruptura de la monogamia por parte de la mujer (no así la del hombre), pues es concebida como una falta muy grave. Este comportamiento femenino está totalmente reñido con la moral<sup>14</sup> y aleja a la mujer de su rol socialmente asignado como la depositaria de la moral individual, familiar y social.

- Cuando además puntualiza sobre el amantazgo de la protagonista con un chico mucho más joven que ella (“...este chico crece se convierte en

---

<sup>14</sup> Un comportamiento igual, pero ejercido por el hombre, no es visto de la misma manera; sin dejar de constituir una falta, desde la percepción de la sociedad mestiza ecuatoriana, esta conducta no pasa de ser un desliz menor y “fácilmente” remediable. Al revisar la tradición oral de la Provincia de Pichincha y del Ecuador en general, lo dicho se confirma; en aquellas leyendas, cuentos, personajes mitológicos, etc. que

amante de doña Victoria”); aspecto que, a más de ser una conducta inmoral, está totalmente opuesta al “deber ser” de las mujeres “de bien”, según el imaginario cultural de la sociedad mestiza especialmente. Desde este imaginario, ellas son concebidas como bondadosas, abnegadas, recatadas, depositarias de la moral, la virtud y el honor, madres ejemplares no sólo con sus hijos/as<sup>15</sup>, etc., reproduciendo, con ello, el ideal de la Virgen María.

- Y, cuando describe el caos general que se produjo en la localidad, producto de la traición e infidelidad femenina.

Esta falta por parte de la mujer es una flagrante violación a la norma, una transgresión que no solo pone en entredicho su honestidad, sino que pone en riesgo todo el orden y estabilidad social. La mujer que ha traicionado a su esposo, no solo es vista como una “mujer sinvergüenza”, que ha perdido su dignidad y su honor propio; su comportamiento pecaminoso amenaza, además, el honor de su marido, de su grupo familiar y de la comunidad en su conjunto (Melhus, 1993, Palma, 1992); por esta razón, velar por la virtud, recato y buena conducta de las mujeres es y debe ser una preocupación del grupo

---

se refieren a la infidelidad masculina la sanción que se impone al transgresor no pasa de un escarmiento y susto mayor (“estuvo a punto de caerse en una quebrada”, “amaneció con la ropa toda rota y con magulladuras en el cuerpo”, se cuenta en los relatos sobre La Viuda, por ejemplo) y, cuando el castigo es más fuerte (en algunos casos conllevando incluso a la muerte) éste siempre recae exclusivamente sobre el individuo, jamás sobre la comunidad. Es decir, su falta en último caso pone en riesgo su seguridad personal, pero no constituye una amenaza ni un riesgo para la sociedad en su conjunto.

<sup>15</sup> Esta vinculación directa e indisoluble mujer-madre, y la idea de que en la mujer debe primar una actitud maternal hacia todos/as explicaría, entre otros factores, el por qué las relaciones de pareja, afectivas, sexuales, etc., entre una mujer adulta y un hombre joven son socialmente muy mal vistas en el Ecuador, al menos entre ciertos sectores. Cosa que no sucede cuando la situación se presenta al revés.

familiar y de toda la sociedad en general. Las leyendas junto con otros componentes de la tradición oral y otros dispositivos culturales cumplen esta función.

Así pues, en el relato del Tigre Soplado, la frase emitida por el esposo burlado, al momento de su partida (*“yo me voy a Santo Domingo... y alguna vez regreso y me hago de vengar todo lo que me han hecho...”*) nos anuncia sobre el deber masculino de limpiar su honor (aunque eso, al final, le signifique su muerte). Un honor que se relaciona tanto con su virilidad, cuanto con el rol de protector y de proveedor que se le ha asignado social y culturalmente a lo largo del tiempo, dentro de nuestra sociedad, pues es sobre aquellos tres “pilares” que se ha construido el imaginario (al menos dominante) de la identidad masculina. Don Charcón regresa, entonces, muchos años después y con apariencia de tigre, a limpiar su “nombre” no sólo de la infidelidad de la que fue víctima y que pondría en duda su virilidad; sino también su honor como “buen

marido”: trabajador, capaz de garantizar el sustento de su familia y de protegerla frente a cualquier adversidad.

Adelantemos, aquí, una primera conclusión: A través de la leyenda en cuestión, la población mestiza asentada en Nanegal busca orientar, normar y controlar el comportamiento sexual de sus miembros, en particular el de las mujeres, definiendo con toda claridad (aunque no se hable directamente de ello) los límites entre lo permitido y lo prohibido en materia de la sexualidad femenina, a la vez que refrescar en la memoria de su gente lo que significa ser una “buena mujer”, un “verdadero hombre” y la necesidad de vivir apegados (sobre todo las mujeres) a las “leyes de Dios”. A través de este relato se está garantizando la transmisión y reproducción de las propias nociones de sexualidad y de las identidades masculinas y femeninas, dos construcciones socio-culturales e históricamente definidas, que, como hemos visto, en el pensamiento mestizo ecuatoriano se han alimentado, entre otras fuentes, de los preceptos y

mandatos de la religión judeo-cristiana.

En efecto, la influencia de los cánones judeo-cristianos sobre la sexualidad e identidad de mujeres y hombres se advierte también en la narración sobre **Los Gagones**, otra manifestación de la rica y variada tradición oral de la provincia de Pichincha y del Ecuador en general. En este caso, la creatividad popular se valió, ya no de seres reales como en la leyenda del tigre soplado, sino de personajes imaginarios, subjetivos, mitológicos que, aunque nadie sabe de donde ni cómo aparecieron, todos y todas aseguran de su existencia sea porque los han visto, los han escuchado o les han referido sobre ellos alguna vez.

Pero recordemos, en palabras de Espinosa Apolo (1999:41), quiénes son los Gagones:

... [son] seres imaginarios del centro y sur [también del norte] de la sierra,... una especie de cachorros perrunos de color blanco, sus patas delanteras son largas igual

que su cola, pero carecen de patas traseras. Dan gemidos semejantes a los que produce un niño de pocos días de nacido... Los Gagones son la encarnación de quienes llevan a cabo relaciones incestuosas –ya sean parientes cercanos o compadres- mientras fornican, de ahí que aparezcan solo en pares, jamás solo, por lo que la gente se refiere a ellos solo en plural.

Los Gagones aparecen en las noches y se los encuentra a veces correteando o saltando o simplemente llorando cerca de la casa donde vive la pareja incestuosa... Por donde han corrido queda por lo general un reguero de gusanos pestilentes, que de no hacerse la señal de la cruz, suben al cuerpo para provocar un deseo sexual insaciable. Se considera que si se logra coger a uno de los Gagones y se tiñe con un carbón negro arriba de sus ojos, al otro día aparece la tizne en la frente de quienes viven amancebados...



No importa cuál sea el recurso utilizado en el proceso creativo popular; la cuestión es asegurar y garantizar, por medio de estos relatos, que los modelos y mandatos sociales se mantengan y sean estrictamente practicados; así, a través de los Gagones, lo que se pretende es que la normativa social y los valores culturales relacionados con la conducta y prácticas sexuales se cumplan. Estos personajes ayudan a recordar, a mujeres y hombres, a jóvenes y adultos/as con quienes está permitido mantener relaciones sentimentales y sexuales, y sobre quienes recae una rigurosa interdicción. En las narraciones sobre los Gagones, recogidas en este artículo, está claro que la prohibición de mantener este tipo de relaciones recae sobre:

- Personas con parentesco consanguíneo muy cercano (en el relato de Chimborazo se dice que estos seres aparecen cuando las personas viven mal, o sea en adulterio,... se da el caso que vive las hijas con el padre...).

- Personas que mantienen un parentesco de afinidad (como se subraya en el mismo relato de Chimborazo: cuando se da el caso de que vive el yerno con la suegra, la nuera con el suegro).
- Y, entre personas vinculadas a través de un parentesco religioso, como es el compadrazgo. Tanto en las referencias que se hace sobre los Gagones en Pichincha, como en el Carchi y en Azogues, el énfasis está puesto en estos casos.

Así, en Pichincha, recordemos que se dice que los “...gagones aparecen cuando entre compadres han mantenido alguna relación amorosa”. En el Carchi señalaban que “...es pecado enamorarse entre compadres, dicen que se llaman gagones”. Y en Azogues (provincia de Cañar) cuentan que “...cuando existían relaciones amorosas entre compadres sus descendientes eran gagones”. El estrecho y fuerte parentesco religioso que se

establece entre comadre y comadre, hace que las relaciones afectivas, amorosas, sexuales, estén prohibidas entre ellos, pues son consideradas incestuosas ya que, como decían varias personas en Pichincha, “... *no ve que ya son como parientes*”.

El peso del parentesco (que nos habla de una forma determinada de organización social) es innegable<sup>16</sup>; Godelier (s/f) ya nos lo plantea cuando señala que el parentesco “Es un campo inmenso de la vida social, limitado por dos polos de naturaleza opuesta. En el uno, las terminologías de parentesco son realidades lógico-lingüísticas que designan un cierto número de relaciones con un pequeño número de términos. En el otro, están todas las representaciones de la identidad personal, de la transmisión de sustancias corporales o del alma... Y entre ambos polos,..., se extiende el inmenso campo de las relaciones

concretas de parentesco cuyas funciones son sumamente diversas según las sociedades. En algunas, el parentesco controla la tierra y organiza el trabajo; en otras, también sirve para cumplir los ritos y entrar en contacto con los dioses, etc....” (Godelier, s/f:296) y en otras, como se extrae del relato de los Gagones, el parentesco sirve también para controlar y reglamentar los intercambios afectivos y sexuales, aludiendo directamente al tabú del incesto.

Un tabú y una prohibición que tienen el carácter, además, de sagrado; por ello, la contravención de esa interdicción acarrearán, irremediabilmente, castigos extraños, inexplicables, como es la mutación de la y el transgresor en unos seres insólitos, inexistentes pero muy cercanos—casi exactos—a un animal, como es el perro o el gato, según se menciona de los Gagones.

---

<sup>16</sup> “... el parentesco, el totemismo y el mito son formas especiales de lenguaje; sistemas de comunicación, modos a través de los cuales la sociedad se expresa a sí misma de acuerdo a cierta lógica... de construcción” (Naranjo, 1999:97).

Como se expone, por ejemplo, en el relato recabado en la provincia de Pichincha, los Gagones son caracterizados como unos perros, animales por quienes se tiene mucho afecto, pues constituyen parte de nuestra cotidianidad, mascotas inseparables, guardianes fieles y valientes, pero que a la vez—dentro de esa visión dualista propia de la cultura popular en el Ecuador—se constituyen en símbolo y referente de conductas inapropiadas y comportamientos pecaminosos, reñidos con la moral. Con seguridad todos/as ustedes habrán escuchado o incluso dicho expresiones como “andas como perro callejero” o “vives como perro sin dueño”, para referirse a aquellos hombres que gustan mucho de estar en la calle, salir solo, volver tarde o al otro día a su hogar..., o “qué perro que eres” para referirse a un hombre mujeriego, denotando así un comportamiento considerado, socialmente, un poco inapropiado, sobre todo si el sujeto en cuestión está casado.

Pero también habrán oído utilizar la expresión de “perra”, “zorra”, como calificativo que se asigna a mujeres (solteras, casadas, viudas, divorciadas, etc.) que han osado cuestionar la normativa social o que establecen relaciones sentimentales y/o sexuales no aceptadas socialmente<sup>17</sup>; estas mujeres de forma inmediata son “elevadas” (¿o bajadas?) a la categoría de “promiscuas”, “licenciosas”, “libertinas”, “impuras”<sup>18</sup>.

En las narraciones recogidas, se nos dice también que estos personajes aparecen solo en la noche, con lo cual se advierte, ante todo, sobre los peligros que le esperan a una mujer que anda en la calle por la noche, así como la amenaza que este tipo de comportamiento acarrea para la sociedad en su conjunto. Según los imaginarios sociales de género, entre la población mestiza ecuatoriana, el “lugar” apropiado para las mujeres es el espacio privado, es decir la casa, y no la calle (“ella es

---

<sup>17</sup> Se trataría de la oposición entre el perro domesticado y aquel no domesticado, “salvaje”.

<sup>18</sup> Nótese el peso valorativo y sancionador diferenciado que una misma palabra (perro/perra) tiene cuando se aplica al hombre o a la mujer.

buena, es una mujer de su casa”), lugar que simboliza seguridad<sup>19</sup> y recato; por lo tanto, andar en la calle y durante la noche, no es propio de una mujer honesta, que honra a su esposo, a su hogar y a su familia, base fundamental del orden y estabilidad social. Como señala Palma (1992:56 y 73): “En el pensamiento mestizo... la noche asociada a la feminidad, es el reino del caos...”, perturbaba no solo al hombre, quien se desvía del “buen camino”, a la vez que da pie al conflicto, a la desorganización, al desequilibrio social. Esto estaría representado, en el relato que hace Espinosa Apolo (1999) de los Gagones, por ejemplo cuando se dice: “... *Por donde han corrido queda por lo general un reguero de gusanos pestilentes* [aludiendo a algo putrefacto, impuro, dañado], *que de no hacerse la señal de la cruz* [es decir, de no apegarse a las leyes de Dios], suben al cuerpo para provocar un deseo sexual insaciable [al igual que el de los animales].”

Queda claro, entonces, que estos seres, producto del imaginario colectivo de una sociedad determinada y de un tiempo definido, surgen para controlar y normar la sexualidad y acciones de los miembros de su grupo (como lo hace también la leyenda del tigre soplado), así como “...para fortalecer la creencia religiosa popular...” (Naranjo, 2004b,197); teniendo gran trascendencia y efecto en las y los individuos y en el colectivo, en tanto los actores de la Cultura Popular tienen un fuerte apego a la normativa no necesariamente legal. En la Provincia de Pichincha esto parecería ser un hecho, tanto es así que los Gagones se encuentran representados en uno de los cuadros religiosos de la Iglesia principal de Cayambe, obviamente pintado por algún o algunos hábiles pintores populares.

Avanzando en el análisis, retomemos el tema del castigo y de la sanción social que están contenidos en la leyenda del Ti-

---

<sup>19</sup> Aunque muchas veces, en la realidad, su propia casa sea uno de los sitios más inseguros para su integridad personal.

gre Soplado y en los personajes mitológicos conocidos como los Gagones (es el segundo elemento que creemos importante resaltar). Como anotamos líneas más arriba, la tradición oral - manifiesta a través de cualquiera de sus formas narrativas- es una de las vías culturales mediante las cuales diferentes sociedades crean, transmiten y recrean sus imaginarios identitarios (Naranjo, 2002), sus sistemas valóricos, normativos y éticos. Pero su función no se detiene en la transmisión o traspaso de esta “información”; ella busca también garantizar el cumplimiento del mandato, para de esta manera asegurar la cohesión social y la proyección de su cultura. Esta es la razón por la cual, a nuestro juicio, el castigo, la punición siempre están presentes en estas creaciones de la cultura popular.

Ambos relatos aquí tratados nos evidencian la centralidad e importancia de la sanción ante actos como la traición marital, los comportamientos licenciosos, el incesto; todos estos comportamientos y conductas que rompen

el orden social establecido y que, de aceptarse, pondrían en riesgo, irremediablemente, no solo a quien transgrede la norma sino también la vida misma de la colectividad.

Es por ello que, en el caso de la leyenda del Tigre Soplado, la venganza de don Charcón recae en contra de la esposa y el amante (“...A los quince años, de la partida de don Charcón, resulta una matanza de animales... en la casa de doña Victoria y su amante...”) y en contra de toda la comunidad. Y en cuanto a los Gagones, el castigo también es individual (comadre y compadre pecadores adoptan esta forma extraña), pudiendo ser igualmente colectivo (“...Por donde han corrido queda por lo general un reguero de gusanos pestilentes, que de no hacerse la señal de la cruz [una forma de expresar el repudio a los actos incestuosos], suben al cuerpo para provocar un deseo sexual insaciable”).

¿Qué significa esto? Al menos dos cosas: 1) Que los actores de este tipo de relatos no son actores

individuales, sino que representan siempre a un actor social; y 2) Que basta un “mal paso” de una persona, más específicamente, de una mujer, para poner en riesgo a toda la comunidad por su condición de guardiana de la moral personal, familiar y colectiva (como ya explicamos), dando lugar al desequilibrio y conflicto social. Esta amenaza hace que el propio grupo desarrolle una serie de mecanismos de control y de sanción para llamar a la cordura, para “llamar la atención” sobre lo que puede ocurrir, para dejar establecido, en la conciencia de las y los pobladores cuál es el camino correcto a seguir y para advertir que el resguardo de las buenas conductas es responsabilidad de la sociedad en su conjunto (por ello, por ejemplo, cuando alguien ve a los gagones tiene que pegarlos, pintarles o cortarles la oreja, una forma de castigarlos).

Con el fin de lograr mayores efectos, sentido de verdad y vigencia de este acto comunicacional y de enseñanza, la sabiduría popular ha utilizado en sus narrativas, recursos de la realidad y del entorno

inmediato, ya sea que se trate de un relato legendario o de personajes mitológicos. A través de ellos nos sitúan en escenarios concretos, nos hablan de acontecimientos y/o creencias particulares, nos transmiten atmósferas específicas, generando en nosotros/as un proceso de identificación con las y los protagonistas de esas narraciones, independientemente de que sean seres reales, de “carne y hueso” como solemos decir, o de que estén simbolizados en personajes producto de nuestra imaginación.

Y es justamente en este aspecto de la simbolización en donde les proponemos hacer una nueva pausa, pues es un tercer factor que creemos importante destacar dentro del recorrido que estamos haciendo por dos de las múltiples manifestaciones de la tradición oral de la provincia de Pichincha. La tradición oral, como toda producción creativa, acude a un lenguaje metafórico y simbólico para referirse a aquellos temas considerados tema tabú o de difícil abordaje, dentro de cada sociedad y momento histórico particular

(en estos casos, la sexualidad, por ejemplo). Es un recurso muy útil para referirse a un “algo” que aunque no se lo nombre, ya se sabe de lo que se trata; a través de este lenguaje indirecto, paralelo cada conglomerado social transfiere sus mensajes, provee a sus miembros de las pautas de conducta que se deben guardar acorde a los valores, preceptos morales, creencias y normas de su propia cultura, transmite, crea y recrea los conocimientos y saberes populares, en definitiva proyecta su cultura.

En la leyenda del tigre soplado, por ejemplo, el personaje que activa la venganza y que, en definitiva, pone en marcha la sanción, está representado por un tigre, por un hombre que se transforma en tigre, un animal indómito, bravo, fuerte, temido y extraño para las familias colonas que se han asentado en Nanegal (pues en sus entornos de origen éstos no existen), pero a la vez un ser admirado por su hermosura, su imponentia y su garbo. A través de él, en este relato, se estaría simbolizando el llamado a la prudencia,

a mantenerse apegados a la norma so pena de provocar hechos inexplicables, nunca antes vistos; en este caso el tigre representaría el temor a lo desconocido. Pero así mismo el tigre estaría figurando la fuerza de la sanción social y la firmeza, la certeza con que se debe actuar, en tanto individuo y colectivo, frente a los actos que contravienen la regla.

Por su parte, los Gagones, personajes que emiten sonidos guturales y que no pueden caminar pues solo tienen las patas delanteras, también son usados como un símbolo o una alegoría para manifestarnos, como dice Espinosa Apolo (1999), que el incesto es un comportamiento “anticultural”, y, en tanto tal, propio, adecuado solo de los animales. Por ello, la suerte que correrán quienes se conducen y se comportan de esa manera no será otra que la de convertirse en seres animalescos.

En otras palabras, esta metamorfosis que sufren las personas “pecadoras” en animales o semi-animales, estaría aludiendo al retorno del ser humano a un

estado “primario”, “sin Dios ni ley”, y que, en última instancia, nos habla de una cosmovisión determinada, una cosmovisión dualista (naturaleza-cultura, bien-mal, salvación-castigo), en donde el límite entre lo “natural” y lo “humano” es muy frágil; y una concepción bipolar (civilización, moral, alma vs. salvajismo, amoralidad, animalidad) en la que se sustenta gran parte de los preceptos de la religión judeocristiana.

Resulta interesante hacer notar, adicionalmente, que en el momento que estos seres, mutados en animales, retoman sus cualidades y forma humana quedan indefectiblemente marcados. Así nos aleccionan varias leyendas y narraciones sobre diversos personajes mitológicos de la tradición oral ecuatoriana<sup>20</sup>, entre ellas, la de los *Gagones*; recordemos algunas frases que ejemplifican muy bien lo dicho: “...si se les ve, uno se les golpea; al día siguiente

[aquellas personas] ya asoman llenitos de morados, donde se le *golpió...*” (narración recabada en Pichincha); “...les pintan por lo general una señal o les lastiman una oreja, y la persona que vive en pecado amanece también lastimado la oreja, o si le rompió la cabeza, igual asoma roto la cabeza” (narración de Chimborazo); “...*si se logra coger a uno de los Gagones* y se tiñe con un carbón negro arriba de sus ojos, al otro día aparece la tizne en la frente de quienes viven amancebados...” (EspinosaApolo, 1999). Con este recurso, se nos está advirtiendo que todo el mundo podrá saber y conocer quienes son estas personas “non-gratas”, inmorales, sobre las que recaerá todo el peso de la sociedad, ya que quedarán estigmatizadas para siempre, un estigma que difícilmente podrá borrarse.

Por último, no podemos terminar esta reflexión sin antes referirnos a la gran importancia e

---

<sup>20</sup> Solo por nombrar un ejemplo, Fernández Rasines (2001) hace referencia a un personaje conocido como *La Mula* dentro de la tradición oral afroecuatoriana, narración en donde se hace alusión directa a estas “marcas” con que las personas quedan una vez que han retomado su forma humana.



influencia que ha tenido la religión católica en la producción cultural de nuestros pueblos, a partir de la época colonial. Tal incidencia es evidente en múltiples –si no en todas– las manifestaciones de la Cultura Popular como en sus fiestas, en sus prácticas médicas, en sus creencias, y, como no, en su tradición oral.

Volvamos a nuestros dos relatos: ¿Cómo se establece el desenlace?, ¿Cómo se logra exorcizar lo impuro?, ¿Gracias a qué se restituye el orden y se vuelve a la “normalidad”? Si miramos con cuidado lo que se nos dice en ambas narraciones, nos daremos cuenta que la respuesta general a todas estas preguntas es: “Gracias a la Acción Divina”.

Así, por ejemplo, la presencia de la Cruz es una constante en ambas historias, simbolizada en la forma como se abaleó al Tigre Soplado (“...*los ‘cazadores’, que se encontraban bien encaramados en el árbol, abren fuego contra el hombre-animales, le disparan formando una cruz con las balas...*”), y en el caso de Los Gagonés,

cuando la gente se santigua para espantar a los gusanos putrefactos que aparecen por donde han transitado estos seres (“...*de no hacerse la señal de la cruz, [los gusanos] suben al cuerpo para provocar un deseo sexual insaciable*”). A través de estas “señales”, por un lado, lo que se busca es exorcizar el mal, protegerse de un posible “contagio”, alejar lo impuro de nuestros cuerpos...; y, por el otro, reproducir y recrear la idea de que la “salvación” de un pueblo dependerá siempre de la muerte y sacrificio de un tercero, aunque éste haya sido la víctima y no el “pecador”.

También está presente el sacerdote, “representante de Dios aquí en la tierra”, a través de cuya intervención “mágicamente” la gente se salva, el conflicto termina y vuelve el orden y estabilidad social. Una de las versiones del desenlace de la leyenda del Tigre Soplado ilustra lo señalado, cuando narra sobre el apareamiento de la Virgen (simbolizada en una lágrima que brotaba de un árbol), el llamado que se hace al sacerdote para “*dar la misa por lo que está*

*naciendo la Virgen'* y la posterior bendición que hace en el lugar donde el tigre mató a la mula, acto luego del cual nunca más se volvió a tener noticias de este hombre-animal, como se recoge de las propias palabras de uno de los mayores que aún recuerda esta historia: “... *sería que coincide o qué será, pero, con la bendición esa, desapareció el tigre y desde el momento nunca más... se acabó la muerte de los animales, se acabó el tigre soplado, sólo quedaron los testigos...*”

Testigos que se encargarían de contar la historia y así conservar vivo el pasado a través de la palabra transmitida de generación tras generación, y, conjugarlo con el presente, en la memoria colectiva de su pueblo, como una forma de transmitir su cultura a la vez que proyectarla hacia el futuro con nuevos significados, contenidos y formas en función del tiempo y de los nuevos contextos, haciendo posible “el equilibrio entre el cambio y la permanencia...[pues la cultura es una] producción humana en constante cambio y transformación” (Chalá, 2006:62).

Como se evidencia, en estas narraciones la alegoría del bien y del mal está siempre presente, y por consiguiente, las reiteradas alusiones a la religión católica como la “salvadora” y “antídoto” de todo abuso, comportamiento inmoral, transgresión a la norma, etc. Ello sucede pues en la tradición oral, concebida como un “acto de síntesis”, condensa en sí, entre otros aspectos, esa tan arraigada fe cristiana de la mayoría de la población de la provincia, resultado de los procesos históricos vividos en todo el país. A partir de estos relatos y fabulaciones, que conjugan el orden simbólico, se logra entonces restablecer el orden social, ya que, como bien señala Belmont (n/d:112): “La representación colectiva no es nunca explícita, es subyacente a la creencia, le otorga su eficacia y, a su vez, la creencia le confiere una actualización”.

#### **IV. Para concluir**

Pese a los impactos del temprano y acelerado proceso de modernización que se vivió en

la Provincia de Pichincha desde inicios de los años 70 y no obstante la actual incidencia de la globalización en todos los ámbitos de la vida provincial, que genera muchos cambios a nivel económico, político, socio-cultural, etc., la tradición oral es una de las manifestaciones aún muy vigentes dentro de la Cultura Popular en el territorio pichinchano. Trátese del área rural o urbana, los distintos personajes (reales o imaginarios) contenidos en leyendas, mitos, cuentos y demás formas narrativas, aún “cabalgan” en la memoria de su gente, con mayor fuerza entre los ancianos/as y ciertos sectores de la población adulta, y, entre la juventud, un tanto debilitados y desplazados por la cultura escrita y/o mediática hoy presente en cada rincón del país.

Echando mano de un lenguaje plagado de símbolos y metáforas, estos relatos, nos hablan del pasado de sus artífices, en tanto colectivo social, de su organización y estructura social, de su forma de vida, de sus sistemas éticos; en definitiva, nos hablan del conocimiento y de los saberes populares

surgidos en el pasado, pero que se proyectan hacia el presente, a través de la palabra “dicha” de generación en generación, para ayudarnos a comprender mejor la dinámica cultural actual dentro de un conglomerado social determinado, como es el caso de la provincia de Pichincha. De esta manera, y mediante los casos concretos que hemos analizado aquí, podemos acercarnos a los códigos que circulan respecto de la sexualidad entre la población mestiza de esta provincia, así como a los imaginarios que se han tejido en torno al “ser mujer” y al “ser hombre” y, por consiguiente, a las relaciones que se establecen entre ambos géneros, como también aproximarnos a sus creencias y fe religiosa, evidenciando el fuerte peso que ha tenido la religión formal (generalmente la católica) en la dinámica social de esta provincia y cuyas “huellas” están presentes en toda su producción cultural.

Mediante este tipo de leyendas y personajes mitológicos, se transmite, crea y recrea los saberes y la cultura de un pueblo, como

ya hemos anotado; pero detrás de ello está también un fuerte sentido normativo, pues lo que se busca, en última instancia, es regular, disciplinar, controlar la conducta individual y colectiva en los más variados ámbitos de la vida (relaciones interpersonales, dinámicas familiares, prácticas sexuales, etc.). A través de este proceso narrativo, además de lograr internalizar los preceptos y mandatos culturales, la tradición oral consigue captar la atención de su “público” de una forma amena y divertida, involucrándolo en el relato como sujeto activo y co-autor del mismo. Se puede decir, entonces, que existe una multivocalidad dentro de la tradición oral: a la vez que cumple un rol normativo, sancionador, aleccionador, tiene también una función lúdica y recreativa.

