

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

70 artesanías de américa



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

artesanías de américa

No. 70

contenido

Nota editorial

5

Ensayo:

El lenguaje del vestido

CLAUDIO MALO GONZÁLEZ

7

La cerámica tradicional peruana

Un acercamiento desde la Historia del Arte

SIRLEY RÍOS ACUÑA

25

Cultura Popular:

Plan de gestión estratégica e innovación
para talleres artesanales.

ANA MARÍA BURBANO V.

51

Las artesanías en el contexto global.

MARÍA LEONOR AGUILAR G.

67

Tradición y cambio en las fiestas
religiosas del Azuay.

SUSANA GONZÁLEZ MUÑOZ

91

Bendición de la fruta, flores
y pan.

ROSA LALAMA CAMPOVERDE

107

Diseño artesanal:

Alfonso Soto Soria: Un ser humano.

CLAUDIO MALO GONZÁLEZ

117

La declaración de Cuenca y
el Diseño Artesanal.

ALFONSO SOTO SORIA

123

Festival:

Luces y Dulces.

En homenaje al artesano pirotécnico

141**Exposiciones en el CIDAP:**

Luz de Piedra de José Alberto Álvarez

149

Arcilla Danzante de Eduardo Segovia

155Ponchos: Unidad y Diversidad de
Abya Yala Awaykuna**160**

Presencia del Pasado de MARMA

165

Alma Vegetal de Elsa Rojas

171

Los seres humanos somos temporalizados. Vivimos presentes, pero lo que hacemos o experimentamos está condicionado por una serie de acontecimientos que tuvieron lugar en el futuro y, gran parte de las actividades que realizamos tienen sentido en función de lo que esperamos ocurra en el futuro pues, vivir es planificar. Somos, además parte de colectividades en las que nuestras vidas se desarrollan y, por mucho que quisiéramos, no podríamos desarrollarnos aislados del contexto social ya que muchas de nuestras facultades, como aprender el manejo de un idioma, solamente se dan en relación con otras personas. Desde que nacemos nuestra supervivencia depende de otros y nos incorporamos a los procesos de coexistencia aprendiendo de los demás. Aprendemos para adaptarnos a la colectividad, pero también para poder organizar nuestras vidas en función del futuro.

Cada colectividad se diferencia de las otras de la misma especie debido a la creatividad de que estamos dotados. Nuestras vidas se organizan en virtud de ideas, creencias, pautas de conducta y relaciones con la realidad que colectivamente han sido creadas a lo largo de los años. Somos parte de una cultura, pero la cultura no es estática sino siempre cambiante, de allí que vivir es acoplarse a los cambios que se dan en el entorno humano del que somos parte. Cambiar es superar el pasado y proyectarse hacia el futuro, pero superar el pasado no implica deshacernos de una carga ni despreciar lo que quienes nos antecedieron realizaron. El pasado merece respeto porque, no seríamos lo que ahora somos si no hubiéramos partido de lo que ya estaba hecho cuando nacimos. El pasado está compuesto de una serie de realizaciones que responden a la dinámica de la creatividad de nuestra especie.

En esta entrega de Artesanías de América, sus artículos destacan nuestra dimensión temporal. Las fiestas religiosas populares se llevan a cabo partiendo de tradiciones, es decir manifestaciones de lo ocurrido antes que da sentido al mantenimiento de una serie de expresiones colectivas, pero esa tradición, de la que depende la identidad cultural, no implica inmovilidad, hay que cambiar pero respetando lo hecho que nos da sentido. Las artesanías cobran respetabilidad en cuanto son portadoras de identidades forjadas en el pasado. Alfonso Soto Soria, que en vida aportó con fuerza al desarrollo del CIDAP, es ya pasado, pero sus realizaciones estarán siempre presente en las actividades que esta institución realice en el futuro. n

EL LENGUAJE DEL VESTIDO

Los símbolos son parte de la realidad en que nos desenvolvemos los seres humanos, en cuanto nos comunicamos recurriendo a objetos de distinta naturaleza de aquellos a los que nos referimos. El lenguaje es el sistema de símbolos, con mucho, más difundido y usado. Extendiendo este término podemos hablar de lenguajes de otras creaciones humanas en cuanto comunican situaciones diferentes a su apariencia. La función básica del vestido es cubrir el cuerpo para protegerse de las condiciones del ambiente, pero además puede comunicar una serie de situaciones ajenas a esta función, lo que justifica hablar de un lenguaje del vestido.