Pese a las distintas manifestaciones de la tradición oral que siguen narrándose a lo largo y ancho de la provincia de Pichincha, es común escuchar de boca de su gente que “estos personajes ya casi no aparecen” o que “ya poco se oye de esas leyendas”. Sin duda, esta percepción está

estrechamente vinculada a la idea de la modernidad; pero con ello se nos quiere decir también que ciertos preceptos morales y valores culturales podrían haberse flexibilizado con el tiempo, modificando las relaciones sociales. En efecto, muchas prácticas que antes eran consideradas impropias, que violaban la regla e incluso ponían en riesgo el orden social, hoy son vistas como normales, adecuadas, ajustadas a la nueva dinámica socio-cultural; una dinámica que sin duda dará paso al surgimiento de nuevas formas narrativas como mecanismos de control social. Pese a esos cambios, consideramos que la actual presencia de la tradición oral también nos está hablando de la existencia -dentro de nuestras maneras de percibir, concebir y aprehender el mundo y sus relaciones- de ciertos núcleos de difícil transformación. Uno de ellos sería la sexualidad; no en vano la mayoría de relatos aluden a este tema.

Finalmente y recogiendo todo lo dicho hasta aquí, es factible señalar que en la tradición oral existe una ética tradicional implícita que se hace explícita a

través del símbolo y la metáfora. Si bien los mandatos sociales que circulan en las distintas leyendas, mitos y cuentos de la narrativa popular no se encuentran escritos o consolidados en algún “manual”, ello no ha impedido que estos sean transmitidos y reproducidos a lo

largo del tiempo. A través de la simbolización y de la utilización de un lenguaje oral metafórico, los códigos culturales tradicionales van quedando “escritos” en la memoria colectiva y se proyectan hacia el futuro de una forma dinámica. l

## BIBLIOGRAFÍA

**Acosta Solís, Misael, 1962**, Fitogeografía y vegetación de la provincia de Pichincha, I.P.G.H., México.

**Belmont, Nicole, n/d**, “Las creencias populares como relato mitológico”. (Mimeo)

**Bifani, Patricia, 1989**, “Ursula Iguarán: mujer y mito. Ensayo sobre la personalidad creadora”. En Koschützke, Alberto (edit.), 1989, y hasta cuándo esperaremos mandan-dirun-dirun-dán. Mujer y poder en américa latina. Editorial Nueva Sociedad, Caracas, Venezuela. Pp. 281-293.

**Chalá José, 2006**, CHOTA PROFUNDO. Antropología de los afrochoteños. CIFANE-Chota, Abya-Yala, Quito-Ecuador

**Dorfman, Ariel y Armand Mattelart, 1975**. Para leer el Pato Donald, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.

**Einzman, Harald y Almeida, Napoleón, 1991**, La Cultura Popular en el Ecuador. Cañar. Tomo VI, CIDAP, Cuenca.

**Espinosa Apolo, Manuel, 1999**, Duendes, aparecidos, moradas encantadas y otras maravillas. Diccionario Mitológico popular de la comunidad mestiza ecuatoriana, Taller de estudios andinos, Quito.

**Fernández Rasines, Paloma, 2001**, “La Bruja, la Tunda y la Mula: el diablo y la hembra en las construcciones de la resistencia afro-ecuatoriana”. En ÍCONOS No. 12, Revista de FLACSO – Ecuador, noviembre, Quito. Pp. 100-107

**Godelier, Maurice, s/f**, Cuerpo, parentesco y poder. Perspectivas antropológicas y críticas. PUCE, Alianza Francesa, Abya-Yala, Quito.

**Hernández Basante, Katty, 2005**, Sexualidades afroserranas, identidades y relaciones de género. Abya-Yala, CEPLAES, Quito.

**Melhus, Marit, 1993**, “Una vergüenza para el honor. Una vergüenza para el sufrimiento”. En: **Palma, Milagros (coord.)**, Simbólica de la Femenidad. La mujer en el imaginario mítico-religioso de las sociedades indias y mestizas. Simposio del 46 Congreso Internacional de Americanistas. Ámsterdam, Julio 1988. Colección 500 AÑOS, No. 23. Coedición: MLAL y Abya-Yala, Cayambe-Ecuador. Pp. 39-71.

**Naranjo, V. Marcelo, 1999**. “Mito e ideología ¿conceptos equivalentes?: una reflexión en torno al pensamiento de Marx y Lévi-Strauss”. En Antropología, cuadernos de investigación. Revista del Departamento de Antropología, No. 4, PUCE, Quito; pp.95-118.

**Naranjo, V. Marcelo (coord), 2002**, La Cultura Popular en el Ecuador. Manabí. Tomo X. CIDAP, Cuenca.

**Naranjo, V. Marcelo (coord), 2004b**. La Cultura Popular en el Ecuador. Los Ríos. Tomo XI. CIDAP, Cuenca.

**Naranjo, V. Marcelo (coord), 2004a**, La Cultura Popular en el Ecuador. Chimborazo. Tomo X. CIDAP, Cuenca.

**Naranjo, V. Marcelo (coord), 2005**, La Cultura Popular en el Ecuador. Carchi. Tomo XII, Carchi, CIDAP, Cuenca.

**Naranjo, V. Marcelo (coord), 2007**, La Cultura Popular en el Ecuador. Pichincha. Tomos XIII, XIV y XV, CIDAP, Cuenca.

**Palma, Milagros, 1992**, LA MUJER es puro CUENTO. Simbólica mítico-religiosa de la feminidad aborigen y mestiza. Abya-Yala, Quito, Ecuador.

**Palma, Milagros, 1993**, “MALINCHE. El malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza”. En: **Palma, Milagros (coord.)**, Simbólica de la Femenidad. La mujer en el imaginario mítico-religioso de las sociedades indias y mestizas. Simposio del 46 Congreso Internacional de Americanistas. Ámsterdam, Julio 1988. Colección 500 AÑOS, No. 23. Coedición: MLAL y Abya-Yala, Cayambe-Ecuador. Pp. 13-38.

---

# cultura popular

---

MARCELA OLIVAS WSTON

## DOMINGO DE RAMOS EN PORCÓN

1 abril, 2007



## INVITACIÓN

*“Con el Domingo de Ramos en Porcón, iniciamos la Semana Santa y para nosotros los de Porcón indica prepararnos desde el primer domingo de Cuaresma o domingo de Tentación, en este sentido, cuaresma indica un tiempo de arrepentimiento, de oración y mutuo perdón con los que nos hemos ofendido. Según nuestra costumbre en cuaresma ayunamos los días miércoles y viernes, en unión con el ayuno que hizo Cristo en el Desierto, dicho ayuno consiste en privarnos de aquello que más nos guste y tratamos de comer sólo productos de nuestra chacra como son: hojas de quinua, nabo, habas, atago, ulluco y papa, nos privamos también del cañazo y chicha.*

*Asimismo, no debemos silbar; ni tocar clarines, ni caja y ade-*

*más debemos vestirnos con ropas oscuras acompañando al Señor Jesucristo en su sufrimiento.*

*Notamos que en el tiempo de Cuaresma hasta la misma naturaleza se une a nuestra fe, notamos el canto de los pajaritos que desde las seis de la mañana inician un trino especial, conocido por nosotros como el rezo de la alabanza de estas aves a Cristo Ramos.*

*Queremos también con nuestro compromiso enseñar por parte de los mayores a los menores el saludo del rezo bendito, para realizar el saludo respectivo, que dice así:*

*“Señor Dios Bendito alabado sea el señor Santísimo Sacramento de altar, de la Virgen Maria*



*Madre de Dios señora Nuestra concebida sin mancha ni duda, ni pecado original, primer instante de su ser natural Purísima por siempre jamás. Amén, Ave María Purísima, Ave Maria Santísima, Ave María Amabilísima, La Bendición del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, Amén”.*

*Siguiendo nuestra tradición, en la Víspera del Domingo de Ramos adornamos nuestras cruces con palmas, romero, claveles, espejos, cuadros y fajas, cada cruz acompaña a Cristo de Ramos con sus respectivos marcadores entre fajeros y fajeras, ya sea Santísimo o Santísima. Según cuentan nuestros mayores, en sus inicios de esta fiesta, solo se contaba con tres cruces y sus dueños posteriormente las trasladaron a la comunidad de Callancas en San Pablo, con el tiempo el número ha ido en aumento, actualmente contamos con 40 cruces. Dichas cruces acompañan a Cristo de Ramos expresando que Cristo desde esa cruz, al ser clavado por nosotros, nos regala la prueba más grande de su amor y por eso, nos alegramos, adornando con lo*

*mejor que tenemos y podemos. Así queremos presentar aquel tiempo pasado nuestro, y llevando esa señal que Cristo nos dejó: “Dar la vida por lo demás”.*

*Domingo de Ramos significa para el corazón por conero alegría, compañerismo y encuentro vivo de fraternidad cristiana. Es preparar nuestra vida espiritual con benditos y oraciones de la doctrina de nuestra Iglesia Católica y demostrar con nuestras obras el amor que tenemos a Jesús.*

*Però no todo acaba con el domingo de Ramos, continuamos acompañando al señor; durante los demás días de la Semana Santa, en los cuales nuestra costumbre guarda esos días significativos respeto, y lo demostramos simbólicamente por ejemplo: no rajamos leña, no peleamos, ni castigamos a nuestros hijos, ya que si lo hacemos estamos sacrificando y castigando al mismo Cristo, por eso queremos vivir con Cristo presente en todos los acontecimientos de nuestra vida, sobre todo con la alegría del Señor Resucitado.*

Les invitamos pues, a todos ustedes a que participen en nuestras fiestas en honor a Cristo Ramos.”

## El Comité

### El Domingo de Ramos en Porcón, Cajamarca

Amanece en Porcón, comunidad ubicada a 10 Km. al norte de Cajamarca, son las seis de la mañana y la neblina aún cubre la campiña con sus casitas salpicadas en medio de tanto verdor, anoche ha llovido y los caminos están intransitables,

Los rayos del sol comienzan a calentar y podemos distinguir a lo lejos una serpiente humana, cargando sus cruces adornadas con espejos que reverberan. Son los cientos de fieles devotos del Señor de Ramos que lo acompañan a su entrada triunfal a la capilla de la ex hacienda de Porcón, donde le rendirán su homenaje en una gran misa de fiesta:

*“...Fueron los discípulos e hicieron lo que el Señor les mandó y trajeron el asno y el pollino y los aparejaron con sus vestidos y le hicieron sentar encima. Y gran muchedumbre de gentes tendía en el camino sus vestidos y otros cortaban ramas de los árboles y las esparcían por el camino. Y la muchedumbre que iba adelante y la seguía detrás clamaba diciendo: “Hosanna al hijo de David. Bendito el que viene en nombre del Señor “.*

La procesión se acerca, nos sorprende el estado en que se encuentran los cargadores, quienes portan la pesada cruz ayudados de una faja que se sostiene a la altura del vientre y que reposa sobre sus hombros. Han estado tomando y rezando toda la noche en la casa del Mayordomo Principal, encargado de cobijar la imagen del Cristo de Ramos y de recibir las más de 40 cruces que forman la procesión en éste amanecer extraordinario. Los porconeros mantienen fuertes vínculos familiares mediante un sistema integral de jerarquías e influencias sociales,

que se evidencian plenamente en estos días de fiesta.

La imagen ha permanecido custodiada por los apóstoles, quienes son los mayores, los más viejos y más importantes de la comunidad, ellos determinan la fiesta en su totalidad, se encargan también de cuidar al Señor durante la procesión, velando por su seguridad. Rezan el rosario y cantan acompañados por la caja y violín. A los apóstoles, también lo acompaña los ángeles, niños varones, cuyos padres han pedido que desempeñen ese papel y durante las celebraciones tienen el honor y la responsabilidad de coger las riendas de la burra que va a cargar al Señor. Con devoción toman entre sus pequeñas manos la larga faja que hala a la *Señorca*, (burrita en que se montará al Cristo de Ramos en la procesión) al cumplir los seis años dejan de ser ángeles y son reemplazados por otros. Vestidos de túnicas turquesa y amarillo, llevan sobre la cabeza un manto rosado, en el que han bordado o incrustado pequeños espejos, los ángeles soportan eso, la noche de

vísperas, con sus largos cánticos y rezos, alrededor del Cristo.

### **Imagen divina**

El Señor de Ramos, es una talla pequeña de madera, cuyas piernas son articuladas, su rostro tiene barba y bigotes y cabellera de pelo humano, es vestido para la ocasión con traje de paño por los apóstoles y dos campesinos realizan un hermoso arreglo en forma de racimo conformado por naranjas, plátanos y botellas de aguardiente, que traen como ofrendas los devotos, también suelen prenderle al manto fajos de billetes. Cuando finaliza el arreglo lo montan encima de la señorca, bajo un palio de color morado, en la mano porta las palmas.

### **Las Cruces y los Estandartes**

Las Cruces son dos maderos en cuya parte superior está escrito el INRI y decoradas con pequeños espejos, rectangulares o redondos, con destellos de metal. En la parte central llevan la imagen de un

ángel o una flor. En los brazos laterales cuelgan pequeñas campanitas de metal. La confección de la cruz demora cerca de un mes, se las hace de madera de la selva, cedro o naranjillo y se las pinta de verde, Cada Cruz tiene su mayordomo de cruz, estos tienen la obligación de mandar celebrar la Misa a la Cruz que guardan en los meses de la Cuaresma a Ramos, el mayordomo la guarda durante el año en una urna especial que tienen en su casa.

En los Estandartes se coloca las Cruces que acompañarán la procesión del Domingo de Ramos. El Estandarte es hecho de madera de naranjillo. Tiene una estructura ovoide, con un eje vertical de tres metros y un eje horizontal de 2 metros, los que forman la cruz, los ejes se unen con cinco ejes horizontales, a los que se superponen segmentos helicoidales que hacen el tejido base del estandarte. Es vestido con fajas de colores, especialmente tejidas para la ocasión, luego le sujetan cuadros con imágenes como la del Niño Jesús de Praga, Santa Rosa de Lima, La Virgen del Perpetuo Socorro,

San José, la Sagrada Familia, el Señor de los Milagros, la Virgen de Fátima, San Martín de Porres, etc. y finalmente lo adornan con espejos que pueden ser redondos o rectangulares, grandes y pequeños. El momento de mayor veneración es el de la colocación de la Cruz en el madero del eje central, ya que para los campesinos es el Santísimo, la cogen con un pañuelo, la paran y la sujetan, como si yaciera el Señor durante la Pasión, al colocarla y fijarla en el centro, el estandarte alcanza su carácter sagrado y se le puede denominar Cruz. Estas Cruces son adornadas con palmas en la parte superior y a los costados, igualmente con gladiolos, romeros, claveles rojos y blancos y cintas de colores.

### **Misa de Fiesta**

Las campanas de la capilla de la Hacienda de Porcón están repicando, las cruces se acercan y la carretera ya está abarrotada de ambulantes que ofrecen caldos, cuyes, guisos de carne, el tradicional frito además de panes y frutas.

Estoy tratando de introducirme en la procesión, el Cristo de Ramos, montado en la Señorca se acerca resguardado por los apóstoles que portan una corona con ramas de olivo que les cubren la cabeza, ellos protegen el palio y escoltados por las cruces, caminan vertiginosamente hacia la Capilla. A las 10 am. se inicia la Misa Solemne que la preside el Obispo de Cajamarca, no entra un alma en la pequeña capilla. En medio

del altar, la pequeña imagen del Cristo está montada en el burro de madera, mientras afuera espera la Señorca. El momento más conmovedor es cuando rezan “el Alabado” en quechua, escuchamos la voz del Mayordomo secundado por un profundo coro campesino. La Plazuela de la Capilla está invadida de cruces con sus devotos, el fervor es impresionante. La fiesta está en todo su esplendor. |



---

# cultura popular

---

MARCELA OLIVAS WESTON

## LA FIESTA DEL CORPUS EN CAJAMARCA



El Doctor Jorge Zevallos Quiñones encontró un documento del Cabildo de Naturales que detalla cómo era la procesión del Corpus en Cajamarca, quiénes la conformaban y por dónde iba el recorrido:

*“En la sesión del 26 de mayo de 1684, el Cabildo de Naturales de la villa de Cajamarca la Grande dio cumplimiento a la costumbre de preparar la pública fiesta del Corpus Christi, la más solemne del año litúrgico católico. Al efecto, los cabildantes distribuyeron entre los varios grupos ayllales de la provincia, la obligación de poner ciertos adornos con que se usaba dar realce a la procesión, indicando los sitios urbanos donde habría de colocárseles. Tales adornos consistían en 12 altares, 152 pares de arcos y 14 luminarias.*

*Los nueve gremios que concurren al arreglo de la procesión del Corpus, en 1684, representan importantes actividades económicas: carpinteros, sastres, barberos, sombrereros, zapateros, silleros, curtidores, pintores y cereros.*

*La procesión comenzaba y acababa en la Iglesia de San Francisco. La guaranga de Guzmango encabezaba los grupos indígenas. Daba la vuelta por Plaza de Armas, entraba por lo que hoy es la calle Amalia Puga, al costado de la Catedral, subía por el jirón Apurímac, tomaba la calle de El Comercio hacia la Plaza de Armas y concluía en la Iglesia de San Francisco.”*

El estudioso del folklore cajamarquino, Juan Jave, comenta que en el siglo pasado era de reglamento para el Corpus, la



realización de la corrida de toros, teniendo diferentes escenarios como la Cárcel vieja de Belén, el Mercado de la Merced, y por último la Plaza de Toros de Chontapaccha.

Aparecían las “gateras” y “regatonas” que ocupaban el campo ferial para ofrecer toda clase de

dulces, como los pasteles de natilla y también se instalaban los ranchos para expender comidas como el cuy con papa y todo ello se lo asentaba con chicha de jora, cañazo, refrescos y gaseosas.

También se realizaban espectáculos: teatro, circo, juegos mecánicos y juegos de azar. Todas



las actividades programadas para el Corpus eran amenizadas por la Banda de Músicos, organizándose también importantes bailes sociales.

Actualmente la Feria Regional del Corpus Christi, de gran movimiento económico, genera otras actividades sociales como retretas, campeonatos deportivos, corridas de toros, peleas de gallos y espectáculos artísticos en el campo de FONGAL.

Continúa siendo una de las celebraciones religiosas de mayor

significación en Cajamarca. Se caracteriza por la solemnidad de la Misa de Fiesta y por la Procesión de la Hostia Consagrada en su Custodia.

A la Misa de Fiesta, celebrada en la catedral por el Obispo de Cajamarca, asisten sacerdotes, diáconos y seminaristas y la feligresía en un gran mar humano. Luego se inicia la Procesión que parte de la Catedral y recorre la Plaza de Armas, acompañada por autoridades públicas y por una gran cantidad de feligreses, entre incienso, rezos, cánticos



religiosos y repiquetear de campanas.

Es entonces cuando se puede observar la famosa custodia de la Catedral conocida como “La Preciosa”. Mide casi un metro de altura, formada por el sol radiante de 1.480 kg de oro, diamantes, piedras preciosas y perlas finas y por el Viril, revestido con oro, donde se coloca la hostia consagrada, de plata, con casi un kilo de peso.

## **LAS ALFOMBRAS DE FLORES**

El Obispado, la Municipalidad y la Dirección Regional de Industria y Turismo organizan la celebración de esta festividad que va recobrando su atractivo de antaño. En vísperas del Día Central, las instituciones cajamarquinas elaboran alfombras de flores, en la ruta de la procesión, inclusive se contratan artistas que diseñan hermosos motivos en una vistosa competencia. Las calles de la Plaza de Armas se visten con alfombras, altares y arcos.

## **Nota de un viajero**

*Heinrich Witt comerciante alemán que llegó a Cajamarca el 12 de mayo de 1842, se dirigió a Celdín el 1o de junio, donde dice haber presenciado un Corpus, describiéndolo así:*

“Habiendo terminado las solemnidades de la iglesia (es decir el Corpus Christi) un número de pequeñas imágenes de madera chicas representando santos, de unos dos pies de alto, yo conté 22 de ellos, que el día de Corpus Christi habían sido traídos de los alrededores y de las chacras y otro sitios aledaños y depositadas en la Iglesia, estaban siendo sacados ahora en procesión alrededor de la plaza, parándose en las esquinas donde se habían erigido altares temporales. El primero de estos pequeños santos era Santiago con un saco azul, una ancha camisa con chorrera y montado en un caballo blanco de madera . . . . Muchos de los otros santos llevaban en su cintura blancas bandas de chorreras. Me pareció extraño que solamente

las mujeres llevaban el anda en la cual estaban puestos los santos, mientras que los hombres saltaban y danzaban alrededor, al compás de la música de los tambores, pífanos y cascabeles como los que llevaban en las piernas en Chota. El atuendo de las mujeres era, sin excepción, de colores tristes. En la procesión, las imágenes de tamaño normal pertenecían a la iglesia. Representaban a San José y a la Virgen del Carmen. Cada pequeño santo era llevado después a su respectiva casa, con el mismo acompañamiento musical y la noche pasó para los indios bailando, cantando y emborrachándose”.

Y por último, Don Fernando Silva Santisteban nos comentaba que:

*“La fiesta católica más importante de Cajamarca siempre fue la del Corpus Cristi, celebrada desde los primeros años coloniales y la que más entusiasmaba a la gente y en especial a los muchachos. En mi infancia*

*y adolescencia era ya más que una festividad católica una feria, primero llegaban los mercachifles de la costa trayendo toda clase de golosinas: los etenanos con sus cajetas de machacado de membrillo, los negros de Catacaos con sus bolas blancas, etc. Lo mismo que como los pacasmayinos con toda clase de enseres de cocina y los “turcos” y sanmiguelinas con sus telas tentadoras. Lo más significativo eran las diversiones, los carruseles de caballos, las sillas voladores y una serie de puestos para acertar la puntería o engarzando botellas. Pero, sobre todo, el circo y la corrida de toros, armados en cualquier sitio abierto de la ciudad y siempre repleto. Recuerdo a los toreros Chaplin, un torero bufo español que se quedó a vivir en el pueblo de Magdalena y al cajamarquino Linares (“Torero”) con su traje de oro y sucio”. 1*

## “VESTIMENTA E IDENTIDAD EN EL VALLE DEL MANTARO: LA KUTUNCHA”\*

### Resumen:

La vestimenta surge como una necesidad de protección y abrigo. Con el tiempo se convierte en un elemento identitario entre los grupos humanos.

La trayectoria histórica de la vestimenta en el Perú tiene larga data. En la época prehispánica existieron diferentes vestimentas según el status, género, edad, etc. Entre los Incas destacó dentro del vestido femenino: *acsu o anacu, lliclla, chumpi y tupus*. La vestimenta masculina común fue el uncu.

En los inicios de la Colonia la vestimenta indígena se mantuvo vigente a pesar de las prohibiciones de su uso. Por el contrario se produjo un mestizaje, con la conjunción de tradiciones indígenas y occidentales.

La actual vestimenta tradicional es mestiza y algunas prendas de vestir tradicionales son consideradas como símbolos de identidad en muchas

---

\* Artículo actualizado y basado en parte en el texto del catálogo de exposición Indumentaria tradicional del Valle del Mantaro publicado por el Museo Nacional de la Cultura Peruana el año 2000.

\*\* Conservadora y curadora del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Historiadora del Arte con estudios de Maestría y Doctorado en Antropología.

regiones. Tal es el caso de los wankas del valle del Mantaro que toman como referencia de distinción y orgullo a la kutuncha, mujer indígena vestida con el traje autóctono, el anaku, pero modificado, llamado kotón. Este traje es una especie de túnica negra sin mangas que se complementa con otras piezas de origen prehispánico y europeo: el wathraku (faja), la lliclla (manta), el chusi (mantón), la shucupa (especie de tocado), la wetsha (vincha), el anaco (especie de mandil), las manguillas bordadas, la pollera, blonda o fustán, pañal de carnaval y el ticpe (prendedor). En conjunto esta vestimenta resulta emblemática y es asumida como un símbolo de identidad wanka.

La vestimenta surge como una necesidad de protección y abrigo. Con el tiempo se convierte en un elemento identitario entre los grupos humanos. En los inicios los materiales empleados fueron los que se tenían al alcance en naturaleza, como las plantas y las pieles de los animales cazados. La confección de la ropa se fue haciendo cada vez más compleja, conforme se descubrían novedosas tecnologías de elaboración y se incorporaban diversos materiales de base y de decoración. Así surgieron las modas que fueron cambiando según la mentalidad de la época.

La concepción de la vestimenta va de acuerdo a una determinada cultura y se relaciona a diferentes aspectos de la vida, sea de carácter económico, político, ético, religioso, estético, etc. Esto condiciona la forma de vestir de los integrantes de la sociedad.

La trayectoria histórica de la vestimenta en el Perú tiene larga data y de ella dan cuenta los distintos objetos arqueológicos prehispánicos encontrados en excavaciones de investigación. Tenemos en primer término los trajes tejidos, luego, los accesorios hechos de diversos materiales

(metal, semillas, conchas, piedras), las fuentes visuales a través de la iconografía representada en distintos objetos culturales (cerámicos, textiles, pintura, tallados de madera y de piedra, muñequería, etc.) y las fuentes escritas obtenidas en las crónicas y otros documentos existentes a partir de la llegada de los españoles a tierras americanas.

En la época prehispánica existieron vestimentas distintivas entre hombres y mujeres. Los tipos de tejidos que se elaboraron en la época Inca y que es posible que hayan sido comunes entre las culturas pre – incas, son clasificados en cinco categorías según la información de Bernabé Cobo: “...una ordinaria llamada **avas-ka** o **ahuaska**; otra fina, **cumpi** o **cumbi**; una tercera con plumas entretejidas y cosidas; la cuarta toda bordada con **chaquira** de oro y plata; y la quinta, llamada **chusi**, muy gruesa y burda, que les servía de cobertor.”<sup>1</sup> Debe destacarse el gran desarrollo del arte textil, lo cual permitió

elaborar vestimenta de distintas calidades.

En el espacio andino el vestido femenino se uniformizó por imposición de los Incas. Estaba compuesto de dos mantas: “...*el **acsu** o **anacu**, se envolvían al cuerpo por debajo de los brazos y, tirando de las puntas, la prendían sobre los hombros con unos grandes **tupus** o alfileres de oro, plata o de aleaciones de cobre, formando así una especie de túnica sin costuras que les dejaba libre los brazos y, como quedaba abierta por un lado desde la cintura para abajo, al caminar se abrían las orillas permitiendo ver la pierna y el muslo.*(...) Según Bernabé Cobo esta “*saya o sotana*” la ataban en la cintura con “una faja ancha, gruesa y galana, llamada **chumpi**” (1956:239). Con la otra manta, llamada **lliclla**, se cubrían los hombros y la espalda hasta la media pierna, juntando los extremos y prendiéndolos a la altura del pecho con un **tupu**.”<sup>2</sup> La pampacona, especie de tocado

<sup>1</sup> CASTAÑEDA: 1981: 23.

<sup>2</sup> IDEM: 36

de tejido cumbi, fue una prenda accesorio usada por las mujeres del Tahuantinsuyo. Esta pieza, un paño rectangular, se usaba doblada sobre la cabeza.

La vestimenta masculina común en la época incaica fue el uncu, especie de túnica confeccionada de dos paños de tela y unidos por una costura vertical, dejando una abertura en el centro, que al doblarse en dos, forma un cuello en V y se deja una pequeña abertura a los lados para sacar los brazos. Fue muy usada entre los integrantes de la nobleza.

En los inicios de la Colonia la vestimenta indígena se mantuvo vigente a pesar de las prohibiciones de su uso, debido a que se pretendía borrar la imagen del incanato y se planteó su reemplazo por trajes a la usanza ibérica. Fue en 1572 que el virrey Francisco de Toledo decretó esta prohibición, tras la ejecución del último Inca de Vilcabamba, Tupac Amaru I.<sup>3</sup> Se inició un proceso de modificación de lo autóctono con incorporación

de prendas de vestir, de técnicas y materiales de elaboración europea. Al mismo tiempo lo occidental se fue transformando en manos



---

<sup>3</sup> IDEM: 63



de los indígenas. Pero cuando el régimen colonial se consolidó en el siglo XVII la vestimenta indígena sufrió una fuerte represión por parte de las autoridades españolas, lo cual determinó su paulatina desaparición en el área andina.<sup>4</sup> Debido al levantamiento de Túpac Amaru II, en 1780, se prohibió su uso en todas las clases sociales y se impuso a los andinos vestirse con el traje español: “*Los indígenas fueron formalmente obligados a vestir al estilo español, porque así lo establecían las nuevas pragmáticas, que so pretexto de proteger la naciente industria textil, representada por obrajes y chorrillos, buscaban eliminar la manufactura del hilado y tejido domésticos para así favorecer la economía del encomendero.*”<sup>5</sup>

Cabe señalar que este hecho no logró desaparecer por completo la concepción andina en cuanto a la elaboración de la vestimenta, que se convirtió en mestiza con la conjunción de tradiciones indígenas y occidentales. Lo andino se mantuvo latente sobre todo en

la vestimenta autóctona femenina como el *anacu*, la manta o *lliclla* y en piezas accesorias como la faja o *chumpi*, el tocado o *shucupa* (reminiscencia de la *pampacona*), los *tupus* y el *tipki*. El *anacu* se empezó a cerrar y coser por imposición de los frailes católicos, porque las mujeres indígenas al caminar dejaban entrever las piernas. Con el paso del tiempo esta prenda se fue transformando y reemplazando, en la mayoría de las regiones, por la pollera y blusa. En cambio en la vestimenta masculina el *unku* se dejó de usar en las poblaciones serranas, pero se mantuvo vigente entre algunos grupos amazónicos bajo la denominación *cushma*. Algunos autores creen que el *unku* deriva en el *poncho*, cuyo origen sería a fines del siglo XVII e inicios del XVIII y por lo tanto sería una prenda mestiza. Aunque se han hallado algunas evidencias arqueológicas que dan cuenta de su existencia prehispánica, pero que aún está en estudio. También respecto al origen del *chullu* existen controversias y se menciona

<sup>4</sup> AVALOS: 1981: 11

<sup>5</sup> IDEM.

que derivó de los *chucos* o gorros antiguos. La faja o *chumpi* y la bolsa para contener las hojas de coca o *chuspa* continuaron en uso en las poblaciones masculinas de las zonas rurales, complementando el traje de corte español (pantalón corto ceñido hasta las rodillas y jubón o chaquetilla).

La continuidad en el uso de los trajes autóctonos y el contenido ideológico andino, que se mantuvo latente en la iconografía de las piezas indígenas tejidas, fue una forma de resistencia cultural que algunos especialistas denominan “*las tetras del débil*”: “...resulta significativo, a parte de las consideraciones relativas a los cambios sufridos, la persistencia de técnicas y patrones textiles y el simbolismo de sus diseños que, no obstante la adopción de nuevos materiales y categorías ideológicas, revelan la permanencia de un *substratum cultural andino*.”<sup>6</sup>

La actual vestimenta tradicional popular en conjunto (prendas

básicas y accesorios complementarios) es mestiza, es decir, se conjugan elementos andinos con occidentales, lo cual se aprecia en la variedad regional existente en todo el Perú. Muchas veces se confunde el traje de uso coreográfico (de bailes y danzas) con el de uso diario y de ocasiones especiales, y se le toma como arquetipo que identifica a una determinada región y le hace diferente de los otros. Lo cierto es que la población actual ha dejado paulatinamente de usar sus vestidos locales de uso diario por diversos factores condicionantes y asimilan lo moderno, como parte de los procesos de cambio que se dan en las sociedades, puesto que la cultura no es estática sino se encuentra en constante movimiento. “*En las últimas décadas el precio cada vez mayor de las materias primas originales, la fabricación de fibras textiles sintéticas y la confección industrial de ropa de munición, es decir hecha de prisa y sin esmero, dentro de patrones modernos, han*

---

<sup>6</sup> IDEM: 12.

*determinado el rápido cambio hacia la moda urbana vigente, aunque imprimiéndole un sello que denuncia la extracción rural de sus usuarios. Por otro lado, las condiciones económicas han ejercido una influencia decisiva en la modificación y desaparición, debido al mayor costo, en tiempo y dinero, empleado en su confección, frente a la producción industrial, más económica y generalmente de apariencia más atractiva que confiere a sus portadores la deseada apariencia urbana.”*<sup>7</sup>

Asimismo, otro factor determinante que ha contribuido en el desuso de las prendas tradicionales ha sido la fuerte presión social y la discriminación ejercida sobre los campesinos quechua hablantes por mantener sus usos y costumbres. Al respecto Cerrón- Palomino<sup>8</sup> hace un paralelo de cómo el quechua wanka se fue dejando de hablar en varias zonas y al

mismo tiempo cómo se prohibió explícitamente desde las escuelas el uso de las prendas tradicionales como el poncho. En son de burla los ciudadanos llamaban a los campesinos que llevaban poncho como los “emponchados”. El hablar quechua y vestir a la manera indígena eran reprimidos desde las mismas autoridades, en desmedro de la autoestima de los pobladores andinos. Tanto la lengua como la vestimenta son elementos identificadores de un grupo social. En ese sentido para la investigadora Rosalía Ávalos: “...*el vestido es una manifestación cultural que trasciende su aspecto material y permite inferencias de diverso orden, que van del sexo al status de su usuario, de su edad a su condición económica, de su procedencia geográfica a su actividad productiva.*”<sup>9</sup>

En la actualidad predomina la vestimenta coreográfica que ma-

---

<sup>7</sup> IDEM: 12-13.

<sup>8</sup> CERRÓN-PALOMINO: 1989.

<sup>9</sup> IDEM: 14.

yormente reproduce los trajes de la clase dominante, mientras que los de uso diario fueron tomados de los estratos populares.

## LA VESTIMENTA TRADICIONAL EN EL VALLE DEL MANTARO

El valle del Mantaro se ubica en el departamento de Junín, en la sierra central, al oriente de Lima.

En esta parte del Perú, en tiempos prehispánicos, se asentaron los *Wankas* y los *Xauxas*, de quienes los pobladores posteriores heredaron todo un bagaje cultural que se fue transmitiendo y transformando a lo largo del tiempo.

Dentro de esta herencia se encuentra el vestido autóctono de uso femenino, designado por los primeros europeos con el nombre de *cotón*, el cual se complementaba con el *wathraku* (faja), la *lliclla* (manta), el *chusi* (mantón), la *shucupa* (especie de tocado), la *wetsha* (vincha) y

el *ticpe* (prendedor). De la vestimenta masculina no hay muchas referencias, salvo el uso cotidiano de las ojotas o *shucuy* de cuero de llama y la faja.

Con la llegada de los españoles a tierras americanas y particularmente a *Xauxa*, se produjeron una serie de cambios en la indumentaria. Mientras se continuó empleando lo autóctono, se impusieron y se propagaron los trajes a la usanza europea. Entre los hombres se popularizaron los pantalones cortos, la camisa y el sombrero de paño, en tanto que las mujeres se cubrieron con faldones amplios, monillos, mantas de Castilla sujetas con sus prendedores de plata y sombreros importados.

## LA KUTUNCHA

Algunas prendas de vestir tradicionales son consideradas como símbolos de identidad en muchas regiones. Tal es el caso de los *Wankas* del valle del Mantaro que tomaban como referencia de distinción y orgullo a la *kutuncha*,

mujer indígena vestida con el traje autóctono, el *anaku*, pero modificado, no en su esencia, llamado

*kotón*. Como es sabido gracias a la mujer andina se ha mantenido vigente hasta nuestros días algunas



de las prendas de origen indígena y por ella se ha continuado con las prácticas culturales y se ha transmitido los conocimientos ancestrales.

## KOTÓN

El término *cotón* refiere a la camisa que los campesinos europeos usaron en el siglo XVII. Según el lingüista Rodolfo Cerrón-Palomino el nombre es un arcaísmo castellano que significa algodón. Las referencias orales, de los antiguos pobladores actuales descendientes de los *wankas*, dicen que Francisco Pizarro encontró *kutunchas*, es decir, mujeres vestidas con una especie de algodón. En realidad estaban cubiertas por una especie de túnica negra prehispánica llamada anacu, cuya denominación andina fue reemplazada por el de *cotón* o *kotón* (escrita en quechua *wanka*), tal como los primeros europeos lo asociaron por el parecido a la prenda ibérica. De ello dan cuentan los escritos de los primeros

cronistas.

En algunos casos el anacu también fue denominado *capuz*, en las zonas norteñas de la costa. Sin embargo, las mujeres de la zona de Huancabamba en Piura seguían llamándolo anacu, especie de túnica negra amplia, semejante a la *cushma* amazónica y que se ciñe a la cintura con una faja que curiosamente se denomina *cushma*. Asimismo, otra zona donde se usa el anacu para ocasiones festivas y sobre todo entre las mujeres más ancianas, es la sierra de Lima. En Tupe en la provincia de Yauyos se mantiene el anacu tejido con lana de alpaca y de color negro que lleva un ribete en rojo y negro, sujetado con *tupus*, a la manera ancestral. Como se veía la pierna se obligó a usar debajo del anacu “...un *camisón negro con mangas largas, el algodón, confeccionado de tela “de Castilla” o bayetón, hecha de lana de oveja*”.<sup>10</sup> Sobre el anacu se ciñe con la faja *wak’a*, decorada con motivos en rojo claro y oscuro; se sujeta sobre el algodón interior con una faja gruesa *marate*. Se cubre

---

<sup>10</sup> CASTAÑEDA: 1981: 118.

la espalda con la katra o manta de uso diario de color negro, decorada con anchas listas horizontales en tono rojo. Calzan el shukuy de cuero sin *curtir*.<sup>11</sup>

También en valle del Mantaro, la prenda andina, el *anacu*, se continuó usando conjuntamente con el algodón o camisón europeo, impuesto tempranamente por los españoles. Es así que debajo del amplio *anacu* de color negro o azul oscuro, sin mangas y hecha ya con bayeta, se comenzó a llevar el camisón occidental de bayeta oscura o blanco amarillento. Incluso los *aukillos* y *awelas* (abuelos y abuelas) manifestaban que el traje de las antiguas mujeres wankas era como una envoltura de bayeta cubierta con manta de lana de alpaca, de un solo color o listado, prendida con el *ticpe* (*tupu*). Se ceñía el vestido con una faja. A manera de tocado llevaban una shucupa o pequeña manta atada con una cinta o faja negra tejida

llamada *wetsha* (*vincha*). Se encontraban descalzas mientras que los hombres tenían sus ojotas de cuero o shucuy.

Es evidente que poco a poco la denominación occidental del camisón interior (cotón) de las mujeres se impuso y quedó el término anaco o, según el habla de los pobladores de la zona, *anaka*, relegado a otra prenda (especie de mandil) del cual no se precisa un origen definido y que es usada actualmente en la vestimenta femenina de la chonguinada (baile). Como apreciamos, la transformación de la vestimenta indígena es compleja, puesto que se han dado una serie de apropiaciones, sustituciones y superposiciones con los elementos occidentales.

Según las evidencias examinadas, podemos considerar el kotón wanka contemporáneo como un vestido mestizo que mantiene lo andino en la forma estructu-

---

<sup>11</sup> IDEM.

<sup>12</sup> Dentro de la concepción de la vestimenta andina no se encontraba la idea del uso de mangas y más bien se da una adecuación y apropiación de elementos occidentales, que indican su uso como sucedió con el *kotón wanka* y su complemento las falsas mangas, manguillas bordadas o *mankitash* en habla *wanka*.

ral de túnica sin mangas<sup>12</sup>, que cubre el cuerpo de la mujer de los hombros a las piernas y en el color negro tal cual los españoles vieron al llegar al valle del Mantaro. Mas no es andino en el tipo de material, ni en la técnica del tejido, además se le ha cosido la abertura que poseía en su origen.<sup>13</sup>

Pasado el tiempo, la indumentaria *wanka* se fue transformando y se difundió el característico *kotón* negro, especie de túnica de bayeta de cuatro varas, sin mangas o mangas muy cortas y cuello V en ambos lados, cosido con una costura doble (“naríz de chanco”). Se confeccionó con lana de oveja, alpaca y llama. Testimonios orales refieren que antes de la Guerra con Chile (1879), para la costura del *kotón* se usó la fibra de maguey. Posteriormente la tela se teñía con anilina, proceso que duraba ocho días, pues se maceraba los ingredientes con orines podridos y hollín o *llipta* (mezcla de ceniza vegetal y cal triturada) para así

obtener un color más negro.

Se completó esta pieza con



---

<sup>13</sup> Las prendas andinas por lo general requieren de poca confección ya que la mayor parte del trabajo está en el tejido que está diseñado para ser completo y no para ser cortado y cosido (Blenda Femenías).



la usual faja de merino bicolor, el corazón bordado, unas manguillas de bayeta negra, ribeteadas y bordadas, así como con la *pullukata* o *lliclla* chica de diversos colores utilizada para fiestas y ferias. A veces sobre esta manta iba otra de nombre *shawakata* (sin teñir), doblada y atada hacia atrás, formando su *quipe* (bulto, carga). El sombrero era de fieltro artesanal o paño de fibra de camélido (vicuña, alpaca y llama) y lana de oveja o carnero, puro o mezclados.<sup>14</sup> Los colores obtenidos variaban entre el ocre claro, marrón, gris, blanco y negro.

El clima frío obligó a usar hasta tres *kotones*. Por gracia femenina se levantaba hacia delante el *kotón* exterior, formando un bolsón en donde podía guardar los ovillos de hilos, la coca y el fiambre.

Luego, el *kotón* sufrió una variación y se hizo de paño y se agregó un faldón interior colorido con ribete, el cual fue bien acogido. Apareció la reboza de paño

de Castilla importada, codiciada por ser fina y elegante. Continuó usándose una especie de mandil llamado anaco, que no era la prenda prehispanica.

Finalmente, el *kotón* cedió el paso a la falda negra de bayeta plisada sin cintura, al monillo, los fustanes, la *lliclla* de Castilla, el sombrero de paja blanqueada adornada con “cinta de agua” negra y a los botines de cuero de becerro.

El *kotón* se mantiene vigente como parte de la indumentaria coreográfica de las danzas y bailes tradicionales de la zona: la *chonguinada*, la *tunantada*, el *waylarsh* agrario y de carnaval, y la *llamichada*.

En la actualidad, el uso del *kotón* está volviendo a cobrar importancia entre los grupos folclóricos del valle del Mantaro, ya que su presencia dentro de la vestimenta de baile y danza estaba decayendo para privilegiar los suntuosos bordados de las polleras.

---

<sup>14</sup> VILLEGAS: 2001: 129.

## PRENDAS COMPLEMENTARIAS DE LA KUTUNCHA

### FAJA

La faja o *wathraku* es un cinturón prehispánico característico del área andina. Usada por mujeres y hombres, asume hoy -en su confección- nuevos materiales e iconografía. Se tejen con telar de cintura pequeño que llaman *kallwa*.

Antes se empleaban solamente fibra de llama, alpaca y vicuña y el algodón; después, lana de oveja, y, hoy, lana industrial que es torcida manualmente. A esta operación de torcer llaman *kaupo*, en cambio *puchkar* es hacer el hilo de algodón o lana.

La faja presenta en cada extremo unas terminaciones de urdimbre que trenzan en lomo de *challwa* (bagre) o tapaojo simple de acuerdo a la creación de la tejedora.

Se aprecian diseños característicos de ríos, estrellas, llamas,

*huacos* (ceramios prehispánicos), hermanitas, leones, trenes, cóndores, patos, escudos nacionales, figuras geométricas, inscripciones con el nombre del dueño, fecha de elaboración, lugar o dedicatoria, etc.

Según el testimonio de Moisés Balbín, destacado folclorista, en el valle del Mantaro se distinguen dos tipos de técnicas para tejer fajas: el *aklay* (escogido) que lleva dos colores para formar los diseños, los cuales son notorios a simple vista; y el *challpu* o *challpi* (mezclado o matizado) que tiene diferentes colores en el cual las figuras no se distinguen fácilmente. En el primer tipo los motivos representados son antiguos y son llamados *akllas*<sup>15</sup>; mientras que en el segundo se incorporaron figuras más modernas como el escudo nacional, el barco o buque, el avión, pavos y sobre todo, el ferrocarril del Centro, combinados con diseños antiguos.

---

<sup>15</sup> IDEM: 66.

## **PULLUKATA**

Manta o *lliclla* chica de listas horizontales con decoraciones geométricas y flores polícromas, sobre fondo gris, negro, azul oscuro o blanco. Era utilizado para asistir a las fiestas y ferias.

## **MANTÓN CHUSI U OQUIA**

Es una manta grande de procedencia prehispánica, que era hecha de lana de llama, alpaca y vicuña matizada con sus colores naturales (gris, blanco, negro, marrón y beige). Después se comenzó a confeccionar con lana de oveja, tal como es hoy, en telar a dos pedales fabricado con madera de la zona y atados con cuero de res. Generalmente presenta listas dispuestas horizontalmente sin ningún diseño. Se sostiene con un ticpe (*tupu*) de plata o bronce, cuyo alfiler largo llamado “agujero”, resiste el peso de la manta. El *chusi* es usado por las mujeres y quizá en el prehispánico lo usaron los hombres. Sirve de abrigo y también para transportar bebés, pastos, productos de la cosecha, etc. El cronista Bernabé Cobo se refirió

al *chusi* como un tejido grueso y burdo que servía de cobertor en la época incaica.

## **SHAWAKATA**

Esta prenda es una manta de lana sin teñir, de ahí su nombre, que se coloca sobre la *pullukata*, doblada y atada hacia atrás, formando un *quipe* (bulto, carga).

## **SHUCUPA**

Es el tocado, en forma de pequeña manta, que se colocaba sobre la cabeza atada con una cinta o faja negra tejida llamada *wetsha* (*vincha*). También en Ayacucho existía la *chucupa*, cuyo origen se remontaba a la pampacona del Tahuantinsuyo.

## **ANACO**

Es una pieza de la indumentaria femenina semejante a un mandil muy fino, tejido con fibra de vicuña o alpaca que sólo llevaba como ribetes grecas de oro. Se colocaba al costado derecho desde el pecho hasta los tobillos, atados al cuello por

una cinta. Su uso estaba destinado para ocasiones especiales, festividades y visita a la famosa Feria de Huancayo.

El *anaco* se comenzó a bordar cuando se incorporó al baile de la *chonguinada* y con

el tiempo fue disminuyendo de tamaño a fin de facilitar el baile. Hacia fines del siglo XIX era de terciopelo con ribetes de seda. Tenía un bordado simple, no tupido, y con representación del escudo nacional rodeado de vegetación. En la actualidad



el bordado también es "lluta", profuso y colorido.

Hoy esta pieza la encontramos formando parte de la indumentaria de la danza de la *chonguinada*, pero profusamente bordada y del *huaylarsh* agrario, en algunas agrupaciones folclóricas el anaco aparece como prenda femenina pero no llevan bordado sino las clásicas grecas doradas en todo el borde.

## **MANGUILLAS BORDADAS**

Prendas denominadas en wanka como *mankitash*. Algunos investigadores las denominan manguillas, makitos, maquitos o manguitos. Fueron el perfecto complemento del *kotón* al tener la función de falsas mangas.

Amalia Descalzo da cuenta del uso de los manguitos entre las damas europeas del siglo XVII y en el XVIII ocupa un lugar dentro de la indumentaria masculina. *"En el siglo XVII el manguito, prenda de invierno*

*utilizado especialmente por las mujeres para calentar las manos, empezó a ocupar un sitio en los armarios masculinos, a los que ya se incorporó de manera decidida durante el siglo XVIII. Realizados con pieles finas de marta o zorro, fueron divulgados por toda Europa a través de los grabados de Jean de St. Jean y rápidamente comenzaron a ser un complemento de moda hasta la Revolución Francesa.*"<sup>16</sup>

Estos manguitos cubrían el antebrazo. Tenían una forma cilíndrica y abierta en ambos lados. Se confeccionaron de pieles con el pelo dispuesto en la parte interna y también eran de tela forrada.

Las mujeres de las clases pudientes difundieron su uso en territorio americano. Estas piezas se popularizan entre los *wankas* del valle del Mantaro. Son usadas por mujeres como complemento del *kotón*. Protegen del frío y son decorativas.

---

<sup>16</sup> DESCALZO: 2002:172-173.

Debe señalarse que los bordadores tradicionales desplegaron sobre las manguillas toda su creatividad y representaron motivos locales diversos.

A fines del siglo XIX se encuentran manguillas de terciopelo importado con bordado profuso de hilos de plata y de seda matizada, en las cuales figuran el escudo nacional y alrededor flo-

rerros, zorzales o *chihuacos* (aves locales). Incluso, el puño estaba bordado ligeramente. A principios del siglo XX las manguillas eran de paño, bordado con hilos finos marca “estambre” que también representaban apretadamente las flores campestres (verbenas, retamas, pensamientos), racimos de uva rodeando escudos nacionales, llamas, venados, mariposas, picaflor, hasta temas históricos



y elementos que recuerdan la Guerra con Chile, como el buque Huáscar con sus tripulantes. En los años 50 del siglo XX se usaban también las *manguillas* de paño y bayeta negra, verde con un bordado ralo y sencillo, continuando con los motivos de flores (cantuta, retama, verbena), *pinau* (hierba del campo) y picaflores. Pero los hilos finos se reemplazaron por lana sintética. Los puños son de un color que contrasta con la parte más extensa.

En la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana tenemos de las décadas 40 - 50 manguillas negras combinados con puños de color rojo o azul, que son elaborados en telas diferentes, paño y tela de algodón respectivamente; un par de manguillas de color verde y el puño rojo del mismo material de paño. En estas piezas destaca el manejo del color por contraste y la composición armoniosa. Cada manguilla del mismo par presenta la misma temática pero representando los motivos en distinta disposición y color, puesto que evidencia su carácter artesanal,

no en serie. Estas *manguillas* pertenecen al estilo antiguo y se bordan tomando como base la rodilla. Llevan un forro interno de tela tocuyo.

Dentro de este estilo antiguo de bordar manguillas se ubica la actual producción de los bordadores Moisés Balbín Ordaya y su esposa Teodora Santana Guerra, oriundos de Chupaca (Junín). Estos artistas populares han incorporado en sus manguillas motivos alusivos a la práctica del baile tradicional que desarrollan en su agrupación “Embajada Folklórica del Centro”. Así, representan a modo de autorretrato una pareja vestida con el traje del waylarsh carnaval y se completa con inscripciones alusivas al lugar de procedencia y las iniciales de la dueña de las manguillas.

El otro estilo de bordado plasmado para las manguillas más actuales es el llamado moderno, relleno o “talqueado”. El bordado es profuso y colorido, hecho en bastidor. Los principales diseños son florales.

Las manguillas se llevaban puestas en los brazos durante las fiestas y actualmente es común en la indumentaria de las danzas y bailes que llevan el *kotón*.

Cabe mencionar que existen makitos tejidos a palitos que son usados por los hombres (como en Europa de fines del siglo XVII y el XVIII). En Huancavelica se da para uso cotidiano y festivo, y en menor proporción en Junín que más se los destina para los chutos, personajes que intervienen en algunas danzas y bailes.

### **POLLERA O FALDÍN**

Debajo del *kotón* también se usa este vestido femenino que llega con los españoles. A principios del siglo XX era de paño de Castilla con cintura de tela de algodón “granate”. En el borde inferior llevaba a manera de ribete un bordado “plumilla” simple, realizado con hilos finos marca “ancla”. Se representaban sólo figuras de hojas de enredaderas. El borde termina en zigzag y era llamado “pica pica”, “picash” o “picado”. Su basta fue simple.

Testimonios fotográficos de inicios del siglo XX nos muestran a las mujeres bailando el waylarsh carnaval con sus cotones hasta las pantorrillas, que algunas veces los intercalaban con blondas de tela blanca de algodón o con polleras ribeteadas. En esos años no existían las polleras con bordados profusos.

Hacia la década del 50, conforme pasó el tiempo, cambiaron los materiales y el faldón se comenzó a realizar con bayeta de lana de oveja, teñida con anilinas, pero manteniendo la cintura de algodón. El bordado “plumilla” se hizo más tupido y colorido hecho con hilo marca “anclamatizado”. Surgieron diseños de hojas de plantas silvestres, dispuestos verticalmente y formando tres corazones. La basta se hizo doble.

Posteriormente se hacen comunes las polleras de paño con bordado “talqueado” o lluta, denominado así por ser muy colorido, tupido y las figuras grandes. Son elaboradas con lana sintética y los decorados de los bordes con hilos matizados marca “carmencita”.



El “talqueado” se usa desde la década del 60 hasta ahora que han aumentado de dimensión (45 cm.) con el afán de demostrar poder económico y llamar la atención. Antes era de menor extensión y como máximo tenía 30 cm. de alto. Mientras que en este tipo de polleras los bordados se hacen con herramienta y papel de cometa con el dibujo guía, en las otras no empleaban esta herramienta y se diseñaban de memoria.

A la iconografía vegetal de hojas se agregan motivos de flores como rosas, pensamientos, claveles, margaritas, y a la de animales: picaflores, mariposas, leones, tigres, palomas, pavos reales, etc.

Las polleras se usan siempre para protegerse del frío, en el interior como fustán y en el exterior como falda. Las nuevas son para las fiestas y las más usadas son de diario. Las señoras mayores se ponían durante las festividades hasta cuatro polleras de bayeta, de manera intercalada. Llamaban a ese modo de colocarse estas prendas lulipa (interior) y jananpa (exterior).

Esta prenda es un complemento del kotón que usan las wankas que practican las distintas danzas y bailes del valle del Mantaro. Sin embargo el kotón en el waylarsh carnaval ha quedado arremangado hasta la cintura para dejar ver las polleras de bordados coloridos, perdiéndose el sentido original de dicha prenda identitaria.

### **BLONDA O FUSTÁN**

Las kutunchas usan también una enagua traída por los europeos que se denomina popularmente blonda o fustán. De color blanco y tela de algodón “granate”, adornada con blonda tejida a crochet. Se confecciona con máquina de coser y se teje con hilos marca “tren” (grueso) y “ancla” (delgado). En un inicio las blondas estaban realizadas con hilos de seda, luego con hilos de algodón hilado domésticamente que duró hasta la década de los 60 y desde los años 40-50 se incorporó el hilo “ancla”.

Se compone de las siguientes partes: la “blonda” a crochet,

ubicada en el borde zigzagueado, y los “recortes” que son las áreas tejidas subsiguientes a la blonda, que a veces llegan a ser seis ó siete.

Las figuras comunes aluden a la fauna y vegetación local: alacra-

nes, arañas, cachuas, rosas, flores silvestres; también cuatro estrellas y abanicos según la creatividad popular. A partir del 50 aparecen en los fustanes un calado representando constantemente estrellas, a veces hojas, parecidas a las de las polleras ayacuchanas.



Las blondas servían para intercalar con las polleras, usadas en las fiestas. Actualmente no tienen mucha demanda, razón por la cual ya casi nadie se dedica a fabricarlas, sin embargo esta tradición es continuada aún por la señora Teodora Santana Guerra de Iscos (Chupaca). Más bien fueron poco a poco reemplazadas por el “calado” con bordado a máquina, el cual también está cayendo en desuso.

### **PAÑAL DE WAYLARSH CARNAVAL**

Es una manta bordada, de gala, usada para bailar el waylar-

sh carnavalesco del Mantaro.<sup>17</sup> El nombre “pañal” viene de la tela paño que se usaba antes. Se ribeteaba con tela Castilla y se bordaba con hilos finos marca “estambre”, luego se usa la lana sintética. Hacia 1940 abundan los motivos florales, hojas, las aves como el picaflor y el pavo real, las mariposas, el león, el escudo peruano, etc. El bordado sencillo de las figuras se empleó hasta la década del 50, momento en el cual se populariza el “talqueado” rústico. Después poco a poco llegó a ser frondoso y de colores encendidos. El pañal se comenzó a emplear desde ese instante en los bailes de waylarsh carnaval de concursos.

---

<sup>17</sup> Los carnavales representan el sincretismo de tradiciones ancestrales autóctonas y de costumbres europeas que definen su carácter profano y sagrado al mismo tiempo. Llegaron al Perú durante la colonia y se establecieron dentro del calendario litúrgico. La fecha de celebración es movable y se realiza generalmente entre los meses de febrero y marzo.

Se celebraban durante tres días y un día llamado “miércoles de ceniza”. Durante los primeros se podía disfrutar de la vida en abundancia, bailar, jugar y cometer todas las faltas, pero luego cuando la gente se pintaba la cara con la ceniza, el día miércoles, se aplicaban las prohibiciones. Sin embargo, hoy la fiesta dura varios días, y hasta semanas, dependiendo de los organizadores y de su poder adquisitivo.