Una de ellas es comunicar el género al que pertenecen las personas que los visten, siendo esta diferencia distinta en las diversas culturas, como suele ocurrir con el idioma. Las ideas de pudor son generalizadas y el vestido responde a ellas estableciendo lo que es aceptable mostrar u ocultar. También comunica los estamentos sociales a los que pertenecen los usuarios según las normas de cada sociedad, así como la pertenencia a determinados grupos como es el caso de los uniformes. En otros casos se usan con fines ceremoniales según lo que se pretenda realizar o demostrar. Este artículo aborda algunos de los sentidos que las prendas de vestir tienen dentro de las colectividades correspondientes.

Símbolos y comunicación

Como integrantes del reino animal, tenemos que comer para nutrarnos, que cubrir el cuerpo para protegernos de las inclemencias del tiempo, que dormir para recuperar fuerzas. Estas y otras necesidades las satisfacemos partiendo de cómo nuestra estructura biológica está conformada. La manera de salir adelante de estas apetencias varía de especie a especie; mientras los vacunos, para nutrirse limitan su alimentación a vegetales, pastos y los leones y tigres solo ingieren carne –para ponderar lo absurdo de una propuesta, suele decirse que es como volver vegetariano a un león- nosotros nos calificamos de omnívoros porque nuestras condiciones orgánicas nos hacen receptivos a una gran variedad de alimentos.

Nuestro sistema de relaciones con la realidad que nos circunda, va mucho más allá de las limitaciones biológicas. Nuestro psiquismo superior altamente desarrollado nos posibilita llegarnos a los entornos físicos humanos con otra visión para conocerlos y, cuando se trata de actuar, recurrir a estrategias distintas. La vida humana es cambio, tanto a nivel individual como colectivo y la iniciativa de ese cambio nace de nosotros. No se trata tan solo de adaptarse a las condiciones que el medio nos impone, también modificamos al medio de acuerdo con las condiciones que nosotros queremos tener.

Esta capacidad nos lleva a crear un universo diferente que

se gesta en nuestras ideas. Antes de cualquier invento –cambio e invento están cercanamente emparentados- los cambios se dan primero en nuestro interior, en el mundo de las ideas. Antes de iluminar el bombillo eléctrico, ya existió en la mente de Thomas Alba Edison iluminando sus ideas. Esta realidad, creada de muchas maneras, -la libertad es esencial a la creatividad,- se denomina desde un enfoque antropológico cultura.

Posiblemente el hecho de mayor importancia en el distanciamiento entre nuestra especie y las demás fue el inicio del uso del lenguaje. Los símbolos nacidos de nuestro psiquismo superior constituyen otro universo del que no podemos prescindir y el lenguaje es el código más usado. Mediante el lenguaje expresamos contenidos de diversa índole que se encuentran en la realidad y creamos una serie de significados que, de alguna manera, enriquecen nuestra relación con el medio. Tratándose de la vestimenta es posible poner de manifiesto una gran variedad

de significados según las diversas situaciones de la cultura. Podemos hablar de un lenguaje del vestido en cuanto es portador de símbolos e informa situaciones y condiciones.

Vestido, entorno natural y estructura corporal

La función básica del vestido es proteger al cuerpo de las inclemencias del clima, igual lo hacen el esquimal en Alaska con su atuendo de piel de oso polar que el beduino en el desierto con su túnica para mitigar el calor solar, pero hay otras manifestaciones e ideas que el vestido transmite a los demás, como la modelo en una pasarela, el disfrazado en una fiesta, el militar en una parada, el clérigo al celebrar un oficio, el obrero en su trabajo específico, el alumn@ de un centro educativo.

Mediante el vestido manifestamos la situación en la que nos encontramos, como la novia el día de su matrimonio. El jefe de una tribu selvática muestra su

condición dentro del entorno en el que vive luciendo algún tipo de atuendo. La corona de plumas en la región amazónica -la consideramos como una prenda de vestir, aunque otros creen que se trata de un adorno- indica que quien la porta es el que mayor autoridad tiene y que no necesariamente la usa en la vida cotidiana. Se trata de componentes culturales del ropaje que varían de cultura a cultura.