La fiesta europea se amalgamó con las tradiciones indígenas. Durante los rituales dedicados a la pachamama los wambas bailaban en agradecimiento por la abundancia de choclos, habas verdes y papas que florecían cuando había lluvia y nueva vida. También se asocia al señalakuy o marcación del ganado y a la fiesta de la cruz

Antiguamente, en los barrios de Iscos y Chongos Bajo, la comunidad contaba con un terreno destinado a San Santiago. La gente adinerada que no tenía familia, con el fin de obtener una bendición del santo, obsequiaba terrenos. Los pobladores se reunían y designaban a los mayordomos (priostes) de la fiesta del patrón Santiago, quienes a su vez solicitaban apoyo de los devotos para preparar el terreno de la siembra. Los encargados del trabajo agrícola eran los rayadores o gañanes. Esto se realizaba tres días antes del miércoles de ceniza, según calendario litúrgico. Al compás de los músicos se araba, junto a

la yunta de bueyes pintarrajeados, adornados con banderas peruanas, collares de flores y cubiertos sus lomos con hermosos pañales bordados. Después de terminado el trabajo las mujeres solteras se cubrían con esas mantas bordadas para bailar con su pareja el waylarsh de carnaval.

### **MOISÉS BALBÍN ORDAYA: DIFUSOR DEL USO DE KOTÓN EN LAS DANZAS Y BAILES DEL VALLE DEL MANTARO**

Moisés Balbín Ordaya nace el 7 de febrero de 1937 en San Juan

---

de mayo. Es decir con ceremonias que buscan propiciar la fertilidad de la tierra y del ganado

La juventud bailaba el waylarsh carnaval. El carnaval se mestizó y se estableció en cada pueblo. Esta festividad congrega una serie de eventos peculiares que determinan la identidad local y regional con ciertos patrones comunes.

Se lleva a cabo en todo el valle del Mantaro. Son conocidos el waylarsh de Viques, Huayucachi, Pucará, Sapallanga y Chongos.

En Huancayo es un baile creativo. Hay diversos tipos de carnaval que se festejan en las zonas rurales y urbanas, en las alturas y en las partes bajas. Las pastoras de las alturas en tiempos de carnaval bailaban en los cerros el olon waylarsh u orqo waylarsh. Después de la feria dominical los jóvenes se organizaban en pandillas para bailar en una pampa cercana al río Mantaro. En algunos casos, con el pretexto de vender las verduras en la feria, se iban a bailar y engañaban a los padres. La mayoría de estos jóvenes eran enamorados. Por eso se dice que el waylarsh carnaval es un baile de enamoramiento y prematrimonial.

de Iscos de la provincia de Chupaca, Junín. Hereda de su abuela materna, Juana Pérez Cárdenas, una serie de conocimientos tradicionales que, en la edad adulta, le va a permitir transmitir a los suyos el conocimiento sobre la confección de vestimentas de las danzas tradicionales del valle del Mantaro.

Se inicia en el arte del bordado a la edad de 15 años. Mientras observa los bordados de otros maestros se va perfeccionando y creando un repertorio particular de motivos iconográficos, que tienen un sentido dentro del conjunto visual que Don Moisés sabe explicar de manera detallada, porque es parte de su vivencia andina.

Migra a Lima en 1954 y comienza a participar en diversos elencos de danzas folclóricas, con la finalidad de mantener viva su identidad cultural. Integra como danzante en los grupos de la época: “sol de Chupaca”, “Panorama folclórico” y “Aquilino Ramos”. Hacia 1970 creó su agrupación “Embajada Folklórica del Centro”

desde donde difunde y propulsa el uso del kotón wanka a través de la práctica y enseñanza de danzas y bailes tradicionales del valle del Mantaro.

Posee junto a su esposa Teodora Santana Guerra, también bordadora, tejedora, costurera y danzante, una importante colección de vestimenta tradicional del valle del Mantaro, que pertenecen a las distintas variedades de kuntunchas surgidas por los cambios ocurridos en distintas épocas y otro conjunto mayoritario de trajes lo conforman los de carácter coreográfico: *waylarsh agrario y de carnaval, chonguinada, tунantada, llamichada, tinyacuy, wayligia, huaconada, shapish, jija*, entre otros más.

Ha expuesto su colección de vestimentas en importantes instituciones culturales, como el Museo Nacional de la Cultura Peruana. Su incansable labor de difusor de las manifestaciones culturales de Junín ha sido reconocida con distinciones y premios otorgados por las autoridades locales.

## MESTIZAJE EN EL ARTE A TRAVÉS DE LA VESTIMENTA TRADICIONAL

El Instituto de Arte Peruano (IAP), establecido en el local del Museo Nacional de la Cultura Peruana (Lima) a partir de los años 40 y conformado por los artistas mal llamados “indigenistas”, estando a la cabeza José Sabogal, propulsa la revaloración del arte popular, al identificar en éste la conjunción de tradiciones hispanas e indígenas, que evidenciaban el “verdadero” arte del país y por tanto se reconoció una identidad mestiza que sustentaría un intento por construir un arte nacional.<sup>18</sup>

Los pintores del Instituto de Arte Peruano –IAP- encontraron en los objetos de arte popular y en el traje peruano un ejemplo evidente de ese mestizaje. Se dedicaron a pintar acuarelas tomando como base la iconografía de las diferentes expresiones plásticas populares, sobre todo de los mates burilados y los keros. Al mismo

tiempo que se hizo un registro de las distintas variedades regionales de la vestimenta tradicional y donde destaca la figura de la



<sup>18</sup> VILLEGAS: 2005.

kutuncha, pintada a la acuarela por José Sabogal.<sup>19</sup> Vemos como esta imagen emblemática entre los wankas es asumida como un símbolo de identidad mestiza. |

## Bibliografía

AVALOS DE MATOS, Rosalía.

1981 “Presentación”. En CASTAÑEDALEÓN, Luisa. Vestido Tradicional del Perú. Tradicional Dress of Peru. Lima, Instituto Nacional de Cultura - Museo Nacional de la Cultura Peruana. pp.1 1-15.

CASTAÑEDA LEÓN, Luisa.

1981 Vestido Tradicional del Perú. Tradicional Dress of Peru. Lima, Instituto Nacional de Cultura - Museo Nacional de la Cultura Peruana, p. 197

DESCALZO LORENZO, Amalia.

2002 “Modos y modas en la España de la Ilustración”. En GARCÍA SAÍZ, Concepción (comp.), Siglo XVIII. España, el sueño de la razón. Río de Janeiro, pp. 166 – 191.

MUSEO NACIONAL DE LA CULTURA PERUANA

1993 El tejido peruano a través de la colección del Museo. Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana. Catálogo de exposición.

---

<sup>19</sup> El Museo Nacional de la Cultura Peruana presenta una importante colección de acuarelas de los integrantes del Instituto de Arte Peruano.

JIMENEZ BORJA, Arturo.

**1998** Vestidos populares peruanos. **Lima, Edición Santillana S. A. p. 251**

RIOS ACUÑA, Sirley (y) BALBÍN ORDAYA, Moisés.

**2000** Indumentaria tradicional del Valle del Mantaro. **Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana. Catálogo de exposición.**

RIOS ACUÑA, Sirley.

**2003** Tiempos de carnaval y vestidos de fiesta en los valles del Mantaro y Yanamarca. Colección Moisés Balbín Ordaya y Teodora Santana Guerra. **Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana. Catálogo de exposición.**

VILLEGAS ROBLES, Roberto.

**2001** Artesanías peruanas. **Lima, Universidad Inca Garcilaso de la Vega – CIAP. p. 209**

VILLEGAS TORRES, Fernando.

**2005** Visión de País, el mestizaje en el arte. José Sabogal y el Instituto de Arte Peruano (1931 – 1956). **Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana. Catálogo de exposición.**



---

# cultura popular

---

OSWALDO ENCALADA VÁSQUEZ

## LENGUA Y FOLCLOR

### **Resumen:**

La lengua es no solamente el principal sistema de comunicación sino también es un vehículo de la identidad de un pueblo. El español ecuatoriano es una lengua mestiza. Junto al caudal hispánico están las contribuciones americanas, y dentro de estas, los elementos aborígenes precolombinos. Las características del español ecuatoriano no solo están en el nivel léxico, sino también en la sintaxis y la entonación.

Este trabajo presenta una revisión de varios componentes del folclor lingüístico ecuatoriano, como son los autógrafos, las salomas y las rimas populares –estudiadas por primera ocasión en el país-. Además se estudian y presentan las adivinanzas, las pegas –que tienen estructura muy diferente de una adivinanza tradicional- los refranes, las nanas y algunas curiosidades lingüísticas.

La lengua no es solamente el principal sistema de comunicación de los seres humanos sino que, por la forma de uso y por los materiales propios de cada lugar y de cada grupo, que son incorporados para intentar conseguir la eficacia en la transmisión de los mensajes, se vuelve también un factor de gran importancia para la identidad de un pueblo. Así, la lengua deviene en vehículo de comunicación y en vehículo de identificación.

El español ecuatoriano es una lengua mestiza. Al rico caudal léxico que provino de Europa aquí la población ha incorporado palabras de las lenguas aborígenes, de entre ellas, la que ha contribuido en mayor proporción es el quichua. Esto es, evidentemente necesario y correcto, porque con las lenguas prehispánicas nombramos realidades que no tienen

referente en la lengua europea. Y es así que la naturaleza americana - ecuatoriana, en particular,- es designada mediante las lenguas americanas. Tenemos por ejemplo, las palabras *guaba* (guama en otras regiones del continente), *poroto*, *oca*, *melloco*, *cóndor*, *cuy*, *llama*, etc.; pero no solamente encontramos léxico del mundo material, sino del propio mundo cultural. Tal es el caso de la referencia a procesos artesanales y a sus resultados. Por ejemplo: *Huactador* (especie de herramienta que sirve para dar la forma adecuada a los productos de barro; se traduce como golpeador), *huashacara*, *callua*, *inguil* (todos ellos provenientes de la tejeduría y del telar aborígen)

Sin embargo, las particularidades del español ecuatoriano no se encuentran solamente en el nivel del léxico. Hay otras áreas

como la de la entonación, que en nuestro país no es uniforme. Hacia el centro y el Norte predomina una entonación con tendencia a la formación de palabras agudas. Ejemplo: *Rositá, vení*. En el austro, con la excepción de Loja, la tendencia es a formar esdrújulas y a otorgar, a veces una doble acentuación a las palabras o a la frase, lo que origina el típico cantado cuencano.

La entonación de la costa es mucho más ágil y modulada. Inclusive el *tempo* es diferente. El habla de la costa parece más rápida que la serrana.. En esta zona del país –lo mismo que en Loja- los pronombres en caso acusativo son correctamente usados. Los australes somos más bien leístas.

Y junto a estas características hay otras que tienen que ver con el uso de ciertas frases, como refranes, rimas, coplas de las adolescentes, los llamados *autógrafos*, las adivinanzas, las pegas, los retruécanos, que están catalogados como elementos pertenecientes al folclor lingüístico.

## **Las funciones del lenguaje.-**

No hay duda de que las manifestaciones arriba señaladas pertenecen al folclor de la lengua; pero también podríamos preguntarnos a qué función pertenecen.

A pesar del tiempo, el esquema de Jakobson sobre las funciones de la lengua sigue siendo imprescindible para comprender la finalidad de los actos comunicativos. Si hay seis elementos participantes en la comunicación (emisor, receptor, código, canal, mensaje, referencia) habrá también seis funciones posibles, no excluyentes. Los *autógrafos*, la rimas y los poemas son claras muestras de función poética popular ( a lo popular hay que añadir, en este caso, los componentes etario y de género). En cambio las adivinanzas, las pegas los retruécanos pertenecen a una forma especial de la función fática. Quieren influir en el receptor para provocar la risa en este, y con ello conseguir la aceptación dentro del grupo. El chiste es un artificio rápido y eficaz para lograr una casi inmediata incorporación

y socialización. Eso es lo que quiere el contador de chistes, de cachos, de adivinanzas.

En el caso de los refranes, salomas y nanas, pertenecen también al orden fálico; pero porque tratan de influir en el receptor, de otra manera. El refrán suele buscar un cambio de conducta, puesto que se trata de un consejo. Las nanas ayudan a conciliar el sueño, y las salomas operan como un mecanismo de autohipnosis para evitar que los soldados troten sin sentir mucha fatiga.

### Los autógrafos

Podemos afirmar, con bastante seguridad, que el *autógrafo* es el único caso, al menos en el Ecuador, de una composición poética propia de las adolescentes colegialas. Es decir, sus rasgos distintivos son dos: género femenino y adolescencia (sobre todo en los años iniciales de este período. La colegiala que se encuentra ya en los últimos años suele desentenderse y olvidar el *autógrafo*). Por lo planteado es lícito suponer que esta mencionada forma

poética nace de dos fuentes muy claras: El despertar de la sensibilidad amorosa de las adolescentes, así como también del contacto con canciones románticas y con algunas formas poéticas que comienzan a ser conocidas por los estudios literarios. Realmente son muy raros los *autógrafos* masculinos. A veces provienen de la “invitación” que una muchacha hace a un joven para que le “llene” su *curioso*. El *curioso* no es más que un cuaderno con una serie de preguntas a las que se debe responder en secuencia (¿Cómo te llamas?, ¿Quién es tu novia? ¿En que cole estudia?, etc.) Una de esas preguntas se convierte en una petición como: *ponme un autógrafo, ponme un verso*.

El componente amoroso, que es muy fuerte, puede apreciarse, cuantitativamente en la gran cantidad de *autógrafos* que abordan esta temática. En cambio el contacto con la literatura puede apreciarse a través del influjo de autores y técnicas. A veces el influjo es tan fuerte que bien podría decirse que el original no ha sido asimilado todavía, y

se presenta casi sin cambios, o únicamente con las variaciones que provocan el olvido o el descuido.

Ramón de Campoamor en su poema *Las dos linternas* dice:

Y es que en el mundo traidor  
Nada es verdad ni es mentira;  
Todo es según el color  
Del cristal con que se mira

(Según Iribarren: el primer verso suele citarse siempre así: En este mundo traidor. Iribarren;1962;588)

Mientras que un *autógrafo* ecuatoriano dice:

En este mundo traidor  
Nada es verdad ni mentira,  
Todo es del color del cristal  
En el cual uno se mira.

El mismo autor español en *Humoradas* expresa:

Todo en amor es triste;  
Mas triste y todo,  
Es lo mejor que existe.  
Una colegiala ecuatoriana, ya sin Ramón a la vista, replica:  
El amor es triste,  
El amor es pobre;  
Aunque triste y pobre  
El amor existe.

Y las quejas amorosas se prolongan en otro corazón adolescente:

El amor es bello,  
El amor es triste  
Aunque bello y triste  
El amor existe.

Y como el amor es tan bueno, puede ensancharse y dar cabida a la amistad:

La amistad es bella,  
La amistad es triste  
Y aunque bella y triste  
La amistad existe.

Gárfer en su libro *Coplero estudiantil* recoge varias muestras de coplas de colegialas de España. Al parecer también en la península son las muchachas quienes se acercan más a esta forma de expresión; pero es curioso encontrar no solo los mismos temas (amor, amistad, promesas de no olvidar, etc.) sino las formas y hasta las palabras. Así Gárfer (2001;59) cita lo siguiente:

Del cielo cayó un pañuelo  
Bordado de mil colores  
Que ponía en el extremo:  
Amiga, no te enamores.  
Mientras que por las tierras ecuatoriales aparece:

Del cielo cayó un pañuelo  
Bordado de mil colores.  
En la una punta decía: estudia,  
Y en la otra: no te enamores.  
res.

Gárfer (2001;59) cita:  
Dos palomas en el cielo  
No se pueden dispersar,  
Dos amigas que se quieren  
No se pueden olvidar.

Mientras que nuestras co-  
legialas replican:

Dos claveles en el agua  
No se pueden marchitar.  
Dos amores que se aman  
No se pueden olvidar.

Gárfer (2001;95) dice:  
Aquí está mi corazón,  
Puedes pisarlo si quieres,  
Pero mira que estás dentro  
Y si lo pisas te mueres.

En el Ecuador encontramos  
esta fórmula:

Te regalo mi corazón.  
Si quieres pisarlo, písalo;  
Pero recuerda: si lo pisas mueres  
Porque tú estás dentro de él.

Un caso especial de estas coplas lo presenta Gárfer (2001;76 y siguientes)

Caminando con la A  
Encontramos a la M  
Y me dijo que la O  
Era amiga de la R.  
\*

Cuando escribas una A  
No te olvides de la M,  
Que el recuerdo de la O  
Te hará pensar en la R.  
\*

Estoy mala de la A  
Porque me falta la M,  
Fui al médico de la O  
Y me recetó la R.



Por la calle de la A  
Me encontré a la letra M  
Y me dijo que la O  
Era amiga de la R.

En Ecuador los padecimien-  
tos amorosos son los mismos:

En la calle de la A  
Me encontré con la M  
Y me dijo que la O  
Era amiga de la R.

Un corazón enamorado en  
España, luego de mirar el cielo  
dice:

Cuenta bien las estrellitas,  
Cuéntalas con ilusión  
Y si te parecen muchas  
Mucho más te quiero yo.  
(Gárfer;2001;69)

Otro corazón enamorado;  
pero esta vez en nuestro país  
dice

Cuando cuentas las estrellas,  
Cuéntalas de dos en dos.  
Si te parecen muchas  
Mucho más te quiero yo.

Gárfer (2001;77) recoge esta  
copla que usa de la anáfora:

De tu boca quiero un beso,  
De tu camisa un botón,  
De tu pensar un deseo,

De tu pecho el corazón.

Con la misma anáfora una  
anónima muchacha ecuatoriana  
responde:

De tu boca quisiera un beso;  
De tu camisa, un botón;  
De tu nombre, tu apellido;  
Y de tu pecho, el corazón.

Como se puede comprobar  
la muchacha sudamericana es  
más realista, está hablando de  
matrimonio, aunque lo hace con  
una sutileza encantadora.

Como recuerdo de los prime-  
ros días en la escuela cuando los  
padres llevan de la mano a sus  
hijos, Gárfer (2201;65) presenta  
esta muestra:

De tu mano me llevaste  
A la escuela del amor  
Y mi corazón robaste  
A la primera lección.

Con ligeros cambios de ritmo  
y de orden en Ecuador aparece  
esto:

A la escuela del amor  
De la mano me llevaste;  
En la primea lección  
El corazón me robaste.

Y como los amores no andan muy alejados de las tristezas, Gárfer (2001;67) recoge:

Qué triste el día sin sol,  
Qué triste noche sin luna,  
Pero más triste es amar  
Sin esperanza ninguna.

En cambio en nuestra recolección encontramos esto:

¡Qué triste es navegar  
En una noche sin luna!  
Pero más triste es amar  
Sin esperanza ninguna.

Los corazones enamorados dan señales y dirección, para quien los quiera buscar. Gárfer (2001;265) dice:

Vivo en la calle cariño,  
Esquina corazón,  
Número del olvido,  
Teléfono del amor.

En nuestro país las señales son muy parecidas, como si se tratara del mismo habitante:

Mi dirección me pides,  
Mi dirección te doy.  
Vivo en la calle del olvido  
Quinto piso del amor.

Como en los colegios se comienza oficialmente a estudiar

inglés, hay coplas y *autógrafos* en los que intervienen los vastos conocimientos de esta lengua. Gárfer (2001;84) cita:

Yes, yes, yes, yes en inglés,  
Piano, piano en italiano  
Y lo mucho que te quiero,  
Te lo digo en castellano.

Nosotros hemos tenido la fortuna de encontrar esto:

Yes, yes en inglés,  
Piano, piano en italiano  
Pero cuánto te quiero  
Te lo digo en castellano.

Tal parece que, a veces, únicamente se ha producido un ligero acomodamiento de las piezas del léxico, como para acomodarlo a la realidad ecuatoriana y cuencana, en particular. Gárfer (2001;67) cita:

Si un rubio te pide un beso  
Y un moreno el corazón,  
No rechaces al moreno  
Por un rubio besucón.

Nosotros ponemos *suco* (palabra quichua) por *rubio* y la copla queda así:

Si un suco te pide un beso  
Un moreno tu corazón.



No desprecies al moreno  
Porque el suco es cabezón.

Otra muestra de convergencia  
e identidad la encontramos en  
Gárfer (2001:95):

Los chicos de mi colegio  
Dicen que no hablan inglés,  
Pero si les dices “love”,  
Ellos te responden “yes”.

Y Ecuador (Cuenca, en con-  
creto) responde:

Los chicos del Benigno Malo  
Dicen que no saben inglés,  
Pero cuando les dices love, love  
Ellos dicen yes, yes.

## Las adivinanzas

La palabra adivinanza pro-  
viene del latín *divinare*, que sig-  
nifica adivinar, presagiar, prever,  
profetizar. *Divinare* es, a su vez,  
una derivación de *divinus*, aquello  
que es propio o perteneciente a los  
dioses. La misma raíz *divinare*  
sirve en otras lenguas romances  
para formar *devinette* (francés),  
*indovinello* (italiano), *adivinha*

(portugués). Ante todo esto po-  
dríamos preguntarnos ¿Qué tiene  
que ver la adivinanza, este peque-  
ño enigma popular, humorístico  
generalmente, con los dioses?  
La respuesta está en que en las  
religiones antiguas los dioses  
se “comunicaban” por medio de  
oráculos, que eran generalmente  
mensajes enigmáticos, muy os-  
curos, que únicamente podían ser  
desentrañados y comprendidos  
por las castas sacerdotales. Ese  
acto de desentrañamiento del  
sentido era conocido como *divi-  
nare*. De modo que *divinare* venía  
a ser, en el fondo, el acto por el  
cual se podía conocer la voluntad  
de lo divino (los dioses); conocer  
a tiempo para evitar los daños y  
optar por lo bueno. Por eso es  
que la incapacidad para descifrar  
(adivinar) trae grandes castigos o  
daños. El oráculo dice: “Si Creso  
mueve sus tropas contra los persas  
acabará con un grande imperio”  
(Heródoto, I, LII). Creso las  
mueve y efectivamente destruye  
un gran imperio, el suyo propio,  
porque es derrotado. ¿Mintieron  
los dioses? No. Fueron malin-  
terpretados, y el no dar con la  
respuesta trae un castigo.

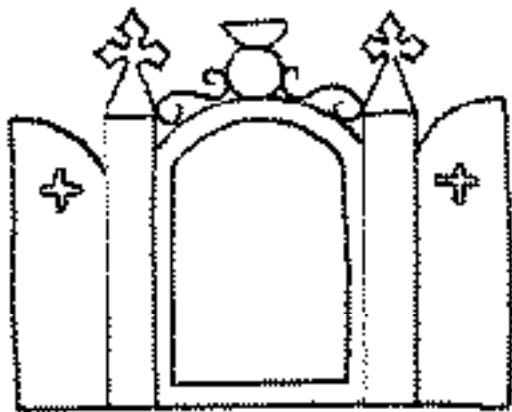
Probablemente una de las adivinanzas más famosas de todos los tiempos sea aquel enigma que planteó la esfinge a los ciudadanos de Tebas: *¿Cuál es el ser que sin cambiar de forma es el único de los seres que tiene sucesivamente cuatro pies, dos pies y por último tres pies, siendo menor su fuerza cuanto más pies tiene?*

El castigo para quien no podía adivinar el sentido era ser devorado por la esfinge. Edipo desentraña el significado, lo que provoca la muerte del monstruo; sin embargo del éxito inicial a Edipo le espera un destino quizá tan terrible como la muerte.

Pero no solo en la literatura clásica griega encontramos enigmas y adivinanzas, también podemos hallarlas en un libro tan serio como es la Biblia. En Jueces 14,12 Sansón hace una adivinanza cuya respuesta es imposible de descubrir – y aquí también existe un castigo para quien no la sepa encontrar:-

*“A estos treinta Sansón les dijo:*

*-Les voy a decir una adivinanza. Si en los siete días que va a durar la fiesta me dan la respuesta correcta, yo le daré a cada uno de ustedes una capa de lino fino y una muda de ropa de fiesta. Pero si no dan con la respuesta, cada uno de ustedes me tendrá que dar*



*a mí una capa de lino fino y una muda de ropa de fiesta.*

*Y ellos le contestaron:*

*-Dinos, pues, tu adivinanza. Somos todo oídos.*

*Sansón recitó su adivinanza:*

*“Del que comía salió comida;*

*Del que era fuerte salió dulzura”.*

*Tres días después, ellos no habían logrado resolver la adivinanza; así que al cuarto día le dijeron a la mujer de Sansón:*

*-Procura que tu marido nos dé la solución de su adivinanza, pues de lo contrario te quemaremos a ti y a la familia de tu padre. ¡Parece que ustedes nos invitaron sólo para quitarnos lo que es nuestro!*

*Entonces ella fue a ver a Sansón, y llorando le dijo:*

*¡Tú no me quieres! ¡Tú me odias! Les has propuesto una adivinanza a mis paisanos, pero a mí no me has dado a conocer la repuesta.*

*Y Sansón le contestó:*

*-Si ni a mi padre ni a mi madre*

*se lo he dicho, mucho menos te lo voy a decir a ti.*

*Pero ella siguió llorando junto a él los siete días que duró la fiesta. Y tanto le insistió que, por fin, al séptimo día le dio la respuesta. Entonces ella fue y se la dio a conocer a sus paisanos. Al séptimo día, antes de que el sol se pusiera, los filisteos fueron a decirle a Sansón:*

*“Nada hay más dulce que la miel,*

*Ni nada más fuerte que el león”*

*Sansón les respondió:*

*“Solo porque araron con mi ternera*

*Pudieron dar con la respuesta”.*

*En seguida el espíritu del Señor se apoderó de Sansón; entonces Sansón fue a Ascalón y mató a treinta hombres de aquel lugar; y con la ropa que les quitó pagó la apuesta a los que habían resuelto la adivinanza”*

Los mitos de la antigüedad se convierten en cuentos folclóricos o infantiles, y los enigmas, que en ellos todavía pueden encontrarse ya no amenazan con castigos

catastróficos o tremendos sino apenas con la burla, con la vergüenza y el corrimiento de no saber qué responder y tener que confesarlo.

Capa sobre capa,  
Capa de rico pan,  
El que no adivina  
Se queda de burro un año.  
(La col)

\*

Un árbol con doce gajos  
Cada uno tiene su nombre.  
Si no lo adivinas  
No tienes calzones de hombre.  
(El año y los meses)

\*

Al ratón siempre le sigue  
Una cosa por detrás;  
Por más que no quiera tenerla  
De seguro la tendrá.  
Algo corto de ingenio eres  
Si no lo adivinas ya.  
(La cola)

\*

Pérez anda,  
Gil camina  
Tonto es  
El que no adivina.  
(El perejil. Uruguay)

Y en cambio, al que adivina

se lo premia con un buen matrimonio, por ejemplo en el cuento titulado *Meñique*, de José Martí se encuentra lo siguiente:

*“-Todavía no,-dijo la princesa, poniéndose colorada-. Tengo que ponerte tres enigmas, a que me los adivines, y si adivinas bien, en seguida nos casamos”.*  
(Martí;1974;54)

Esto de que los dioses usaran un lenguaje enigmático y oscuro fue ya objeto de burla por parte de Cicerón, quien en *De Divinatione* libro 2. c. 64 expresa que deberían usar un lenguaje más claro, y para mostrar la oscuridad presenta dos muestras que son verdaderas adivinanzas:

*“Un hijo de la tierra, herbívoro, sin huesos ni sangre y llevando a cuestras su casa”*  
(el caracol).

*“Un cuadrúpedo lento, agreste, tímido, cubierto de asperezas, con la cabeza corta y aguda como la de la serpiente, de repugnante aspecto, sin vísceras, sin*

*aliento, pero con sonido” (la tortuga).*

**¿Qué es una adivinanza?-**

Podemos encontrar varios conceptos, unos más largos que otros. Comencemos con la definición más antigua, aquella que está presente en Moreri:

Enigma: *“Obra de espíritu, que ordinariamente se hace en verso, en la cual sin nombrar una cosa se describe esta por sus causas, sus efectos, y propiedades en términos que abrazan y contienen alguna oscuridad para excitar los discursos, y adelgazar, que decimos, los entendimientos. La invención de ella es muy antigua, y la renovaron en el siglo XVII algunos modernos”.* (Moreri;1753;925)

*“La adivinanza trata de expresar una cosa o pensamiento en términos que dan indicio de lo que es, pero al mismo tiempo aparecen palabras que desvían y equivocan al oyente. Los estudiosos que han ahondado en este asunto dicen que puede clasificarse*

*en acertijo, pregunta enigmática y charada”.* (Virginia Mendoza;1957; 238)

Ejemplo de adivinanza:

Alto, alto como un pino

Y pesa menos que un comi-

no.

(El humo)

\*

Soy un caballero

Valiente y bizarro,

Tengo doce damas

Para mi regalo.

Todas tienen medias,

Todas usan cuartos,

Però ninguna zapatos.

(El reloj)

La pregunta enigmática es una adivinanza que no sigue un proceso racional; propone un imposible con objeto de confundir al oyente. El que pregunta es el único que puede dar la solución. Por ejemplo:

¿Por qué cierra los ojos el gallo cuando canta?

-Porque se sabe su canto de memoria.

A este grupo pertenecen los colmos. En cuanto a las charadas,

combinan sílabas de significado especial que cuando se juntan quieren decir otra cosa. Es un enigma que resulta de las sílabas trastrocadas con un cierto sentido. Se da el indicio de cada palabra aislada así como del todo. Ejemplo: *Mi primera, negación; mi segunda, consonante; mi tercera, artículo; el todo muy interesante. Solución: no-ve-la*". (Virginia Mendoza;1957;239)

*"La adivinanza tiene la esencia de la metáfora. Es el enunciado alegórico, breve y generalmente rimado, de una idea, ser, cosa o acontecimiento. De dos caminos, el uno recto, intrincado el otro, ha preferido este, de tal manera que el ingenio y el sentido de orientación mental sean puestos a dura prueba, cayendo a menudo en el riesgo de equivocarse totalmente la solución"*. (Ismael Moya, in Alicia Morales Menocal;1990;111)

Las adivinanzas "son proposiciones orales de enigma, con fines de juego mental". (Dannemann, cit por Contreras Vaccaro; 1966;26)

La adivinanza "*en el folclore, es una pregunta o declaración intencionalmente expresada en una forma oscura y enredadora, y propuesta para ser contestada o adivinada, sobre todo como una especie de pasatiempo. Incita al raciocinio y pide una solución o explicación*". (Boggs;1963;1)

De todas las definiciones planteadas nos parece la más sencilla y adecuada la que presenta Boggs. Nos quedaremos, por tanto, con ella. Además de la adivinanza hay otras manifestaciones folclóricas que suelen ser englobadas dentro de esta misma categoría, a pesar de ser diferentes. Tales son los casos de la charada, definida por Martín Alonso de la siguiente manera: "*Enigma que resulta de formar con las sílabas divididas o trastrocadas de una voz a propósito para ello, dos o más voces, y de dar ingeniosa y vagamente algún indicio acerca del sentido de cada una de estas y de la principal, que se llama todo*". (Alonso;1958;1335). De acuerdo con esta definición son charadas las siguientes piezas que hemos recogido:

Un caballero de España,  
Primero le dicen algo  
Después le dicen don.  
(El algodón)

\*

Leo mi charada,  
Ni das, ni quitas, ni pones,  
El nombre que a mi me das,  
Lo das y lo descompones.  
(Leonidas)

## Las pegas

Además de las adivinanzas hay también en el folclor lingüístico una clase de preguntas humorísticas especiales que alguien formula a su interlocutor. La diferencia con la adivinanza es que la respuesta es, directa, sin introducción; es, además una pregunta de respuesta insospechada y a veces, disparatada. De modo que, por más inteligente, aguda e ingeniosa que sea una persona, rara vez podrá acertar con la respuesta. Esta especie de quisicosa es la pega, definida en el DRAE como “pregunta capciosa o difícil de contestar”. En el *Diccionario de autoridades* (1726) quisicosa se define así: “enigma u objeto de

pregunta mui dudosa, y dificultosa de averiguar”.

Otros la han llamado pregunta enigmática y la han definido así:

“la pregunta enigmática no es una adivinanza propiamente dicha, porque no ofrece al interrogado una oportunidad justa para demostrar su ingenio o inteligencia, sino que requiere sencillamente previo conocimiento de la pregunta y su contestación. La pregunta enigmática se encuentra por su mayor parte en prosa (...) muchas veces requiere información especial, que no se puede deducir de la pregunta”. (Boggs;1963;13)

Si hay que escoger entre los nombres, se nota claramente que el nombre más adecuado es el de **pega**.

En la década de los años 50 Ramón Gómez de la Serna, al sentir que las pegas podrían amenazar sus greguerías escribió lo siguiente, sin nombrarlas directamente:

“Últimamente apareció una epidemia que pudo atacarlas, pero fue efímera: la epidemia de ¿Qué le dijo?, que venía de Norteamérica.

Era un timo que presentaba la pregunta de qué le dijo tal cosa a otra, y contestaba con chabacanería:

-¿Qué le dijo el chorizo al perro?  
-Por ti tengo mala fama.

-¿Qué le dijo el huevo al sartén?  
-Ya me tienes frito.

-¿Qué le dijo una empanada a la otra?  
-De carne somos, hermana.

*Afortunadamente la epidemia pasó sin dejar rastro”. (Gómez de la Serna;1962;67)*

Pero el autor de las greguerías estaba totalmente equivocado, no es que las pegas hayan pasado a mejor vida. Están vivitas y coleando, y moviéndose con soltura en medio de la gente, haciendo las preguntas y proponiendo risas en la respuesta.

En nuestro país dos escritores usaron pegas en sus obras. Ellos son Pablo Palacio (1906-1947), quien en su *Vida del ahorcado* dice lo siguiente:

“-Diga, Andrés –pregunta-, ¿en qué se parece un buque a un soldado alemán y su familia?

Todas me miran gozosas. Yo pienso y pienso.

Ella anticipa la respuesta:

-En que el buque y el soldado tienen casco.





Me parece demasiado fácil y sonrío.

-Bien ¿y qué es de la familia?

-La familia está bien; muchas gracias –responde Ana.

*Se oye un coro de risas*". (Palacio; sin fecha;137)

El otro autor es Jorge Fernández (1912-1979), quien en su novela *Agua* presenta un diálogo entre tres personajes: un teniente político, un cura y una mujer. Fernández confunde la pega con una adivinanza. Habla el teniente político:

-“Haber adivinen, dice: ¿En que se parece la sal a la mujer? ¿mm?

-¿Qué será pues, hijo?

-Alguna tontería ha de ser; que dizque tenemos con la sal nosotras, apunta ella.

*Acercándose al oído del cura, el político le da la solución. Una carcajada estentórea, a todo pecho, les sacudió*". (Fernández; 1985;59). La solución se puede conocer en nuestro trabajo, algo más adelante. v. La pega No. 197.

## Los refranes

En nuestro país, lamentablemente, la paremiología no ha sido muy cultivada. Contamos con registros parciales y breves. Probablemente los trabajos más logrados y representativos sean los de Manuel Agustín Landívar: *Refranes y aforismos*, y el de José Nicolás Hidalgo. *Un puñado de refranes criollos usados en el Ecuador*.

El refrán es una sentencia corta, extraída de la sabiduría popular, y cuyo fin suele ser educativo. Debido a su extracción popular- sobre todo si se piensa en sociedades con poca alfabetización- es que la rima es un factor de gran importancia en el refrán. En este caso más que un recurso retórico se trata de un artificio mnemotécnico para facilitar el aprendizaje y el recuerdo del mismo. Por ejemplo:

A comer y a misa  
Una sola vez se avisa.

Por lo expresado se puede definir al refrán como un

consejo corto y con rima, nacido de la experiencia popular. Nuestra recolección se basa en nuestras propias investigaciones y en los aportes, sobre todo de José Nicolás Hidalgo.

Podemos clasificar a los refranes en generales, infantiles, deportivos, humorísticos. Ejemplos de cada uno de estos tenemos a continuación.

Generales:

Amor loco

Dura poco

Infantil.

Dado, quitado,

Chilín , campanas,

Con los cuernos

...¡A los infiernos!

Deportivo:

No hay mejor defensa que un

buen ataque.

Humorístico:

Si el trago no cura,

Operación segura.

En lo referente a la lengua los refranes están en español, hay unos cuantos híbridos de español y quichua, como *Cuicucho, vale mucho* (Recogido por José

Nicolás Hidalgo). Para refranes exclusivamente en lengua quichua –en esta lengua el refrán se llama runa rimai -se puede consultar la obra de Juan Santos Ortiz de Villalba: *Sacha pacha. Mitos, poesías, sueños y refranes de los quichuas amazónicos.*

En cuanto al origen, hay refranes netamente ecuatorianos como aquel que dice:

Después del cuy, apamuy.

En cambio otros, la gran mayoría, provienen del fondo común de la tradición hispánica, que nos llegó con la educación, con las costumbres y obviamente, con la lengua. Algunos de ellos tienen muchos siglos de antigüedad como es el caso del famoso:

Zapatero a tus zapatos.

## **RETRUÉCANOS POPULARES, POEMAS, RIMAS, SALOMAS Y CURIOSIDADES**

El retruécano es la “inversión de los términos de una

proposición o cláusula en otra subsiguiente para que el sentido de esta última forme contraste o antítesis con el de la anterior” (DRAE;2001;1967). A veces la inversión implica también el cambio del valor gramatical de algunas palabras. Dos ejemplos podrán demostrarlo:

Cuando decir tu pena a Silvia  
                  intentas,  
¿Cómo creerá que sientes lo que  
                  dices  
Oyendo cuán bien dices lo que  
                  sientes?

(Bartolomé de Argensola)

\*

Yo soy aquel gentil hombre  
Dijo aquel hombre gentil  
Que por un dios adoró  
Un ceguezuelo ruin.  
(Góngora)

El retruécano suele confundirse fácilmente con el juego de palabras, que es un recurso retórico que explota las semejanzas fonéticas y semánticas de los vocablos, con finalidades satíricas y humorísticas. Es el caso del epigrama del Conde de Villamediana:

A Pedro Vergel, entrando en

la plaza de toros

¡Qué galán que entró Vergel  
Con cintillo de diamantes!  
Diamantes que fueron antes  
De amantes de su mujer.

El ingenio popular también se aprovecha de los retruécanos y los juegos de palabras, con la finalidad de obtener graciosos enfrentamientos de sentido. Por ejemplo: *No es lo mismo pásame la pinza, que písame la panza.*

Dentro de las rimas encontramos una gran variedad de casos, desde los infantiles, como en:

Iza, iza, iza,  
Comienza la paliza.

Hasta aquellas otras en donde todo se resuelve en una tomadura de pelo como en:

Hazme un favor,  
Toca el tambor.

Junto a las rimas están los poemas, pequeñas obras generalmente humorísticas e infantiles. También en este caso hemos encontrado que no son exclusivamente ecuatorianos. Es el caso de:

El judas llachapiento

Se fue en el viento,  
Cayó en un convento,  
Cacó tres bolitas.  
Una para Pedro,  
Otra para Juan  
Y otra para el primerito  
Que hable o se ría.

En Chile encontramos algo  
muy parecido:

Periquillo Sarmiento  
Hizo tres pelotillas de m...  
Una para Pedro,  
Otra para Juan  
Y otra para el que hable  
primero.

(Carvalho-Neto. Estudios de  
folklore. T.II;210)

Igual cosa puede decirse de  
la pequeña broma:

¿Quieres que te cuente un cuen-  
to?

-Sí-

-Había un gato,  
Con panza de trapo,  
Costilla quebrada,  
Espinazo al revés.

¿Quieres que te cuente otra vez?

En Panamá encontramos lo  
siguiente:

¿Quieres que te cuente un cuen-  
to?

-Sí

Cara de ungüento.

¿Quieres que te lo siga?

-Sí

Cara 'e vejiga.

¿Quieres que te lo arremate?

-Sí

Cara 'e tomate.

¿Quieres que te o repita

-Sí

Cara 'e pepita ...

¿Quieres que te cuente un cuen-  
to?

En cambio en Venezuela en-  
contramos lo que sigue:

Este era un gato

Con las orejas de trapo

Y los ojos al revés.

¿Quieres que te lo cuente otra  
vez?

En este capítulo incluimos  
dos nanas, una de ellas en qui-  
chua. Además ponemos algunas  
fórmulas adivinatorias, salomas  
militares y prevenciones eficaces  
contra la plaga de los fiadores,  
como aquel anuncio que decía  
en un pueblo de la costa ecua-  
toriana:

*Cuando fías, te ríes; cuando  
pagas, lloras.*

Si quieres que te fie, deja en  
prenda a tu señora.

Según el DRAE;2001;2013, la saloma es un “son cadencioso con que acompañan los marineros y otros operarios su faena para hacer simultáneo el esfuerzo de todos”. Me parece que la definición del diccionario no es tan perfecta como quisiéramos, puesto que en la saloma hay también la intención de reducir el cansancio precisamente al mecanizar la simultaneidad del ritmo, lo que da a la saloma cierto aire de encantamiento. Esto es precisamente lo que percibió Carvalho Neto:

“En algunas comarcas quiteñas usan todavía los indios campesinos de estos cantares agrícolas. Uno que entonan en la siega lleva la siguiente copla:

Ñuca urpisi tulli (mi tierna  
tortolita)

Hahuay, hahuai

Maipú charitian (a dónde estará)

Hahuay, hahuay

Mana ricurcani (pues ya no la  
veo)

Hahuay, hahuay

Xuinguna huacan (y mi corazón  
llora)

Hahuay, hahuay

La letra, como se ve, no alude en absoluto a la siega, pero el compás y ritmo del canto con que se acompaña se acomodan de suerte a los movimientos de segador, que resulta una verdadera saloma, cuyo objeto, más que distraer a los trabajadores en su penosa tarea, es el de concertar sus esfuerzos para realizarla con ahorro de tiempo y cansancio. El capataz o jefe de cuadrilla lleva la hoz, acompañando cada verso con el mismo recitado, de escasa melodía, y los segadores le contestan en coro, pronunciando rápida y enérgicamente el estribillo Hahuay, y cortando con la hoz al propio tiempo la porción de mies que cada cual ha separado con la mano izquierda”. (Carvalho-Neto;1964;255)

Carvalho-Neto, dentro de su clasificación del folclor factual ubica lo poético, lo narrativo y lo lingüístico. Sin embargo no todos los hechos están considerados en su obra. Constan los

**refranes**, las **adivinanzas**; pero no están –y nos parece que el autor ignoraba su existencia- los llamados **autógrafos**. No constan las **pegas** o preguntas capciosas, que tienen un lejano parentesco con las adivinanzas (estudiadas y clasificadas por nosotros, por primera vez); faltan los **retruécanos**

**populares** (que no es lo mismo que los trabalenguas) y faltan las **rimas**, a las que no podemos llamar poemas o coplas sueltas, pues apenas son, en realidad, dos breves líneas – o aun palabras-, que no tienen intención poética popular ni de otro tipo, solo buscar la rima. |

**Nota:**

Este trabajo es parte de una investigación mucho más amplia desarrollada para el CIDAP, y que será publicada próximamente.

## CONSIDERACIONES SOBRE EL LIBRO ARTESANÍAS Y COOPERACIÓN EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

### **Resumen:**

Inés Chamorro ha estado vinculada al ámbito de las artesanías y artes populares desde la década de los sesenta. Entre 1969 y 1989 se desempeñó como funcionaria de la Organización de los Estados Americanos –OEA- en su Programa de Artesanías. Dentro del ámbito artesanal, su contribución ha sido de gran importancia, sobre todo a nivel institucional.

Como resultado de su amplia experiencia escribió el libro “Artesanías y Cooperación en América Latina y el Caribe”, del cual trata este artículo.

**A Carlos Mordó**  
**(Buenos Aires, 19.. – 2007)**

*El 5 de marzo del presente año la artesanía perdió uno de sus bastiones, y el sector aún no se recobra de esta sorpresiva desaparición. Todos los que tuvimos la suerte de compartir con Carlos Mordó distintos eventos de la Comunidad Iberoamericana de la Artesanía (CIART), sabíamos que tratábamos con un profesional íntegro, leal, con mística por la relevancia y preservación de las culturas americanas. Si bien estamos conscientes de que la vida tiene un ciclo y que éste tiene un final, siempre nos sorprende la partida de una persona en la plenitud de su capacidad productiva. Cuando por su salud no llegó a la última reunión del Consejo Director de la CIART en San José de Costa Rica a fines del año 2006, no imaginamos que su ausencia sería permanente.*

*No recuerdo cuándo conocí a Carlos Mordó. Sólo sé que una reunión sin él es casi inconcebible. Contribuyó con su pensamiento y con su trabajo a dar a la CIART una estructura legal y organizativa, y un marco técnico de referencia para proyectar las funciones de esta Comunidad Iberoamericana hacia lo que fue su lucha: la artesanía, el artesano, la cultura.*

*Sobre su personalidad sin compromisos cito una frase de Doña Karen Olsen de Figueres en su comunicado del 5 de marzo a los miembros de la CIART que resume la integridad del profesional que fue Carlos Mordó: “Su posición siempre fue clara y valiente en todo momento, y en todos los escenarios”.*

*Es para mi un honor hacer un homenaje póstumo a Carlos*



*Mordó, dedicando este artículo que comenta mi libro sobre la artesanía y la cooperación en América Latina y el Caribe, que él no alcanzó a leer.*

**Inés G. Chamorro**  
**Asesora, Comunidad**  
**Iberoamericana de la**  
**Artesanía**  
**5 de abril de 2007**

Comentar mi propio libro, siento yo, es como volver a transitar el camino de su preparación y revivir un pasado que compartí con muchas personas participantes en los procesos, desde la producción de las artesanías y las artes populares hasta su fin último: el consumidor en la gran variedad que presenta la sociedad con intereses muy diversos. Parecería que hay un camino directo y muy corto entre esos dos polos, “producción-consumo”, que no pueden separarse, y con inocencia—dándole el beneficio de la duda—, muchos grupos políticos que intervienen en las decisiones sobre los programas oficiales, dictan normas para soluciones inmediatas

de la comunidad productora. La artesanía es la panacea, se esperan resultados a muy corto plazo.

Dentro de otro enfoque podría decirse que, gran parte de la sociedad en América Latina y el Caribe ha sido paulatinamente y en forma positiva, expuesta a distintas manifestaciones de cómo, cuándo, dónde, con qué y para quién se producen las artesanías. Se ha tomado conciencia de la gran fuente que es la producción artesanal para solucionar problemas vitales de un gran segmento de la población, y no solamente la comunidad productora. También, esta actividad ha ido progresivamente posicionándose en marcos económicos ya sistematizados y sostenidos, respondiendo con ofertas interesantes a una demanda más sofisticada, dentro de un mercado cada vez más competitivo. Pese a los avances alcanzados en las últimas décadas y a los esfuerzos en la promoción artesanal con resultados importantes en algunos sectores de la región latinoamericana, todavía se hace necesaria una mayor comprensión de su esencia para tener una clara

y exacta medida de su gran incidencia en el desarrollo cultural y socioeconómico. Me refiero específicamente a los censos del sector. Para llegar a una verdadera planificación y diseño de programas nacionales de desarrollo artesanal, es indispensable contar con instrumentos de planeación, ya que en la actualidad, año 2007, sólo un país en América Latina y el Caribe, Colombia, cuenta con un censo técnicamente elaborado, y en otros, muy pocos, existen aproximaciones con estudios parciales, según nos señala el informe de evaluación del Plan Decenal en el Mundo de la UNESCO (2005). Considero que la falta de instrumentos específicos y técnicamente elaborados, que nos permitan saber exactamente cuáles son las características de la población, total o parcialmente dedicada a la producción artesanal, los tipos de producción y demás factores envueltos en tal actividad, es bastante complicado, por no decir deficiente y hasta irresponsable, pensar en el diseño de programas a cualquier nivel geográfico para el desarrollo de la artesanía en su más amplio

sentido. Esta preocupación, fue uno de los objetivos al escribir mis experiencias.

Son muchos los factores, que yo prefiero señalar como vertientes que confluyen en el producto artesano. Entre otras vertientes, la cultural e histórica, la social y económica, la científica y tecnológica, incluyendo además, las estructuras poblacionales que deberán tomarse en cuenta para realizar los mencionados programas nacionales de desarrollo de la artesanía, si es que se desea establecer una industria manufacturera artesana competitiva en el sistema de mercados del mundo globalizado en que nos hallamos. Cecilia Duque (Capítulo ONCE), apoyando su criterio en los resultados del censo realizado por Artesanías de Colombia durante su gerencia, resume el sector productivo de la actividad artesana: “Hace poco me preguntaba una persona sobre qué tan grande era la industria artesanal. Entonces le dije, -si usted me habla en términos de equipos y de máquinas, pues es lo más incipiente que podemos encontrar en el país, pero si usted

me habla en términos de manos, es la más grande del país.”

Mi libro *Artesanía y Cooperación en América Latina*, incluyendo el Caribe inglés, considera los factores del desarrollo artesanal, a partir del punto de vista institucional principalmente, para la cooperación técnica y financiera. Debo señalar, que la característica más importante del libro, consiste en resaltar la contribución de personas concretas y reales, dar un sentido humano a la trayectoria de un hecho que existió en un tiempo determinado, del cual – como señalo antes, no existe registro en la institución. Intento, por tanto, describir la vida del que podría considerarse un fenómeno, como lo fue el “Programa de Artesanías de la OEA”, dado el carácter político de la Organización, y en épocas en que la cooperación era más bien una asistencia vertical hacia los países del Tercer Mundo.

Ingresé al gran campo de la artesanía gracias a que estuve en el momento preciso, en el lugar preciso. Descubrí un mundo ma-

ravilloso, nunca soñado, que dio intensidad a mi existencia y que perdurará hasta el final.

El libro es el resultado de una diversidad de experiencias a que, como funcionaria de la Organización de los Estados Americanos, OEA, (1962-1989), estuve expuesta en la cobertura amplia del “desarrollo cultural, social y económico”. El énfasis, por supuesto, lo presento en el período que cubre la existencia del Programa de Artesanías (1969-1989). El punto decisivo para realizar este proyecto fue mi interés y casi la misión de documentar una obra, la cual, sin esa intervención, quedaría en el olvido y para siempre por haberse destruido la documentación al cercenarse la cooperación técnica y financiera en la Organización. El proceso fue paulatino y uno de los momentos claves fue la reducción de 1989, que aunada a otros cortes de años posteriores, concluyeron en una estructura diferente. Eventualmente desaparecieron las dependencias técnicas, entre ellas el Departamento de Cultura, y

progresivamente las funciones de cooperación para el desarrollo de América Latina y el Caribe pasaron a otros organismos. En la OEA se concretó la desaparición de las dependencias técnicas, aunque la cooperación en muy

reducida escala todavía existe en el 2007, quedando las decisiones a cargo de los representantes en Washington, de los países que integran el Sistema Interamericano. Los factores principales fueron políticos y económicos.



Rafael Rivas de Benito, Inés Chamorro y Gerardo Martínez

Muy especialmente agradezco al Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), de Cuenca, Ecuador, por acoger mi iniciativa de registrar para la historia de América Latina y el Caribe, el mencionado libro dentro de su programa de publicaciones, ampliamente reconocido por la labor sistemática en la difusión de actividades que se realizan en el quehacer artesano en las Américas. Es por tanto, otro objetivo del libro, invitar a los que trabajan en el sector o que realizan estudios pertinentes al desarrollo artesanal, a leer estas referencias a las que dediqué parcialmente mi tiempo desde 1993. Creo firmemente, que es necesario tener las referencias históricas para no repetir los errores del pasado.

La concreción en un libro, a pesar del tiempo que tardó en aparecer, para mí tiene un enorme significado, y más aún el que sea Cuenca el sitio en donde vio la luz, por ser el lugar donde se concretaron – en el período que cubre mi experiencia en la OEA sobre la cultura popular de América Latina, acciones significativas

experimentales y se examinaron diversos factores en campos concomitantes que incidieron en el desarrollo artesanal en nuestra región. Por citar algunas, aparte de las actividades específicas de cooperación asignadas al CIDAP en cuanto a la capacitación, promoción y difusión de las expresiones de la artesanía y las artes populares, señalo las reuniones de destacados expertos del continente, de Alaska hasta la Tierra del Fuego, invitados a Cuenca para analizar problemas sociales y económicos del desarrollo de incidencia en la producción artesana, y otros en especialidades tales como las tecnologías apropiadas, la educación y la cultura popular, y la educación de adultos. También, se realizaron grupos de estudio sobre proyectos integrales de desarrollo de base expuestos por sus promotores o creadores. Todo ese cúmulo de pensamiento que de alguna manera estimuló a los filósofos de la cultura popular de las Américas, estoy segura, también se capitalizó para la historia y evolución de Cuenca, lo cual aunado a su quehacer en las ciencias, las artes, las letras y

otras expresiones del patrimonio debió influir en la declaración de la UNESCO al designarla en 1999 “Patrimonio Cultural de la Humanidad”.

Es, por tanto, para mí, una gran satisfacción y un gran honor estar presente en las celebraciones de este año 2007 y poder con mis propias memorias, contribuir a conmemorar los 450 años de la fundación de Cuenca de Ecuador que tuvo lugar el 12 de abril de 1557.

Retomando el tema del libro, comienzo por referirme a la portada. ¿Cómo presentar un libro que contiene referencias históricas de un programa institucional y experiencias de un sinnúmero de personas en una gran variedad de especialidades, que giran alrededor del tema de las artesanías y las artes populares, en distintos contextos?. Ningún objeto artesanal podría describir tal panorama, sin exclusión de la inmensidad de expresiones que existen en los países americanos. Y si ese fuera el caso, cómo hacer una selección apropiada

sin entrar quizás en un ámbito irrespetuoso de preferencias de representatividad, que sólo podría haber sido la estética, cuando hay tantas otras características profundamente humanas, culturales e históricas, científicas y tecnológicas, entre otras, en el objeto artesanal. Recordamos entonces, que el CIDAP celebró recientemente su trigésimo aniversario como organismo de cooperación, según el convenio suscrito con la OEA en 1975. Y tomando en cuenta su presencia en el Programa de Artesanías de la OEA, decidimos que fuera el edificio de estructura sólida, en piedra, de principios del siglo veinte, donde funcionan las oficinas y el Museo del CIDAP, el símbolo para presentar un libro sobre cooperación y artesanías en América Latina y el Caribe. La imagen a plumilla por el arquitecto cuencano Salvador Castro que aparece en la portada, simbólicamente representa una gran parte de la historia que trato de presentar.

Las fuentes documentales para realizar el libro, fueron el

Centro de Documentación del CIDAP y el CENDAR de Artesanías de Colombia, materiales suministrados por UNESCO y publicaciones del Programa Iberoamericano de la Artesanía. Además de mis propios materiales, utilicé el recurso de la historia oral, por medio de entrevistas a numerosas personas que participaron en el Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA, entre ellas las relativas a la artesanía.

Al ser mis memorias la principal fuente de inspiración y mi sola responsabilidad por el contenido del libro, lo inicio con el siguiente pensamiento:

*“En términos de percepción de los hechos, cada individuo construye su historia en la manera en que, incluso el estado emocional, lo condiciona en su calidad de actor u observador.*

Esta es mi historia”.  
Inés G. Chamorro

## **CONTENIDO DEL LIBRO ARTESANIAS Y COOPERACION EN AMERICA LATINA**

### **PROGRAMA DE ARTESANIAS DE LA OEA (1969-1989) ESPAÑA – COLOMBIA – UNESCO – OTRAS REFERENCIAS**

Luego de la presentación por Claudio Malo González, Director del CIDAP, y de los debidos reconocimientos, dedicatoria e introducción, el contenido se presenta en dos secciones o experiencias en las que he participado, y señaladas arriba. Ellas son partes importantes del gran panorama de cooperación para el desarrollo de la artesanía de América Latina y el Caribe, que naturalmente incluye otros programas patrocinados por distintos organismos nacionales e internacionales. La Sección I está dedicada al Programa de Artesanías de la OEA (1969-1989). La Sección II es un reconocimiento a varias personas que han hecho y hacen contribuciones de gran significación al desarrollo de la artesanía de América Latina y el Caribe. Incluyo además un anexo,

que es el listado de las entrevistas mencionadas, que realicé para un proyecto sobre cultura y desarrollo, pendiente. Incluyo a continuación, un resumen de cada sección y sus respectivos capítulos.

## **SECCION I. PROGRAMA DEARTESANIASDE LAOEA (1969-1989)**

CAPITULO UNO. La OEA – Contexto institucional para el Programa de Artesanías.

*“Una institución no es sino un concepto abstracto, sombra y extensión de las personas que la componen, observó un sabio.”*

Con esa frase inicio este capítulo, que no siendo muy grato escribirlo o leerlo al tratar el tema de artesanías, es indispensable en este caso, para la comprensión del marco institucional y su compleja estructura, en que se desarrolló el mencionado Programa de Artesanías de la OEA. Hago referencia a las circunstancias de la modificación de la Unión Panamericana a la actual Organización

de los Estados Americanos, en Bogotá, cuando fue asesinado el líder popular Jorge Eliécer Gaitán y sucedió el “bogotazo” en abril de 1948, que cambió el panorama físico de la ciudad y a la vez, tuvo tal repercusión internacional en épocas de la guerra fría. Por haber nacido en Colombia, mi origen y mis raíces, consideré además, dedicar un espacio más amplio a la relación de mi país, de algunas personalidades, en la creación y evolución del Sistema Interamericano. De la *Carta de la OEA* suscrita por los representantes en la IX Conferencia Panamericana, en ese abril de 1948, cito los artículos 45 y 50 referentes a la importancia que los Estados miembros darán a la educación, la ciencia y la cultura en sus planes de desarrollo “para mejoramiento integral de la persona humana y como fundamento de la democracia, la justicia social y el progreso”.

CAPÍTULO DOS – Institucionalización de la Artesanía para un Programa Interamericano de Cooperación.

En esta parte señalo los ajustes que tuvieron lugar dentro



del Departamento de Asuntos Culturales, de ser una de las más importantes dependencias en las relaciones internacionales de la Organización, principalmente a través de la literatura, las artes musicales, escénicas y pictóricas, a convertirse en parte de un Programa Regional de Cooperación Técnica para el Desarrollo Cultural, creado en 1969. Es principalmente en 1970 que deben realizarse los ajustes pertinentes, en los que las luchas internas muy naturales en todo organismo vivo, son el tema del día. Cada dependencia nueva, aunque la mayoría ya antigua pero con nuevo nombre, buscaba su ubicación, al menos para mantener el nivel de presupuesto que había tenido en la vieja estructura, mientras las nuevas “Unidades Técnicas” hacían lo propio. Tal fue el caso de la “Unidad Técnica de Folklore y Artesanías”, que iniciaba sus tareas con medio tiempo de una secretaria, con la especialista responsable (la autora), y con muy escaso presupuesto. Digo en el libro, “con algo de voz y con algo de voto”. Cabía ahora entrar en otra etapa, que era la de incorporar además, la parte

política de los países de la cual no nos podíamos evadir, para estar en capacidad de tratar con los directivos de los programas artesanales y eventualmente con los artesanos. Así, quedaba finalmente consolidada la nueva Unidad Técnica.

### CAPITULO TRES – Primeros años del Programa de Artesanías (1972-1976)

Me refiero al período en que la Unidad Técnica, si bien constituida, sólo contaba con el “Proyecto Multinacional de Etnomúsica y Folklore”, que a la postre había sido parte de la antigua División de Música. Por tanto, en 1973 los órganos de la OEA manifestaron preocupación por la tardanza en iniciar el “Proyecto Multinacional de Artesanías y Artes Populares” (denominado así presupuestalmente). Por tanto, siguiendo un mandato reiterando el mandato de creación, en junio 1973 realizamos una reunión técnica en la Ciudad de México, cuya expresión fue la *Carta Interamericana de las Artesanías y las Artes Populares*”, o serie

de lineamientos a nivel interamericano y a nivel de los países miembros. Para la organización y contenidos técnicos, se contrató al Dr. Daniel F. Rubín de la Borbolla, nuestro asesor y primer director técnico del CIDAP. Al describir el proceso de este período, señalo también a las personas que contribuyeron con su esfuerzo y, especialmente, el aporte del Dr. Rubín de la Borbolla para poner en marcha la antes mencionada Unidad Técnica. Además, es el tiempo en que se suscriben los

convenios de cooperación entre la Secretaría General de la OEA y los gobiernos de Ecuador y Guatemala, para establecer el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), en Cuenca, y el Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, en Guatemala (1975 y 1977, respectivamente) como instituciones cooperantes con el Programa Regional de Desarrollo Cultural en sus respectivos campos de acción. La Unidad quedaba consolidada.



Reunión Técnica de Tecnología y Artesanías, realizada en Cuenca en el año 1987. Ana María Duque, Inés Chamorro, Claudio Malo Director Ejecutivo del CIDAP y el expositor Alfonso Castillo de México

## CAPÍTULO CUARTO—Segunda etapa del Programa de Artesanías (1977-1989)

En esta etapa presento una de las más ricas experiencias que a una persona se le puede dar en su vida profesional, no sólo por el conocimiento de la actividad artesanal en los países latinoamericanos y del Caribe, sino por la posibilidad de encontrar a tantas personas tan interesantes en todo sentido. Sólo puedo decir que me es difícil resumir este Capítulo y más bien, sirva de motivo para invitar a su lectura. Es el momento en que los Proyectos Multinacionales de Etnomúsica y Folklore, y de Artesanías y Artes Populares, pasan a ser parte integral de la División de Patrimonio Cultural, bajo la dirección de la autora.

## CAPÍTULO CINCO – Cultura Popular y Educación

Dediqué este Capítulo a un colega chileno, Sergio Nilo (1934-2003), educador y matemático, funcionario del Departamento de Educación de la OEA, cuyo pensamiento latinoamericanista

quedó consignado en los cinco volúmenes de la serie de *Alternativas de Educación para Grupos Culturalmente Diferenciados*, que publicamos como resultado de talleres intensos de análisis sobre distintas aproximaciones al tema. Junto a Sergio Nilo, contribuyeron a este proceso, Arturo Ornelas, mexicano, también del Departamento de Educación, y Ana María Duque, colombiana, que ingresó a la OEA como especialista a cargo del Programa de Artesanías. Otra actividad de enorme importancia en este campo, fue la Primera Conferencia Interamericana de Cultura Popular y Educación, efectuada en Cuenca, en 1979, que reunió a representantes del planeamiento educativo y especialistas del sector cultural de las Américas para elaborar recomendaciones a los distintos gobiernos. También realizamos otra variedad de acciones conducentes a la educación con identidad, propia de los pueblos americanos. Este Capítulo muestra la dificultad de interacción interdisciplinaria dentro de la misma institución, y por tanto, difícil pensar que eso suceda con las áreas de educación

y cultura en los programas oficiales de los países. De todos modos, la educación popular fue una gran fuente de apoyo al desarrollo de los programas de artesanías.

## CAPITULO SEIS – El Año Interamericano de las Artesanías (1982-1983)

Este macro proyecto, derivado de la última recomendación de la *Carta Interamericana de las Artesanías y las Artes Populares*, “Crear el Año de las Artesanías”, incluyó cuatro actividades principales: Primera Reunión Interamericana de Artesanos Artífices, en Costa Rica, junio de 1982; Encuentro Internacional de Agencias y Programas de Desarrollo Artesanal, Washington, DC, septiembre de 1983; un concurso para un ensayo sobre el tema del “Artesano Tradicional en la Sociedad Contemporánea”, y un Concurso de Carteles conmemorativos del Año Interamericano.

Concluyo, invitando a su lectura, este Capítulo con el pensamiento de los Artesanos reunidos en Costa Rica en 1982, aún vigente: “*Por último, en el*

*mundo de hoy, el Artesano es creador de mercancías cuya finalidad es producir goce a nivel utilitario, estético y cultural, por eso es trasmisor de lo tradicional y generador en el presente, de las expresiones tecnológicas artesanales del futuro”.*

Esta serie de eventos conmemorativos del “Año Interamericano” es la mayor acción que jamás se ha realizado en las Américas, por haber movilizado a artesanos, especialistas, funcionarios, representantes de organismos de cooperación internacional, como también, expertos en comercialización de artesanías.

## CAPITULO SIETE - *La Carta Interamericana de las Artesanías y las Artes Populares* y otros lineamientos

Señalo en este capítulo las fuentes documentales que crearon y apoyaron la evolución del Programa de Artesanías de la OEA. Ellas representan el conocimiento empírico y académico de un nutrido grupo de personas de éste y otros continentes, que alimentaron una experiencia institucional

y humana, y que fue mi intención registrar en el libro. Además de la reunión de México, 1973, que redactó la mencionada *Carta*, detallo algunas de las reuniones organizadas por el Programa hasta 1987, con las diferentes exposiciones. Tomé especial cuidado en incluir los nombres de los expositores y su procedencia, lo que muestra la amplia cobertura regional y de especialidades que incorporó y enriqueció el Programa. Además, sirvieron estos foros para mantener una integración a nivel regional en las Américas en el campo de las artesanías y las artes populares, la educación y la cultura popular, los museos de sitio, las tecnologías apropiadas y otras áreas más que influyeron en el diseño y conceptualización de los proyectos a cargo del Programa de Artesanías para el más óptimo rendimiento y beneficio a la población meta: el sector artesanal.

CAPITULO OCHO – Consideraciones adicionales sobre la cooperación.

Este capítulo tiene diferentes campos y contempla no

sólo el ámbito de la artesanía sino de otros que estaban a cargo de la División de Patrimonio Cultural de la OEA: el manejo de la cooperación técnica, con énfasis en la capacitación; la integración regional a través de la artesanía, citando el caso específico de trabajos entre el CIDAP y el INIDEF (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, sede en Caracas) con el Caribe de habla inglesa. También, haciendo uso del recurso de la historia oral, transcribo partes de las entrevistas realizadas a Claudio Malo, Director del CIDAP, y a Francisco Rodríguez Rouanet, director del Subcentro de Guatemala, en febrero de 1994 y en octubre de 1993, respectivamente. Es éste uno de los aspectos más interesantes por lograr la palabra directa de las personas que tuvieron a su cargo la cooperación técnica del Programa de Artesanías de la OEA, en diferentes áreas de competencia. Además de los problemas que en cada caso se afrontaron, y en el caso del CIDAP aún tiene el compromiso en el presente (2007), las entrevistas le dan un sentido muy humano al capítulo. No sólo por

permitirnos conocer los manejos de sus respectivos programas de trabajo, sino por el aporte personal necesario en cada caso.

Por ser parte de un todo, incluí al final de este capítulo, una

muestra de las actividades que debía realizar la División de Patrimonio Cultural de la OEA, como fue “Protección y Preservación del Patrimonio Arquelógico del Ecuador”, en mayo y junio de 1984. La relevancia de este proyecto, es



Ismanda Correa e Inés Chamorro, compartiendo con el Director de la Galería Renwick, de Smithsonian, durante una muestra de productos.

mostrar la complejidad que tiene la organización de presentar una muestra de los artefactos recuperados por Ecuador en Europa, gracias a convenios internacionales, y exhibidos en Washington, DC en el marco de una serie de conferencias tanto en la Sala de las Américas de la OEA, como en el Museo de Historia Natural de Smithsonian Institution. Al presentar este proyecto de rescate arqueológico, dentro del libro dedicado a la cooperación para la artesanía, consideré pertinente mostrar no solamente el complejo proceso de la organización de un proyecto como el mencionado, sino que finalmente, este tipo de patrimonio es absolutamente relevante como fuente de inspiración, diseño y tecnología para el desarrollo artesanal.

**CAPITULO NUEVE – Evaluaciones, obstáculos y dificultades.**

Las evaluaciones, aunque la mayoría parciales, fueron muchas. Los resultados igualmente muchos, pero su aplicación, casi nula. El principal problema: la

naturaleza política de la institución. De todos modos, a nivel de cada dependencia técnica, utilizamos los resultados de las evaluaciones que efectuábamos alrededor de cada actividad, curso, reunión, etc.

## **SECCION II. Otras Referencias**

En el amplio panorama del desarrollo artesanal en América Latina y el Caribe, hay países, organismos y personas, cuyas acciones merecen destacarse para ejemplo, para reconocimiento a su labor y para finalmente lograr una gran red que favorezca la conformación de una industria artesana del área, con las características de su propia identidad, pero como un frente único de integración regional. En tal sentido, mi intención es señalar a algunas personas que han contribuido a ese objetivo. También a otras que están al frente de importantes acciones para el sector. Las personas a las que dedico esta Sección, debo aclarar, no son las únicas en el panorama del desarrollo de la artesanía en

el continente, son las que gracias de nuevo a encontrarme en el momento exacto, me ha cabido la suerte de trabajar con ellas.

CAPÍTULO DIEZ - Lo dedico a Rafael Rivas de Benito, organizador y director del Programa Iberoamericano en Artesanía, de la Cooperación Española (1984-2005). Nos dejó la Comunidad Iberoamericana de la Artesanía (CIART), que

con sede en Costa Rica, y bajo la presidencia de Doña Karen Olsen de Figueres, persona que ha contribuido enormemente al desarrollo de la artesanía centroamericana, lucha por tratar de encontrar avenidas para la cooperación hacia el sector artesano. La principal fuente para este capítulo, además de las múltiples publicaciones sobre los nueve Seminarios Iberoamericanos de la Artesanía, fue la entrevista



III Conferencia Preparatoria del VIII Seminario Iberoamericano, efectuada en Quito, junio de 2003. Inés Chamorro con Cramen Inés Cruz, Subgerente de Desarrollo de Artesanías de Colombia.



que hice a Rafael Rivas el 12 de diciembre de 1993.

CAPITULO ONCE – Dentro de la experiencia colombiana en el desarrollo de la artesanía (1950-2006), se destaca la presencia de Cecilia Duque Duque, inicialmente como organizadora y primera Directora del Museo de Artes y Tradiciones Populares de Bogotá y luego como Gerente General de Artesanías de Colombia durante cuatro administraciones del Estado colombiano. Deja en agosto del 2006 una sólida infraestructura nacional con experiencias muy importantes, para ejemplo de las personas que sigan sus pasos en el país y también, a nivel internacional por sus ya reconocidas intervenciones con organismos como la OEA, el BID y la UNESCO.

También baso parte de este Capítulo, en la entrevista realizada el 2 de febrero de 1996. Otra parte, en los propios materiales suministrados por Artesanías de Colombia, de los cuales extraje los 30 capítulos o resultados concretos logrados por la institu-

ción, por gestiones de su Gerente General.

CAPITULO DOCE – UNESCO. Este Capítulo está dedicado a Indrasen Ventacachellum, Director de la Sección de Artes, Artesanías y Diseño, de la Organización. Su destacada actuación se inicia con el propio Plan de Acción Decenal para el Desarrollo de la Artesanía en el Mundo: 1989-1999, que posteriormente se extendió al Programa de la Sección mencionada. Mi gran admiración por esta personalidad se basa en su enorme habilidad para manejar todo tipo de situaciones, idiomas, culturas, de las diversas regiones del mundo, que su Programa debe atender. Sobra decir, que el manejo de tales situaciones tiene como fuente el gran conocimiento de la artesanía, dentro del marco del desarrollo cultural, en el que él es un reconocido experto.

CAPITULO TRECE – Otras Referencias

Incluyo aquí a otras personas que en la actualidad, en forma

independiente o en su país, se encuentran desarrollando una labor importante a favor de la artesanía, los artesanos y sus comunidades. Son ellas, Zulma Santiago, organizadora y directora de las Ferias internacionales de Puerto Rico, e Ismanda Correa, directora fundadora de la *Revista Artesanías y Folklore de Venezuela*. La Revista es su propia ONG, a través de la cual organiza distintos eventos, entre ellos la serie de Muestras de Artesanías con la participación de maestros artesanos, jornadas técnicas con

participación de especialistas en temas del sector, concursos en materia textil, y muchos otros temas. Es una viajera permanente y por tanto tiene un gran conocimiento de los artesanos y sus oficios.

ANEXO - Finalmente incluyo aquí la lista de las entrevistas, nombres, nacionalidad y especialidad de los distintos especialistas a quienes entrevisté para el proyecto de cultura y desarrollo antes mencionado, y que espero realizar en el futuro. |

## TESAURO DE ARTESANÍAS Y ARTES POPULARES

### Parte sistemática

#### **Resumen:**

Se da a conocer el trabajo realizado sobre la construcción del Tesauro de Artesanías y Artes Populares: parte sistemática, partiendo de lo qué es y para qué un Tesauro. Se expone de manera general la metodología que se empleó, ejemplificando la sistematización de la Familia Artesanía/Artesanías. Presenta el Esquema Jerárquico de Familias o materias del campo científico, con que se relaciona el área artesanal. Explicación de la conformación de este esquema, en relación a las Familias, Facetas, Sub-Facetas y Descriptores, con sus niveles de especificidad.

Muestra además los correspondientes cuadros del esquema jerárquico de cada familia que conforman el Tesauro.

Concluye que el uso del lenguaje controlado de un Tesauro siempre es y será una herramienta que debe acompañar a todos los que trabajan en el área de la documentación y comunicación de la información, en este caso del área artesanal.

Múltiples son los términos del conocimiento que son usados dentro del campo de lo científico, cultural, social, de la comunicación, información, de la tecnología, que han venido acompañando a las sociedades en desarrollo, desde hace mucho tiempo; pero que hoy, se han hecho accesibles de una manera generalizada y al alcance no sólo de científicos, investigadores, escritores, etc., sino de gente inquieta, de todas las edades, a través de variados canales de información y comunicación.

Esta aparente maraña de conocimientos e información que estamos viviendo en la tan sonada expresión del “boom de la información”, ha hecho, a momentos, sentirnos perdidos en ella; pero esta avalancha sigue de una manera ordenada su curso, transfor-

mándose en accesible, de manera increíblemente rápida, concreta y eficaz, gracias a la tecnología y a las herramientas técnicas desarrolladas en los diversos campos de la ciencia.

Una de estas herramientas es el **TESAURO**, palabra que significa **TESORO**, voz, quizás poco conocida por el público común.

Tesauro es un tesoro de términos que abarca, generalmente, una área especializada del conocimiento, donde las palabras que van a ser usadas, a manera de diccionario, están sistematizados y clasificadas arbitrariamente, pero con lógica, y reglas internacionales en su estructuración, constituyendo un lenguaje controlado entre el lenguaje común y el lenguaje de comunicación.

F. Lévéry lo define así:

El Tesauro es un puente entre el lenguaje del informado (el documentalista) y el lenguaje del no informado (el usuario).<sup>1</sup>

Tesauro no es más que el instrumento técnico a ser usado por documentalistas y bibliotecarios, para que los Centros de Documentación, Información, y Bibliotecas, registren la información de manera concreta y precisa a través de palabras claves, llamadas descriptores (durante el proceso técnico de la indización) en los formatos, sean estos, manuales o informatizados, dependiendo tan sólo, cómo se quiera recuperarla.

El Tesauro como herramienta de trabajo resulta de muy fácil manejo en la recuperación de información para quienes están especializados en tareas propias de documentalistas y bibliotecarios; a la vez su uso, en combinación con la tecnología de ordenadores,

transforma a estas instituciones en la fuente que brinda una información válida, en el sentido de encontrarla, ordenada, clasificada, normalizada, y garantizada, en una forma concreta, rápida y oportuna, sea a nivel primario o secundario.

El CIDAP dentro de su ya larga trayectoria en el campo artesanal, ha tenido entre otros propósitos, ser también un Centro que brinde la oportunidad de comunicarse con las diferentes organizaciones, centros de documentación, información, bibliotecas e instituciones culturales, a través de un lenguaje documental común y a la vez controlado de términos llamados descriptores o palabras claves, que sirven para indizar, buscar y divulgar la información normalizada acorde a la necesidad y a los tiempos.

La Biblioteca y el Centro de Documentación del CIDAP han venido recopilando y procesando, la información especializada en

---

<sup>1</sup> Chaumier, Jacques. "Análisis y lenguajes documentales". Barcelona: Edit. Mitre, 1968

el campo artesanal a nivel latino e ibero-americano, que figuran como fondo bibliográfico y documental de la institución.

Al conocer y trabajar este fondo documental y bibliográfico, ha surgido la oportunidad de estructurar este lenguaje común y controlado al que me referí en palabras anteriores. Tarea nada fácil por caer las artesanías y el arte popular en el campo de lo no oficial.

Dada la versatilidad del idioma castellano, en que cada país tiene diferentes expresiones para las mismas actividades, sean artesanales o ya se trate de arte popular, esta tarea se ha convertido, en larga y enriquecedora, al descubrir en cada artesanía un universo, al cual hubo que ordenar, clasificar y jerarquizar.

En cuanto al procedimiento, y a manera de ejemplo, en lo que se refiere a la sistematización de la gran Familia Artesanía/Artesanías, la más extensa de este tesauo, se inició el ordenamiento, en lo concerniente a las categorías artesanales, luego el desarrollo

de sus aspectos básicos, las artesanías derivadas de la principal, cuando estas se presentaron, dando lugar a un nuevo nivel, al cual se aplicó el mismo tratamiento de la categoría principal, llegando así a establecerse ya un sistema jerárquico, el que se describe luego, técnicamente. Se relacionó a la artesanía con las otras ciencias afines a su desarrollo, que componen las otras Familias de ese Tesauo.

Para la estructuración del Tesauo de Artesanías y Arte Popular, *parte sistemática*, se partió del esquema jerárquico que consta de Familias, Facetas, Sub-Facetas y Descriptores correspondiendo a las:

**Familias** o géneros, los conceptos más amplios o nivel 1 de especificidad.

**Facetas**, las especies de estos géneros o nivel 2 de especificidad.

**Sub-Facetas**, Sub-especies de las Facetas o nivel 3 de especificidad.

**Descriptores** propiamente tales, los miembros de esas subespecies o niveles 4, 5, 6, 7 de especificidad.

El esquema jerárquico, presenta los Descriptores agrupados en diez familias, a las cuales se les asignó un código de letra.

### Familias

**A/B ARQUITECTURA / DISEÑO**

**C ARTE POPULAR**

**D/N ARTESANÍA / ARTESANÍAS**

**O ECOLOGÍA, MEDIO AMBIENTE Y TECNOLOGÍA**

**P ECONOMÍA/ SISTEMAS ARTESANALES**

**Q EDUCACIÓN / CAPACITACIÓN**

**R ORGANIZACIONES, INSTITUCIONES Y POLÍTICA ARTESANAL**

**S LEGISLACIÓN**

**T TRABAJO Y EMPLEO**

**U INFORMACIÓN, DOCUMENTACIÓN**

### Facetas, Sub-Facetos y Descriptores

Las facetas de nivel dos de especificidad, llevan códigos alfa-numéricos de dos elementos. Ejemplo:

G1 Cestería

Las Sub-Facetos de nivel tres de especificidad con códigos alfa-numéricos de tres elementos; así:

G1.2 Materia prima en cestería

El esquema jerárquico detallado con los Descriptores de niveles cuarto, quinto, sexto y séptimo de especificidad, figuran con códigos alfa-numéricos de cuatro, cinco, seis o siete elementos. Ejemplo:

G1.2.1 Fibras vegetales en cestería

G1.2.1.2 Fibras de hojas en cestería

G1.2.1.2.1 Esparto en cestería

Cada código indica un nivel de especificidad, correspondiendo en total a siete, los niveles que contiene el tesoro.

### **Niveles de especificidad**

El Esquema Jerárquico resalta patentemente los diversos niveles de especificidad, con sangrías claramente visibles con respecto al nivel. Así en el ejemplo anterior queda de esta manera:

G Fibras vegetales (artesanías)

G1 Cestería

G1.2 Materia prima en cestería

G1.2.1 Fibras vegetales en cestería

G1.2.1.2 Fibras de hojas en cestería

G1.2.1.2.1 Esparto en cestería

El nivel 1, primera columna de la izquierda, corresponde a Familias.

El nivel 2, segunda columna de la izquierda, corresponde a Facetas.

El nivel 3, tercera columna de la izquierda, corresponde a Sub-Facetas, de igual modo que las anteriores con una sangría muy clara.

El nivel 4, cuarta columna, corresponde a Descriptores amplios que admiten muchas subdivisiones o términos específicos, destacándose la sangría con referencia al nivel anterior, es decir el nivel 3.

Para la categorización de las artesanías, se ha tomado como base, o elemento principal la materia prima de la cual derivan, con nombre propio muchas artesanías, es el caso de: cerámica, cuero, madera, pirotecnia, etc. Y las otras expresiones artesanales a las cuales hubo de aplicar la categoría principal de artesanías, señalando el nombre de la materia prima y entre paréntesis la palabra



“artesanías”, para diferenciar muchas de ellas, de las técnicas o de la misma materia prima, que llevan el mismo nombre. Anotándose de la siguiente manera:

Cerámica  
Cuero  
Madera  
Pirotecnia  
Calabaza (artesanías)  
Conchas (artesanías)  
Crin (artesanías)  
Papel y cartón (artesanías)  
Vidrio (artesanías)

Dentro de esta misma familia se categorizó como Facetas, Sub-Facetas y Descriptores, tomando los aspectos de las artesanías como: herramientas, materia prima, técnicas, productos, diseños, motivos, tipos, tecnologías relacionadas.

Siguiendo este mismo esquema de trabajo, se consideró a las artesanías derivadas de la principal. Ejemplo:

Madera  
Balsa (artesanías)  
Bambú (artesanías)  
Carpintería

Ebanistería  
Juguetería en madera (artesanías)  
Tonelería  
Tornería en madera (artesanías)

Con respecto a las otras Familias del Tesouro, se siguió el esquema de jerarquización, tomando estrictamente, los aspectos principales relacionados siempre al campo artesanal.

Los cuadros de las siguientes familias del Tesouro se presentan así:

## **ARQUITECTURA/DISEÑO** **A/B** A(código de letra) Fami- lia. 1

### **Arquitectura**

Tipología arquitectónica  
Arquitectura según materiales  
Tipología de la vivienda  
Elementos artesanales decorativos en arquitectura  
Elementos artesanales en la construcción  
Diseño de la vivienda tradicional  
Bienes patrimoniales

Arquitectura y tecnologías relacionadas

## **Diseño B**

Creatividad  
Dibujo  
Diseño (teoría)  
Diseño aplicado a las artesanías  
Diseño de productos  
Diseñadores  
Gestión en diseño  
Motivos en el diseño

## **ARTE POPULAR C (código de letra) Familia 2**

Dentro de esta familia, que tiene mucha relación, en cuanto a ser, una expresión de la cultura popular, se ha sometido estrictamente a los aspectos artesanales que nos ocupa como materia de este tesoro.

### **Arte Popular**

Baile y danza (arte popular)  
Culinaria (arte popular)  
    Cocina tradicional (arte popular)  
Bebidas y licores artesanales

Confitería y dulcería tradicional

Sitoplástica  
Panadería tradicional  
Decoración en Arte popular y Artesanías  
Escultura (arte popular)  
    Imaginería  
Indumentaria (arte popular)  
Máscaras (arte popular)  
Música (arte popular)  
Instrumentos musicales (artesanías)  
Pintura popular  
Teatro popular

## **ARTESANIA/ARTESANIAS D/N (código de letra) Familia 3**

### **Artesanía**

Artesanía (teoría)

### **Artesanías**

#### **Alfarería/Cerámica**

Alfarería

Cerámica

**Calabaza** (artesanías)

**Cantería** (artesanías)

Marmolería (artesanías)

**Caucho** (artesanías)

**Cerería** (artesanías)

**Chaquira** (artesanías)

**Coco** (artesanías)

**Conchas** (artesanías)  
**Crin** (artesanías)  
**Cuernos y carey** (artesanías)  
**Cuero** (artesanías)  
    Procesos intermedios en cuero  
        Curtiduría  
    Acabado en cuero  
    Botería (artesanías)  
    Confección en cuero  
    Encuadernación  
    Guarnicionería (artesanías)  
    Marroquinería  
    Peletería  
    Talabartería  
    Tapicería en cuero  
    Tapizados en cuero  
    Tejeduría en cuero  
    Zapatería (artesanías)  
**Escamas de pez** (artesanías)  
**Fibras vegetales** (artesanías)  
    Cestería  
    Procesos intermedios en fibras vegetales  
        Hilado en fibras vegetales  
        Tinturado en fibras vegetales  
    Bambú en cestería (artesanías)

Carrizo (artesanías)  
Cabuya (artesanías)  
Cordelería y jarcia en fibras vegetales  
    Redes y mallas en fibras vegetales (artesanías)  
Esparto (artesanías)  
Maíz (artesanías)  
    Pasta de maíz (artesanías)  
Mimbrería (artesanías)  
Mocora (artesanías)  
Paja de trigo (artesanías)  
    Enchapado en tamo (artesanías)  
Popotería (artesanías)  
Paja toquilla (artesanías)  
Rafia (artesanías)  
Tatora (artesanías)  
Sombrerería (artesanías)  
Tapicería en fibras vegetales (artesanías)  
Tapizados en fibras vegetales (artesanías)  
Tejeduría en fibras vegetales (artesanías)  
Tela vegetal (artesanías)  
**Flores secas** (artesanías)  
**Hueso** (artesanías)  
**Madera** (artesanías)  
    Acabados en madera  
    Decoración en madera

Barniz de Pasto (artesañías)  
 Lacado en madera (artesañías)  
 Maque (artesañías)  
 Calado en madera  
 Decoración plana en madera  
 Enchapado en madera  
 Decoración en relieve en madera  
 Dorado en madera  
 Incrustación en madera  
     Taracea y vetado en madera  
 Policromía en madera  
 Pirograbado en madera  
 Xilografía  
 Balsa (artesañías)  
 Bambú (artesañías)  
 Carpintería  
 Ebanistería  
 Juguetería en madera (artesañías)  
 Tonelería  
 Tornería en madera (artesañías)  
**Mazapán** (artesañías)  
 Migajón (artesañías)  
 Pasta de sal (artesañías)

Porcelanicrón  
**Metales** (artesañías)  
 Procesos previos en metal  
     Fundición en metales  
 Broncería  
 Calderería  
 Hierro cincelado y pavonado (artesañías)  
 Forja (artesañías)  
     Armería (artesañías)  
     Cerrajería (artesañías)  
     Cuchillería (artesañías)  
     Herrería  
 Metalistería  
     Cobre y latón (artesañías)  
         Cobre laminado y estañado (artesañías)  
     Estañados (artesañías)  
     Hojalatería (artesañías)  
 Alambre (artesañías)  
 Plomo (artesañías)  
 Orfebrería  
     Platería  
     Joyería  
         Técnicas textiles con alambre en joyería  
         Filigrana

- Técnicas complementarias en joyería
- Tipos de joyería
  - Joyería semiartesanal
- Cuentas y perlas (artesanías)
- Lapidaria
- Bisutería (artesanías)
- Relojería (artesanías)
- Muñequería (artesanías)**
- Papel y cartón (artesanías)**
  - Papel (artesanías)
  - Collage
  - Papel amate (artesanías)
  - Papel doblado (artesanías)
  - Papel maché (artesanías)
  - Papel picado (artesanías)
  - Cartón (artesanías)
- Pirotecnia**
- Plumaria**
- Tabaco (artesanías)**
- Tejeduría (artesanías)**
  - Tejeduría textil
  - Tejeduría a telar
    - Procesos previos al tejido a telar
    - Procesos intermedios en tejeduría textil
    - Hilado artesanal en tejeduría textil
- Tinturado en materia prima textil
- Tejidos (artesanías)
  - Alfombras (tejido)
  - Alforjas (tejido)
  - Cobijas (tejido)
  - Fajas (tejido)
  - Hamacas y chinchorros (tejido)
  - Mantas (tejido)
  - Paños ikat (tejido)
  - Ponchos (tejido)
  - Tapicería (tejido)
  - Tejidos en algodón
  - Tejidos en lana
  - Tejidos en lino
  - Tejidos en seda
  - Tejidos en fibras minerales
  - Tejidos por clasificación visual y táctil
  - Tipos en tejidos
  - Tejidos y tecnologías relacionadas
- Tejeduría sin telar
  - Croché (artesanías)
  - Encaje (artesanías)
    - Encaje a la aguja
    - Encaje a punto cortado
    - Encaje de reticella
    - Encaje de bolillos

- (artesanías)
- Encaje de mundillo (artesanías)
- Ñandutí
- Randa (artesanías)
- Frivoté
- Macramé (artesanías)
- Tejido de punto (artesanías)
- Redes y mallas en tejeduría sin telar
- Otros oficios en tejeduría textil
  - Arpillería
  - Batanería (artesanías)
  - Cordelería textil
  - Costura y confección (artesanías)
  - Decoración en textiles
    - Aplicaciones en tela (artesanías)
    - Molas (artesanías)
  - Bordado (artesanías)
  - Tinturado decorativo en hilos
  - Tinturado decorativo en tejidos
    - Plangi
  - Tinturado decorativo en telas
    - Batik (artesanías)
    - Estampado en tela (artesanías)

- Pintura decorativa en tela (artesanías)
- Juguetería en textiles
- Tapizados
- Vidrio** (artesanías)
  - Técnicas decorativas en vidrio
  - Vitrallería
  - Bisutería en vidrio
  - Cristalería
  - Vidrio soplado (artesanías)
- Yesería**
  - Estuquería (artesanías)
    - Cielo raso (arquitectura)
  - Elaboración de moldes en yeso
  - Decoración con yeso
  - Yeso reciclado
  - Yeso tallado

Hay que señalar que dentro de esta gran Familia Artesanía/ Artesanías se ha desarrollado el campo de Facetas correspondientes a las artesanías principales, y a las artesanías derivadas, cuando existen estas, siguiendo el mismo esquema general, en todas ellas.

Ejemplo del esquema general:

## E

### E1/6 Calabaza (artesanías)

- E1.1 Herramientas en calabaza
- E1.2 Materia prima en calabaza
- E1.3 Procesos previos en calabaza
- E1.4 Técnicas en calabaza
  - E1.4.9 Técnicas del acabado en calabaza
- E1.5 Productos en calabaza
- E1.6 Calabaza y tecnologías relacionadas
- E1.8 Calabaza votiva
  - E1.8.1 Calabaza votiva con chaquira
    - E1.8.1.1 Herramientas para calabaza votiva con chaquira
    - E1.8.1.2 Material en calabaza votiva con chaquira
    - E1.8.1.3 Procesos y técnicas en calabaza votiva con chaquira

En ese ejemplo no constan los aspectos referentes a: diseños, motivos, tipos, simbología, tecnologías relacionadas, transporte, y otros aspectos que se

van considerando dentro en cada artesanía.

Dentro de estas Sub-Facetetas están comprendidos, los otros niveles de especificidad. Así, tomaremos del ejemplo anterior, lo que corresponde a técnicas en calabaza:

- E1.4 Técnicas en calabaza
  - E1.4.2 Esgrafiado en calabaza
  - E1.4.3 Labrado en calabaza
  - E1.4.4 Calado en calabaza
  - E1.4.5 Quemado en calabaza
  - E1.4.6 Talla en calabaza
  - E1.4.7 Tinturado en calabaza
  - E1.4.8 Pirograbado en calabaza

Alcanzando, si es el caso, los siete niveles de especificidad.

En el Tesauro, constan además:

Notas de alcance o notas explicativas, marcadas con la signatura **NA**. Ejemplo

- E1.2.1 Calabaza (material)
  - NA Fruto de la planta cucurbitácea.

Los términos que se consideran como sinónimos o cuasi-sinónimos, se anotan con la signatura **UP**, que significa **USADO POR**.  
Ejemplo

- E1.2.1 Calabaza (material)
  - UP Bule (México)
  - Güira (Venezuela)
  - Güiro, Antillas, América Central, Colombia)
  - Guacal (América Central)
  - Jícara (México)
  - Mate
  - Porongo
  - Porobamba
  - Tapara (Venezuela)
  - Totumo

El asterisco (\*) se usa como remitente a otro descriptor. Su escritura va seguida del nombre y el código al que hay que remitirse.  
Ejemplo

- E1.2.1 Calabaza (material)
  - UP Bule (México)
  - \*Semilla
  - C50.1.6.30.1.30

El uso del paréntesis ( ) sirve para diferenciar, o para identificar,

como en el ejemplo anterior, a qué país pertenece dicho término. Así:

- E1.2.1 Calabaza (material)
  - UP Bule (México)
  - Guacal (América Central)
  - Tapara (Venezuela)

También el paréntesis se usa para diferenciar las palabras homógrafas. Ejemplo:

- Plata
- Plata (material)

## **ECOLOGÍA, MEDIO AMBIENTE, TECNOLOGÍA Q** (código de letra) Familia 4

### **Ecología**

- Ecología animal
- Ecología humana
- Ecología vegetal
- Daño ecológico
- Ecosistemas y
- Ecodesarrollo

### **Medio Ambiente**

- Conservación del medio ambiente



Control del medio ambiente

### **Recursos Naturales**

Recursos animales  
Recursos animales en artesanías  
Recursos minerales en artesanías  
Recursos vegetales  
Conservación y control de recursos naturales  
Materias primas artesanales

### **Tecnología**

Tecnología  
Higiene y saneamiento  
Toxicología en oficios artesanales

## **ECONOMIA/ SISTEMAS ARTESANALES. P(código de letra)** Familia 5

### **Economía**

Sistema económico artesanal  
Desarrollo económico y social en artesanías  
Comercio  
Comercio internacional  
Exportaciones/Importaciones

Comercialización artesanal  
Comercialización artesanal interna

Mercados artesanales  
Compra/Venta de productos artesanales

Gestión en venta  
Mercadotecnia en artesanías

Producción artesanal  
Productos artesanales  
Consumo de productos artesanales

Costos en productos artesanales

Precios

Gestión de empresas artesanales

Oferta/Demanda

Promoción y difusión artesanal

Publicidad en artesanías

Finanzas

Financiación en artesanías

Contabilidad artesanal

Transporte de productos artesanales

**EDUCACIÓN/CAPACITACIÓN ARTESANAL Q** (código de letra) Familia 6

**Educación/Capacitación artesanal**

Planificación de la educación

Política educacional

Administración de la enseñanza

Docencia

Personal profesional

Gestión educacional

Cursos de capacitación artesanal

Calificaciones

Subvenciones de estudios

Aprendizaje de oficios artesanos

Enseñanza

Capacitación artesanal

Material y equipo didáctico

Apoyos para la enseñanza artesanal

Currículo

Instituciones educacionales en artesanía

Centros artesanales

Centros de capacitación artesanal

Escuelas

Formas de educación

Educación ambiental

Educación artística

Educación bilingüe bicultural

Educación comunitaria

Educación formal escolarizada

Educación no formal

Educación tecnológica

Alumnos

Directorios en Educación

**ORGANIZACIONES/INSTITUCIONES, POLÍTICA ARTESANAL R** (código de letra) Familia 7

**Organizaciones/Instituciones**

Organismos internacionales

Organizaciones de apoyo al artesanado

Organizaciones para la cultura

Administración cultural

Instituciones de educación

Instituciones de capacitación artesanal

Organizaciones culturales privadas  
Organizaciones regionales de gobiernos  
Organismos crediticios  
Organizaciones privadas  
Organizaciones de artesanos  
Museos

### **Política artesanal**

Política gubernamental para el desarrollo artesanal  
Políticas de desarrollo integral artesanal  
Política de comercio exterior  
Política de desarrollo tecnológico  
Política de infraestructura para comercialización artesanal.  
Política de incentivos  
Política de información  
Política educativa  
Política financiera y crediticia  
Política fiscal  
Política internacional gubernamental  
Política jurídica  
Política salarial  
Política social

**LEGISLACION/LEGISLACION ARTESANAL S** (código de letra) Familia 8

### **Derecho**

Derecho civil  
Derecho internacional

### **Legislación**

Legislación ambiental  
Legislación artesanal  
Legislación comercial  
Legislación de aduanas  
Legislación de comercio exterior  
Legislación cultural  
Legislación sobre patrimonio cultural  
Legislación de cooperativas y/o asociaciones  
Legislación del Sistema de Ciencia y Tecnología  
Legislación de la propiedad intelectual  
Legislación de la seguridad social  
Legislación educacional  
Legislación financiera  
Legislación laboral  
Legislación tributaria

**TRABAJO/EMPLEO/SITUACION SOCIAL DEL ARTESANO** **T** (código de letra)  
Familia 9

**Trabajo y Empleo**

- Trabajo artesanal
- Personal
- Trabajo y ocupaciones
  - Artesano
  - Artesanos
- Oficios artesanales
- Recursos humanos
- Recursos materiales
- Relaciones de trabajo

**Empleo**

- Salarios
- Relaciones laborales

**Situación social del artesano**

- Desarrollo social
- Espacio social del artesano
- Grupos sociales
- Migración de personas
- Organización social
- Problemas sociales
- Bienestar social
- Asentamientos humanos
  - Zonas urbanas
  - Zonas rurales

**DOCUMENTACION, INFORMACION** **U** (código de letra)  
Familia 10

**Documentación, Información**

- Autores
- Acceso a la información
- Comunicación y desarrollo
- Información técnica
- Difusión de la información
- Documentos
- Servicios de información
- Informática
- Usuarios de información

Hay que destacar que todos los términos que figuran en el tesaurus, pueden ser usados como descriptores, sean términos generales de este esquema jerárquico expuesto, de Familias o Facetas, o de Descriptores, de hasta séptimo nivel que conforma este trabajo.

Concluyendo, el Tesaurus es un libro abierto susceptible a cambios, ya sea por, la terminología nueva que puede ser usada, siendo por lo tanto, los términos que pueden ser agregados, los enriquecedores de este vocabulario controlado, o por los términos

que pueden ser modificados o eliminados, si es el caso.

A su vez, el tesoro es un libro de consulta para todo público usuario que quiera investigar, informarse, buscar información directa, en aspectos prácticos, para artesanos, diseñadores y gente que quiere incursionar en el campo artesanal.

El Tesoro será siempre una herramienta técnica de apoyo en la labor diaria de documentalistas, bibliotecarios, informadores, instituciones y personas que se encuentre en el campo de la comunicación e información, y quieran brindar al público un servicio garantizado y eficaz.

Cualquier opinión que se quiera dar, respecto a este trabajo, como ha sido expresado, en párrafos anteriores, cualquier sugerencia que sirva para modificar, eliminar términos, pueden dirigirse a la siguiente dirección electrónica:

[documentacion@cidap.org.ec](mailto:documentacion@cidap.org.ec)

serán bienvenidas, pues mejorará el lenguaje controlado de este tesoro y nos integraremos a la gran comunidad que se interesa en el desarrollo del campo artesanal. |



MARCELO F. NARANJO VILLAVICENCIO

**LA CULTURA POPULAR  
EN LA PROVINCIA DE PICHINCHA**



## Presentación

“Yo en mi pueblo, cuando yo supe de enamorados, tenía diez y seis años. Fue un día viernes o sábado. Mi comadre tenía un cuñado de Esmeraldas y mi padre invitó a comer a todo el mundo en la finca, y papá tenía chanchos pero como había crecido el río, algunos no estaban. Por eso nos mandó mi papá a ver los chanchos a mí y a mis hermanas. Nosotras no caminábamos duro, no hacíamos bulla, porque decían que era malo, que se podía encontrar a la tunda o al diablo. Cuando ya volvimos, nos fuimos a bañar al río por donde se habían perdido los chanchos, cuando unos muchachos jovencitos, que estaban en el monte, vinieron, y uno de ellos me dijo: ‘bañémonos los dos, si nos hacemos sirenas nos

hacemos los dos’. Al final cogimos y nos bañamos. Ya nos conocimos, nos caímos bien. Él me empezó a mandar cartas, y yo le dije a mi mami: ‘¿qué se hace?’ Ella me dijo: ‘piensa’, pero yo no sabía qué era esto de pensar. Entonces fui a hablar con la segunda mujer de mi papá, porque mi papá tenía dos mujeres en la casa; y ella me conversó que pensar era saber si iba a aceptar o no al muchacho. Pasó el tiempo y a los dieciocho años vuelta me enamoré, pero ya sabía pensar y me casé...”

Para encontrar este texto no hemos tenido que trasportarnos a siglos anteriores, ni pasar revista de la literatura costumbrista latinoamericana, o refundirnos en el último rincón de la ruralidad



provincial. Simplemente tuvimos que escuchar con mucha atención, respeto y regocijo a una habitante del recinto Cabuyal, en el cantón Puerto Quito, región occidental de la provincia de Pichincha, quien testimoniaba de la forma más natural y espontánea una experiencia de su vida. Envueltos en la dinámica citadina y con el ritmo infernal de la vida moderna, estos relatos, mezcla de realismo fantástico e ingenuidad, ciertamente que aparecen a nuestros oídos como textos demasiado lejanos.

Es que nos hemos acostumbrado, o mal acostumbrado a pensar en la provincia de Pichincha desde la perspectiva de una centralidad geográfica y económica, que tiene como arquetipo a la ciudad de Quito, pero no a esa ciudad histórica, cargada de valores culturales y de todo tipo, forjada por sus habitantes a lo largo del tiempo, sino de una ciudad que pretende ser moderna, pero que en esta nueva dimensión ha cedido gran parte de su carácter, perdiendo de vista a esa “otra” e igualmente importante región provincial, que viene a constituir,

precisamente, todo lo que no es el Distrito Metropolitano.

Todo tipo de centralidad es criticable, como es criticable la posición asumida por ciertos municipios de grandes ciudades quienes, por un lado, juzgan acrecientemente el centralismo y por otro reciben grandes sumas de dinero de todos los ecuatorianos para ser administrados por las famosas fundaciones y cuyo destino no es precisamente el bienestar de los más necesitados. Es criticable también el que se piense que más allá del núcleo central, la cultura, como valor universal, inherente al ser humano no pueda estar presente.

Por fortuna, el enorme valor de la oralidad, entre otros elementos, extractada de la más profunda sabiduría popular, enraizada en la Cultura Popular, aún sigue presente, aunque nos empeñemos en restarle valor y vigencia. Coincidimos absolutamente con las palabras de Joaquín Díaz, quien a propósito de la tradición oral manifiesta que: “Sería interesante recuperar la palabra como punto

de encuentro y fusión de los distintos pensamientos; retomar el placer de la expresión verbal, la importancia de la voz como eco sonoro de la imaginación humana y el reconocimiento de un oficio tan viejo como necesario: el de comunicar lo vivido para que sirva de ejemplo a los que han de venir”.

La provincia de Pichincha, de la misma manera que la totalidad de la regiones de la patria, sigue siendo una cantera inagotable de este tipo de manifestaciones. Lo que sucede es que por erróneas interpretaciones de ciertas corrientes modernistas, y más aún, por las novelorías posmodernistas impulsadas desde ciertas autocalificadas como muy prestigiosas tribunas del conocimiento, se mira con recelo este tipo de expresiones culturales, y se invisibiliza a sus actores y a sus contenidos, sin haber tenido el menor contacto con estas expresiones culturales, y a las cuales, de facto se les resta todo tipo de valor y trascendencia.

Aún más, se sigue haciendo un odioso discrimen entre la

cultura popular, a la que se le quita valor y la “otra cultura” de corte académico y de expresión formal, desconociendo, que las expresiones de los seres humanos no pueden y no deben ser jerarquizadas, sino de lo que se trata es de reconocer sus diferencias, las mismas que se derivan de sus matrices históricas y sociales en donde se fraguaron. Cualquier adjetivación en este sentido está fuera de lugar, y desconoce un antiguo e importante postulado dictado por la Antropología Cultural desde hace ya muchos años, en el sentido de que “no hay culturas mejores ni peores, sino diferentes”.

Este tratamiento discriminatorio en relación a la cultura popular, en el trasfondo revela algunos hechos significativos: en primer lugar una incapacidad manifiesta por aceptar a los “otros” no como antagonicos sino como diferentes; a la otredad se la considera como algo intrínsecamente malo; en esta visión los estereotipos negativos han sido elevados a la categoría de preceptos justificativos para el mantenimiento de esa visión; en

segundo lugar, también hay un desconocimiento del profundo valor de la oralidad, de una oralidad que ha permitido la continuidad de muchas manifestaciones culturales desde épocas pasadas hasta el presente, las mismas que han sido readecuadas y refuncionalizadas por los nuevos actores sociales que se alinean con estas manifestaciones culturales. Finalmente, y quizás como uno de los elementos más significativos, la reacción adversa contra esta expresión cultural, mantenida desde ciertos conglomerados sociales, autocalificados como “cultos” no es otra cosa que la materialización de un desprecio encubierto, ejercido por una sociedad racista, por todo lo que directa o tangencialmente tenga algo que ver con los indios o afros, o con los estratos sociales populares de ascendencia indígena o afro.

En líneas anteriores habíamos manifestado que no es necesario remontarse a espacios recónditos de la geografía provincial para encontrar significativas expresiones culturales como la acotada al inicio de esta presentación,

como tampoco es indispensable salir de Quito para presenciar trascendentales manifestaciones de la religiosidad popular como la “Yumbada de la Magdalena o el pase del Niño de Cotocollao”, solamente para señalar dos de las múltiples manifestaciones de la cultura popular que tienen como escenario a la ciudad. Lo que sí es necesario es “tener ojos” para contemplar estas expresiones culturales, no como actos de un folklor descontextualizado, sino como legítimas representaciones culturales con un contenido simbólico profundo.

Por otro lado, los múltiples talleres artesanales que se encuentran en Quito y en menor medida en otros lugares de la provincia de Pichincha, siguen siendo los espacios en donde las hábiles manos de artesanos y artesanas, en su labor cotidiana, la mayoría de veces desconocida e ignorada, siguen elaborando un sinnúmero de objetos de la más variada índole, pero con una vocación especial. En palabras de un orfebre, y en referencia a su actividad manifestaba que: “lo

fundamental del diseño es que es parte de mis vivencias, de mi cultura, de mi misma vida”, es decir, es un trabajo que trasciende la mera materialidad del trabajo, y que se convierte en un acto en el cual está en juego su propia existencia.

Y qué decir de las otras regiones circundantes a la ciudad de Quito, en donde las diversas expresiones culturales siguen vigentes y tienen gran trascendencia para los distintos colectivos sociales en donde ellas se manifiestan. A contadas horas de la capital, y en los diferentes páramos que integran la geografía de la provincia de Pichincha, mora un personaje legendario, el chagra, un verdadero Martín Fierro serrano, quien diariamente pone su empeño y coraje para domeñar al páramo y hacerlo un lugar de vida para él, su familia y sus animales, atravesando incontables vicisitudes, todas ellas sorteadas por sus habilidades de extraordinario jinete, un gran coraje y un enorme conocimiento tanto de la naturaleza como del comportamiento del ganado que está bajo su responsabilidad.

Ese chagra que algunas veces es suplantado y descontextualizado en algunas festividades para consumo del turismo, en su hábitat es un incansable peleador de la vida y continuador de su acervo cultural, lo que le ha convertido en el señor de los páramos, sin embargo su existencia, paradójicamente, es tan poco conocida en los ámbitos ciudadanos.

Si las manifestaciones culturales del chagra son tan ricas en contenido, en un contexto semi urbano, la parroquia de Alangasí, con ocasión de la Semana Santa, se convierte en un extraordinario escenario de religiosidad popular en donde las fuerzas del mal, representadas por el diablo, momentáneamente se apoderan del lugar y concomitantemente de la iglesia, hasta que el poder de la divinidad triunfa a través de la resurrección de Jesucristo y lucifer es condenado a morir quemado en la plaza pública en medio del regocijo de los participantes. Este acto ritual de enorme riqueza simbólica se lo lleva a cabo año tras año con gran solemnidad.

Del mismo modo, la celebración de San Juan de Cumbayá, fiesta de enorme color y regocijo, en donde se congrega una enorme cantidad de payasos y otros personajes, tiene ocurrencia entre el asombro de los recién llegados a urbanizar el valle y la alegría y unción de los nativos del lugar, que la vienen manteniendo desde épocas muy antiguas.

Las alusiones realizadas a estas expresiones singulares de la cultura popular representan muy contados ejemplos de su rico repertorio, las cuales se podrían multiplicar de forma considerable si tomamos en cuenta las múltiples facetas que ella abarca, de allí que resulta hasta cierto punto irónico, por decir lo menos, algunos de los esfuerzos conducentes a la búsqueda y encuentro de una identidad nacional, cuando una gran expresión de ella está impregnada en la cultura popular, a la cual sistemáticamente se la niega o se le resta importancia.

Pero no todas las expresiones de la cultura popular han podido ser mantenidas. El avance incontrolable de la modernización y el

proceso de urbanización, con todo lo que ello significa han actuado de forma negativa en varios contextos. Hasta ciertos personajes míticos ya no tienen vigencia en las condiciones actuales de vida. Los moradores de Zámbez ya no pueden hacer la peregrinación a la colina que domina el asentamiento, lugar donde se aparecía San Miguel Arcángel, patrono del poblado, porque ella ha sido urbanizada. El resplandor de su espada ha sido reemplazado por el brillo de los vidrios decorativos de los edificios que han ocupado su lugar.

Finalmente quisiéramos destacar también que en el caso de la provincia de Pichincha, la dimensión histórica de la cultura popular tiene una importancia muy especial ya que, uno de los pilares sobre la que se ha edificado es el Arte Quiteño, el cual, si bien en su origen tuvo una influencia netamente europea, no es menos cierto que con el andar del tiempo, y debido a las innovaciones introducidas por los artesanos locales, también fue desarrollando una estilística propia, que ha sido

recogida por los actuales artesanos quiteños. Si bien este hecho es muy significativo en sí mismo, también lo es en el sentido que nos ilustra el contenido dinámico de esta expresión cultural. Sin temor a equivocarnos podríamos afirmar que una de las características más emblemáticas de la cultura popular, es su carácter siempre cambiante, motivado por la dinámica de sus actores, y como se diría en el refranero popular: “para muestra basta un botón”, la enorme diversidad de las expresiones musicales populares existentes, representan una clara ratificación de lo que venimos afirmando.

Precisamente de todos estos temas y de otros más, en forma seria y rigurosa, pero no pretenciosa hablamos en los volúmenes que en esta noche se están presentando. Con ellos queremos rendir tributo a esa enorme constelación de cultores de las múltiples expresiones de la cultura popular en la provincia de Pichincha, quienes tuvieron la enorme bondad de contribuir con nosotros con sus conocimientos, generosidad, vivencias, testimonios y una paciencia sin límites. Nos hemos esforzado por ser fieles intérpretes de la información por ellos consignada. |

**DECLARACIÓN DE QUITO  
SOBRE LA GESTIÓN CULTURAL  
EN IBEROAMÉRICA**



Convocados por el Convenio Andrés Bello, CAB, El Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultural, IPANC, la Universidad Andina Simón Bolívar y la Plataforma Internacional de Gestores Culturales Proyecta Cultura, reunidos en la ciudad de Quito, Ecuador, quienes participamos del I Encuentro Internacional Diversos y Alternos: la Gestión Cultural en América Latina, y después de una amplia y fructífera deliberación, nos dirigimos al universo de las culturas de todos los países que configuran las naciones de Iberoamérica, especialmente a quienes desde la creación y la producción artística y cultural, contribuimos a dignificar la existencia humana y a dotarla de significados, engrandeciendo los espacios de libertad y prosperidad de cada habitante de nuestra región.

Mujeres y hombres de la gestión cultural iberoamericana nos congregamos para debatir nuestras prácticas comunes y urdir nuestros enfoques colectivos. Provenientes de los países que hoy integran el Convenio Andrés Bello: Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, España, México, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana y Venezuela, además de invitadas e invitados de Argentina, Brasil, Guatemala y Uruguay, sumados a un amplio público, hemos compartido nuestras experiencias, reflexiones y opiniones en el escenario de la Universidad Andina Simón Bolívar.

El eje de las intervenciones, los debates y las propuestas ha sido la gestión cultural, su historia, su situación actual y su relación con los otros sectores



que configuran el quehacer cultural.

América Latina, como espacio cultural, está constituida por el rico y complejo entramado de muchos tiempos creativos y de múltiples improntas que vinculan lo pre-moderno, lo moderno y lo contemporáneo. Nuestra región está conformada, no sólo por un pasado común y una contemporaneidad donde se comparten más ampliamente las manifestaciones culturales y donde confluyen las distintas identidades y diversidades, sino también, por alarmantes asimetrías que existen en el planeta, particularmente en la producción, circulación y consumo de los distintos productos culturales.

En nuestra larga historia, a partir de la cual se construyen diversos escenarios, la gestión de procesos culturales establece permanentemente múltiples relaciones entre creadores, productores y circuitos públicos que han generado espacios democráticos de participación y creatividad social, y han contribuido a la cons-

trucción sustancial de ciudadanías y nacionalidades.

Tenemos el deber de situarnos frente a nuevas configuraciones, preservando, fortaleciendo y construyendo nuestras identidades, expandiéndolas y dialogando desde ellas. Para cada uno de los distintos espacios culturales, es necesario generar modelos y técnicas de gestión que coadyuven a darle sentido y calidad a la vida de las personas. Estamos convencidos de que la gestión cultural se construye desde paradigmas de altos valores. Apelamos a la realización de emprendimientos que tengan como principios la democracia y la libertad cultural.

La gestión cultural es de antigua data en la historia de la humanidad; su conceptualización actual contiene milenarios conocimientos del saber hacer y caudales de experiencias para implementarla. Los retos actuales obligan a aceptar nuevas complejidades para la integración, avances tecnológicos, ejercicio

pleno de los derechos culturales y la participación ciudadana sobre la cual, dicha gestión debe estar sustentada. Otro de los grandes desafíos es contrarrestar las fuerzas económicas de la concentración en los mercados de bienes y servicios culturales.

Los gestores transitamos por un tiempo histórico aceleradamente cambiante, estamos impelidos permanentemente a ensanchar nuestros diálogos y nexos, a realizar sucesivas síntesis de nuestras experiencias, a fortalecer la formación académica y aquella que se hace desde otras instituciones nacionales y locales. También a concordar acciones y a organizarnos en los diversos niveles donde existimos y actuamos.

Tenemos un enorme saber social anclado en los territorios geográficos y simbólicos que debe contribuir a la configuración de estrategias de diverso origen institucional y social. Es fundamental que la gestión

se posicione como un proceso relevante en la formulación de políticas públicas.

Es imperativo que, para poner en juego enfoques y experiencias, se fortalezca y se expanda la investigación de campo y los estudios de casos, el análisis y balances de lo que se ha forjado a nivel de toda la región, tanto en ciudades, como en el mundo rural, así como en instituciones estatales, locales y ciudadanas.

Diversos y Alternos ha generado un espacio de construcción de conocimientos, de intercambio de experiencias, saberes y compromisos. Estamos persuadidos de la necesidad de asumir la cooperación como el elemento esencial, para que la gestión cultural pase a una nueva fase de desarrollo, constituida por su diversificación y profesionalización, reconocimiento y visibilidad pública.

Como resultado de las plenarios y de las mesas temáticas: Formación en Gestión Social y Cultural; Derechos de la Cultura

y Derechos de Autor; Industrias Culturales y Economía de la Cultura; Redes de Gestores y Participación Ciudadana, y Cooperación en Cultura, compartimos la sugerencia del Convenio Andrés Bello de crear un laboratorio de gestión cultural que permita desarrollar investigación, conocer prácticas, sistematizar experiencias, producir nuevos enfoques y socializar el inmenso caudal de capacidades y memorias que la gestión cultural ha acumulado en toda la región. Asimismo, abogamos por el fortalecimiento de la Red Somos Patrimonio, que reconocemos como una importante y amplia plataforma de reflexión, discusión e integración. También recomendamos, a partir de la información existente, ampliar el catastro y construir una cartografía cualitativa de la gestión cultural, donde estén claramente marcados la localización, rasgos distintivos, origen y situación actual, que permitan establecer políticas de cooperación entre los diversos gestores de nuestro subcontinente y España.

Este encuentro ha sido una contribución trascendente en la articulación del mundo de la gestión cultural y un espacio para asumir propósitos y compromisos. Esperamos que lo que hemos producido colectivamente se transforme en políticas públicas y acciones ciudadanas que generen efectos concretos y progresivos para los sectores implicados, y que aporten, desde la cultura, a una vida digna y plena para todas y todos.

Queremos hacer un público reconocimiento al Ecuador, que nos ha acogido y nos ha brindado hospitalidad y apoyo, en donde se ha creado recientemente el Ministerio de Cultura. Estamos convencidos de que esta decisión contribuye al desarrollo del país y al fortalecimiento de la institucionalidad cultural de la región. Saludamos con gran satisfacción este nuevo ministerio con el cual estamos dispuestos a dialogar y compartir nuestras miradas y a concordar acciones desde nuestras experiencias prácticas.

Esta Declaración ha sido aprobada y suscrita por los participantes del 1er Encuentro Internacional Diversos y

Alternos, La Gestión Cultural en América Latina. I

Quito, Ecuador, 2 de marzo de 2007

## EXPOSICIÓN VENTA EN EL CIDAP

### **De la Basura al Diseño (Enero - febrero de 2007)**

Vance Packard calificó al ser humano de fabricante de basura y, somos incorregibles. Además, aquello que producimos sin control es repudiado. Se trata de una vecindad nada grata, cuando los organismos públicos deben encontrar un sitio para basurero, las protestas y movilizaciones del vecindario suben de tono. La mejor solución, aunque sea en parte, para este problema es producir menos desperdicios, pero la manipuladora sociedad de consumo, de la que somos víctimas

gozosas, nos impide. Una opción es el reciclaje, es decir, convertir al deshecho en algo útil. Si se trata de material orgánico, papel o vidrio, el proceso no es mayor, pero en otros casos, como el plástico, la situación es diferente.

Insensiblemente el plástico nos ha invadido, su versatilidad, peso reducido, ausencia de fragilidad y bajo costo han hecho que otros materiales sean desplazados. Al no ser biodegradable se perenniza como basura irredimible,

rompiendo el ciclo normal de la naturaleza que hace su propio reciclaje. Pero como para todo hay remedio, María Isabel Alvarado y Rosana León enfrentaron a este problema por un insospechado camino: el diseño, para convertir este desperdicio en objetos utilitarios con alto contenido estético concretándose, en esta etapa, en las botellas que, dada su condición desechable, no pueden escapar del destino final: los basurales.

Los basureros, además de los desperdicios, tienen otros clientes: seres humanos de extrema pobreza que se internan en ellos para rescatar objetos que, despreciados por otros –Minadores se los llama en el Ecuador con sorna pues no es posible encontrar en estos depósitos oro o diamantes– pueden prestar una utilidad, aunque sea mísera. María Isabel y Rosana, dispuestas a culminar su carrera de diseñadoras, para cumplir con el requisito de la tesis, pusieron los ojos en esos nada atractivos lugares y se fijaron en las botellas de plástico para, mediante la puesta en práctica de sus conocimientos, transformarlas en objetos atractivos con alto

## Reciclarte



**María Isabel Alvarado C.  
Rosana León A.**

CIDAP  
Enero / febrero de 2007

contenido estético. La existencia en abundantes cantidades de este material, su docilidad ante herramientas básicas, su duración y resistencia a los elementos destructores de la naturaleza y su muy bajo costo, influyeron para tomar esta decisión a fin de, según la teoría del eterno retorno, devolver a esos integrantes de la basura su utilidad enriquecida con contenidos de belleza. No se trata sólo de una reutilización, sino también de una dignificación al transformar estos desperdicios en objetos estéticos.

Las técnicas empleadas son simples: lavado y corrección de defectos propios de la basura, cortes para obtener los tamaños requeridos y, en algunos casos, modelado al calor con temperaturas accesibles. Las herramientas simples, si es que no elementales: cuchillas, tijeras, un taladro básico, remachadora, lija etc. La monotonía de una transparencia degradada se supera con pintura para vidrio que se acopla con funcionalidad a este material. Para completar las piezas resucitadas, recurren también a elementos de

poco costo como mullos, resinas y otros más.

Pretenden las diseñadoras que, partiendo de materiales sin valor alguno, las piezas trabajadas tengan también un costo bajo para que su venta sea fácil para que los destinatarios de este proceso sean las mismas personas que tratan de encontrar en la basura su sustento. Es posible recoger las botellas y venderlas a peso a alguna empresa industrial, pero la paga que reciben es irrisoria. Crean las diseñadoras que, mediante cursos cortos de capacitación, podrían estas mismas personas mejorar sustancialmente sus ingresos con el mismo tiempo que dedican al trabajo.

Para muchísima gente la palabra diseño está vinculada a expresiones estéticas de moda, lujo y gigantescas utilidades y vienen a la mente nombres como Carolina Herrera, Oscar de la Renta o Pierre Cardin, pero María Isabel y Rosana nos demuestran en esta exposición, que el talento y la capacidad de diseñar puede también proyectarse a los sectores

menos favorecidos de la sociedad, pues la belleza no es exclusiva de grandes nombres y sectores suntuarios de la sociedad. La sensibilidad y el oficio del diseño pueden también proyectarse a los grupos marginados sin discursos alharaqueros ni denuncias furibundas que a veces suenan a disco rayado. La belleza no tiene como nichos exclusivos las pinturas de consagrados maestros o los rostros y cuerpos de personas de alta sociedad en las que se posan muy costosas joyas, también la belleza anida en objetos simples que se ubican en aposentos pobres, pues aquello con que convivimos en el quehacer cotidiano, puede y debe encarnar belleza.

Octavio Paz, en su ensayo “El Uso y la Contemplación”, al referirse a tres formas de la creatividad humana: las obras de arte, los productos industriales y las artesanías, nos dice:

“El destino de la obra de arte es la eternidad refrigerada del museo... Para el objeto industrial no hay resurrección: desaparece con la misma rapidez con que aparece... La

indecencia del basurero no es menos patética que la falsa eternidad del museo. La artesanía no quiere durar milenios ni está poseída por la prisa de morir pronto, no busca la muerte ni la niega, la acepta... La artesanía nos enseña a morir y así nos enseña a vivir”.

La muestra que hoy se inaugura, añade mensajes a lo escrito por el gran maestro. El objeto industrial que se apresura a morir con la indecencia de la basura, puede resucitar gracias al poder milagroso de la artesanía, porque artesanales y simples son los procesos para lograr este retorno a la vida con más dignidad. Generalizada era la creencia en que las artesanías, con todo su calor humano, estaban destinadas a la extinción debido al frío y arrollador poder de la industria. Lo que hoy contemplamos nos dice con claridad que no sólo las artesanías sobreviven reforzando sus contenidos estéticos, sino que pueden devolver la vida a los resultados de la industria en una sociedad consumista. |



## **Dos generaciones conviviendo con la arcilla**

**(Febrero - marzo de 2007)**

La cerámica marca un sitio importante en la historia de la humanidad, pues su origen está ligado a la revolución neolítica, es en ese momento que se hace necesaria la elaboración de recipientes para el almacenamiento de líquidos y excedentes de las cosechas.

En ese proceso, el descubrimiento del fuego fue fundamental, pues éste producía alteraciones químicas que cambiarían las formas de vida, por un lado amplió las posibilidades en la elaboración de los alimentos, recordemos además que la cocción de los alimentos es altamente significativa en la evolución humana, pues como lo fundamenta Levi-Strauss, la dicotomía crudo-cocido significa el salto de la naturaleza a la cultura, es decir al ámbito eminentemente simbólico; al tiempo que el fuego permitiría la cocción del barro y el consiguiente desarrollo de la cerámica. Es tan importante el uso del fuego, que basta con recordar

que el origen del término `hogar` está asociado a la palabra focus que significa fuego, de manera que sería el lugar donde se encuentra el fuego o la hoguera.

La revolución neolítica, el uso del fuego, la cocción de los alimentos y el desarrollo de la cerámica constituyeron hitos importantes en el desarrollo de los pueblos. Al tiempo que la cerámica, en sus usos, técnicas, formas y diseños, iría marcando rasgos identitarios de la cultura material de los distintos conglomerados humanos, pues en ella se evidencia la diversidad existente en la humanidad y la grandiosidad de la creatividad humana.

La cerámica en el Ecuador se remonta a la cultura Valdivia, que sería el primer asentamiento neolítico en tierras ecuatorianas y cuyas piezas cerámicas son las más antiguas, hasta hoy, encontradas en el continente. Después varias fueron las culturas que

continuaron desarrollando técnicas y estilos propios, que se enriquecerían aún más, en la Colonia, con la innovación del vidriado y del torno.

Desde épocas tempranas en la ciudad de Cuenca, se observa una ubicación espacial vinculada a las diversas ramas artesanales. La trama urbana se configuró de acuerdo a los oficios de sus habitantes y es así que cobraron vida los barrios de Cuenca; entre los más tradicionales se encuentran Tandacatu (mercado del pan) y la Convención del 45, que forman parte del sector conocido como Barrio de las Ollerías. Constituye uno de los antiguos barrios de Cuenca, es parte de la historia de la ciudad y de los imaginarios de sus habitantes. El desarrollo urbano y la modernización no han sido fenómenos ajenos al sector, pues el crecimiento vertical de la ciudad, de alguna manera, ha invisibilizado las antiguas casas del barrio. Sin embargo, pese a los cambios y detrás de las grandes edificaciones de ladrillo, se esconden antiguos talleres artesanales, donde sus alfareros conjugan

## **Dos Generaciones Conviviendo con la Arcilla**



**José e Iván Encalada**

CIDAP  
Febrero /marzo de 2007

el barro con el agua y el fuego; digno ejemplo de ello son José e Iván Encalada, dos generaciones que continúan dando cuenta de nuestra identidad.

A José Encalada, a diferencia de muchos artesanos, no le fue transmitido el conocimiento de generación en generación, pues proviene de una familia de heladeros del Barrio San Blas; sin embargo, se inicia en la alfarería en 1949, cuando se traslada a Tandacatu. Para 1979 ya era maestro y se había especializado en todas las ramas que su oficio requería: torno, vidriado, horneado, etc.

Iván, por su parte, creció viendo a su padre modelar el barro; aunque Don José nunca le insistió en seguir con su oficio, pues estaba consciente del peligro que implicaba el trabajo con óxido de plomo. Iván optó por seguir una carrera universitaria y se especializó en Ingeniería y Minas, pero por “un cruce de destinos” —como lo llama él— desde hace cuatro años se involucró de lleno en la cerámica.

El alfarero es un artesano que aprovecha todos los recursos disponibles, prepara su materia prima, los esmaltes, no se limita a la producción con moldes, sino que tornea sus propias ideas, lo que convierte a cada pieza en un objeto único. Debe dominar todos los procesos, desde la búsqueda misma de la arcilla, hay que prepararla y conocerla, pues el secreto de un buen alfarero radica en conocer la arcilla. Indudablemente, cuando hablamos del conocimiento de Don José e Iván, hablamos de un conocimiento esencialmente empírico, de un fascinante convivir con el barro, el agua y el fuego.

La especialidad de los Encalada es su cerámica negra, única en la región, trabajo que les ha llevado muchos años de experimentar y probar. En ella es esencial el proceso del bruñido, para lo cual frotan las piezas, en estado de “cuero”—semiseco—con rocas de cuarzo. Luego se hornea y posteriormente, en una segunda quema, se exponen las piezas a alta temperatura. Finalmente, la pieza, caliente “al rojo vivo”, es

enterrada en aserrín, lo que le impregna de su olor particular. Para la obtención de esta cerámica debe haber un dominio total de todo el proceso y un conocimiento de las mejores arcillas.

La iniciativa y la creatividad llevaron a que innovaran con la cerámica negra, que se caracteriza, por un lado, por no utilizar el óxido de plomo, tradicionalmente empleado por los alfareros de la región y altamente tóxico y, por otro lado, sus cualidades refractarias que permiten que las piezas puedan ser expuestas a las temperaturas de los hornos caseros y los modernos microondas, lo cual evidencia la manera en que lo funcional y lo estético se funden en la artesanía, o lo “útil y lo bello” en palabras de Octavio Paz. Con las piezas que hoy elaboran, a pesar de implicar un proceso más complejo, obtienen mejor remuneración, pues existe una mayor predisposición al pago; es un claro ejemplo de cómo los artesanos no permanecen inmóviles ante los cambios y la demanda del mercado contemporáneo.

Don José y su hijo Iván, reflejan la búsqueda constante del artesano, búsqueda que se basa en la experiencia, en probar con nuevas técnicas, diferentes arcillas, diversos pigmentos y nuevas posibilidades. Su taller es al mismo tiempo su hogar, por lo que se trata de una familia que ha aprendido a convivir con el barro, pero también con clientes y visitantes.

Don José, a sus setenta y dos años, continúa trabajando en su viejo torno, modernas tecnologías -en algunos elementos- se suman al trabajo tradicional; mientras Iván, quien por ocho años lleva representando al Gremio de Ceramistas de la Convención del 45, comparte con su padre inquietudes por experimentar con nuevas alternativas alfareras, por emprender nuevas búsquedas. Los nietos de don José se pasean por el patio del viejo taller, no se les insiste que aprendan el oficio, pero entre estudios y juegos, de vez en cuando, meten sus manos en el barro, tal vez solo por diversión, como lo hacía de niño su padre.

## **Trazo Transparente** **(Marzo - abril de 2007)**

Platón atribuyó a la curiosidad la maternidad de las ciencias. Somos los seres humanos exploradores insaciables y lo que llega a nuestros sentidos nos reta a ir más allá para desentrañar la realidad. Este afán exploratorio no se reduce a las ciencias y técnicas, ocurre también en el arte cuando buscamos caminos para expresar belleza o intensificación de las emociones. El inconformismo es una de nuestras cualidades, no en el sentido negativo de protestas y críticas que se agotan en palabrería, sino de no sentirnos satisfechos con lo que tenemos, idear los cambios que consideramos afines a nuestras aspiraciones y trasladar a la realidad estas modificaciones. La diversidad es propia de las culturas que se fundamentan en la creatividad que busca soluciones para problemas nuevos o alternativas para los ya resueltos. La creatividad en el arte arranca de la libertad y no está limitada por los materiales, pues todo puede transformarse en obra de arte, aunque las peculiaridades

de cada uno limitan y condicionan esta creatividad.

La libertad se da también en el contemplador; el espacio para interpretar la obra, deleitarse y expresar las emociones es ilimitado. Nuestra relación vital con la realidad se da a través de la percepción. Los objetos externos, materiales y no materiales, penetran en nosotros, no como en una pantalla cinematográfica sobre la que se proyecta una película, sino procesada por una serie de elementos propios de cada persona consistentes en condiciones naturales, pero sobre todo rasgos culturales que estructuran nuestra personalidad. La imagen final de lo percibido de un mismo objeto no es igual en todos; hay un proceso de construcción interna que contribuye a una interpretación basada en la libertad de que disfrutamos. Los limitantes de la imagen se manifiestan con menos rigidez en la obra de arte pues, más que a la razón, apunta a la emotividad y sus impactos varían con más

amplitud de individuo a individuo. Si el arte es comunicación, la relación artista-contemplador implica un intercambio de sentimientos y libertades, con todas los conflictos e imprecisiones que enriquecen este proceso vital.

La muestra que Trazo Blanco nos ofrece, nos invita a reflexionar en lo manifestado. El material es el vidrio; como la mayor parte de las invenciones humanas tuvo una finalidad utilitaria: posibilitarnos la visión externa y el ingreso de la luz, protegiéndonos de los rigores de la naturaleza. Estamos tan habituados a esta función que tenemos conciencia de ella cuando se ha roto un cristal y el frío invade los hogares. Los recipientes también tuvieron una función utilitaria, pero pronto se comenzó a añadir a este material contenidos estéticos sea coloreándolos, sea dándoles formas no comunes. Los deslumbrantes vitrales de las catedrales medievales testimonian con elocuencia la manera cómo se introdujeron al arte estos objetos utilitarios. Jarrones y otros objetos sobrepasaron su funcionalidad para convertirse

## Trazo Transparente



### Trazo Blanco

CIDAP  
Marzo / abril de 2007

en elementos decorativos que, con gran frecuencia, tienen como propósito único embellecer los entornos.

Los cambios en el universo de las artes visuales son de enorme riqueza. La reproducción de figuras externas fue una de las expresiones más generalizadas, siendo parte de su admiración la exactitud con que pasaban a la escultura o la pintura. Obras como la Pietá de Miguel Angel no han perdido, ni perderán actualidad. Las corrientes abstractas, paso a paso, comenzaron a resaltar los colores y las formas sobre la reproducción para impactar al espectador liberado de elementos reales. El Cubismo fue un paso trascendental pues su distorsión de las figuras abre espacios para una interpretación menos condicionada; además porque, al inspirarse en máscaras africanas, se demuestra que la expresión artística no es exclusiva del “civilizado” mundo Occidental. La secuencia de “ismos”, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, nos da a conocer los puntos de vista de diferentes maestros y sus escuelas, sobre

cómo debe expresarse la emoción estética haciendo hincapié en las formas y colores.

El Constructivismo busca de manera radical la pureza de las formas esenciales del arte, liberándolo no sólo de lo figurativo sino de los colores. Kandinsky es considerado como el representante más exitoso de esta concepción pictórica que requiere un enorme esfuerzo de síntesis para lograr obras impactantes con tan simples y limitados elementos que exigen una purificación en el contemplador.

Trazo Blanco es el nombre con que María Fernanda Rosales y Carmita Merchán han dado a este, llamémoslo taller, que trabaja el arte partiendo del vidrio, nombre nacido, según su testimonio, de la admiración a Kandinsky. Esta cooperación conjunta con aportes igualmente valiosos, ha superado una de las cualidades o vicios del arte posterior a la revolución industrial: el afán de protagonismo en virtud de una originalidad exclusiva. Técnicas modernas como la microfusión posibilitan un tratamiento mejor

del vidrio para sacar a flote sus escondidas cualidades. Un pedazo de vidrio transparente que cubre una ventana no es una obra de arte. Hay que intervenir en este luminoso material para destacar las formas enriqueciéndolas con texturas y sutiles variaciones cromáticas con un predominio de lo abstracto.

Para enriquecer sus piezas recurren a elementos adicionales que desde su interior rompen la transparencia mostrando que la luz sin metas que iluminan, carece de sentido. Se busca realizar composiciones con otros materiales que, más que competir con el vidrio, pretenden destacar su transparencia al asirse a algo que está al borde de la desaparición visual.

Imposible que la expresión artística se libere del espíritu de los autores. De piezas que contemplaremos emana transparencia de espíritus que buscan superar la problematicidad propia de la condición humana sublimándola en la luz que es la negación de las tinieblas. |

## **PLATA Y PIEDRA (Abril - mayo de 2007)**

En la historia de los pueblos se ha dado mucha importancia a los cambios tecnológicos que, partiendo de una elemental lasca de piedra, han llegado a naves espaciales y los prodigios de la informática. Debemos enfrentarnos a la compleja realidad y no sólo limitarnos a adaptarnos a sus condiciones, sino cambiarla según lo que consideremos más adecuado para nuestras vidas que siempre son un proyecto. Estamos dotados de razón lo que nos permite permanentemente resolver nuevos problemas o enfrentar a los ya resueltos con tecnologías más eficientes.

No nos agotamos en la razón, estamos también dotados de vida afectiva que nos posibilita llegar a la realidad para abrazarla y acariciarla o para rechazarla y huirla. Gracias a la emotividad nos está permitido encontrar en el entorno circundante la belleza para deleitarnos con ella en las formas y colores que la naturaleza nos ofrece. Bien está analizar



mentalmente las situaciones que enfrentamos, bien está gozar de la belleza que la realidad nos obsequia, pero que mejor recurrir a otra de nuestras facultades, la voluntad, para actuar, llegarnos al entorno y modificarlo de acuerdo con nuestra creatividad. Pensar, sentir, hacer es la trilogía que nos ha convertido a los seres humanos en los más grandiosos y los más miserables del mundo.

Por mucho que alguien se empeñe en elaborar algún objeto que contenga la mayor funcionalidad posible para salir adelante de los retos que trata de resolver al margen de su contenido estético, no podrá prescindir en el producto final del valor belleza o el antivalor fealdad. Por mucho que alguien se empeñe en trasladar las vivencias de su espíritu a una obra de arte, liberada de todos los condicionamientos tecnológicos, no podrá prescindir de alguna forma de tecnología para que lo que quiere hacer deje de dormir en su mente y se transforme en algo real. En los inicios auspiciosos de la Revolución Industrial se plantearon estas posibilidades

con ánimo excluyente creando algo así como dos mundos con pretensiones irreconciliables: el de la tecnología y el del arte.

El artesano fue considerado como una “especie en proceso de extinción” para cuya muerte no cabía siquiera preparar algún tipo de funeral. Los industriales veían en él un tecnólogo anticuado incapaz de hacer frente a los prodigios de la industria; los artistas le consideraban un colega de segunda que no podía liberarse de los condicionamientos materiales para llegar a la pureza estética. Pero el artesano ha persistido, ha buscado y encontrado caminos para hacer frente a las crecientes innovaciones tecnológicas y a los nuevos, a veces caprichosos, planteamientos del arte.

El joyero es uno de los artesanos que con más éxito ha triunfado sobre esta aparente contradicción. La joya tiene una sola meta: embellecer a quienes las lucen y, en algunos casos, al entorno en el que reposan. El manejo de los metales preciosos y su inigualable complemento, la pedrería, exige

refinadas tecnologías pues hay que ser extremadamente avaro con estas materias primas cuyo costo y rareza no toleran desperdicio. Es creativo para manejar los materiales, es creativo para lograr expresiones estéticas en las joyas, es preciosista en cuanto sus trabajos son de dimensiones reducidas que exigen enorme precisión.

Claudio Maldonado se vinculó, con la curiosidad propia de los niños, al taller de joyería de su padre y, en la adolescencia y juventud se puso en contacto con herramientas y materiales como un tímido ayudante. Cuando culminó su bachillerato, acorde con la corriente de la época que privilegiaba y privilegia la gestión financiera y empresarial para ser exitoso en la vida, estudió Administración de Empresas y se graduó de Ingeniero Comercial, pero los encantos de la creatividad y de la belleza que nace del espíritu, no pudieron ser desterrados y finalmente se impusieron y sus inquietudes le llevaron a recorrer mundos; en Estados Unidos estudió artes, con especial énfasis en

## **Plata y Piedra**



**Claudio Maldonado**

CIDAP  
Abril - mayo de 2007

la escultura –las joyas son mini esculturas-, asistió a un curso de Diseño Artesanal en Punta del este Uruguay, organizado por el CIDAP. Sus inquietudes académicas las encontró en la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay en la que enseña desde hace cerca de veinte años. El joyero creativo que casi “lactó” este oficio, triunfó sobre el exitoso empresario o banquero con balances de diez dígitos.

Hoy nos ofrece una muestra en la que la plata se enriquece con la presencia intimada de piedras; desde otra visión se podría decir que la plata es la que engalana a estos materiales. Cuando oímos hablar de piedras preciosas, se posan en nuestra mente diamantes, zafiros, rubíes, esmeraldas que destilan luz pura o coloreada con los destellos de sus facetas pulidas hasta la perfección.

En la muestra que hoy nos ofrece Claudio, hay otro tipo de piedras provenientes de las entrañas de nuestro entorno andino. Allí están las piedras volcánicas cuya negrura nos testimonia su origen

subterráneo, las piedras lunares así llamadas por su blancura discreta como la de nuestro satélite. Puesto que el arte es universal, hay también piedras invitadas de otras regiones como el ámbar transparente de República Dominicana que deja ver pequeños animales y vegetales atrapados en este proceso de millones de años y el ámbar oscuro y austero de Rusia; la verde turquesa cuya tonalidad es tal que se ha convertido en un color. La extraterrestre moldovita de República Checa, cuyo origen lo atribuyen a un aerólito que con violencia se posó en nuestro planeta. El extraño, para nosotros, titanio que lo asociamos por su resistencia al calor con naves espaciales, que regresan luego de incursionar el espacio extraterrestre, se incorpora al universo sutil y pequeño de la joyería pasando por la manos de Claudio.

Los diseños parten de otros tiempos en que nuestro entorno humano estuvo ocupado sólo por indígenas, cuya creatividad se plasmó con un lenguaje distinto al occidental que luego se impuso. El artista creativo es inquieto, satis-

fecho cuando plasma lo que pasó por su mente, insatisfecho pues la búsqueda de nuevas impresiones sólo es posible si es que lo realizado le inunda de irreversible satisfacción. Deleitémonos con

esta muestra que coincide con una etapa de la creatividad de Claudio y de los cuatrocientos cincuenta años de vida de nuestra ciudad. |