El sentido y limitación del vestido puede cambiar, como lo ocurrido en la cultura occidental las últimas décadas. Estaba claramente definido que el pantalón era una prenda exclusiva del hombre y el vestido de la mujer. Así como en nuestros días causaría enorme sorpresa que un hombre vista faldas en la vida diaria, hace unas décadas era igualmente sorprendente que una mujer use pantalones, ni siquiera en situaciones necesarias como cabalgar. En nuestros días el pantalón se ha convertido en una prenda bisexual y predomina su uso en las mujeres.

La idea inicial a este cambio consideraba que, al usar una prenda masculina, la mujer renunciaba a los encantos propios de su género y se masculinizaba; esta visión ha cambiado ya que en los conglomerados humanos se considera que los atractivos



femeninos igual se destacan con falda o pantalón. No se ha dado ningún paso en el uso de faldas por parte del hombre, ya que estas prendas mantienen la connotación cultural de identificar al género femenino. La vestimenta es un componente de las formas de vida que pueden cambiar parcial o totalmente, ya que no somos estáticos.

Si la función básica del vestido es protegerse de las condiciones del ambiente, lo lógico sería que fuera funcional para cumplir con este propósito y que, además, no afecte a la comodidad de quienes las usan considerando que vivir es actuar con mayor o menor intensidad. En el caso citado de los esquimales y los habitantes de la región amazónica se da esta condición. Pero al intervenir factores ajenos a esta funcionalidad, no es raro que interfieran con la comodidad y que quienes la usan prefieran dar prioridad a otros factores propios de los entornos culturales en que viven.

El cuerpo humano tiene su

diseño que responde a su condición biológica. Proporcionalmente la cabeza es más grande, ya que protege a un cerebro más desarrollado, las manos están liberadas de sustentarse o movilizarse y su función es, como múltiple herramienta, manipular de diversas maneras objetos. El pie se ha especializado para la sustentación y la movilización al haber desaparecido el pulgar oponible y contar con un arco que facilita la movilización, este diseño funciona para mantenerse perpendicular al piso, protegido por algún tipo de calzado. Por lo menos en la civilización occidental, está ampliamente difundido, sobre todo en las mujeres, el uso de tacones altos que fuerzan la posición del pie con relación al piso, con las consiguientes molestias y limitaciones. Se da mayor importancia a elevar la estatura y resaltar la figura del cuerpo que a adecuarse a las peculiaridades naturales.

Debe la vestimenta adecuarse a las condiciones del clima pero, en un pasado no muy lejano, hombres y mujeres preferían

usar prendas que contradecían la necesidad de aliviar el calor en zonas tropicales, como las cortes de Brasil mientras fue imperio. Ceremoniales de diversa índole no respetan las condiciones climáticas ya que se da mayor importancia a patrones culturados creados que a la adaptación al medio que es propia de nuestra condición animal. Condicionamientos culturales como colores responden a patrones sociales, pero no afectan a la estructura de los cuerpos. Pero en otros casos sí; la deformación del pie de las mujeres en la China del

pasado para reducirlos, es una muestra de cómo patrones culturales, relacionados en este caso con la idea de belleza del cuerpo femenino, llevan a situaciones sorprendentes, por decir lo menos, como es la valoración de la pequeñez del pie como símbolo de belleza.

Vestido y condición social

El vestido nos dice también cual es la condición de las personas que los lucen. Los militares, mientras tengan esa calidad



formal, deben usar vestimenta que al gran público señale su condición. Además de este mensaje general, hay variaciones que indican el arma de la que forman parte, como marina o aviación y, dada la condición jerárquica de esta institución, el nivel que tienen; en unos casos si se trata de oficiales o soldados comunes y, dentro de estas condiciones generales, mediante signos la categoría.

Algo similar ocurre en el ámbito de lo religioso. Hasta hace unas décadas, todo sacerdote católico debía vestir sotana en la vida cotidiana para que el público reconozca de inmediato, su condición. La pertenencia a diversas órdenes religiosas se expresa también mediante colores y modelos de la vestimenta. En el caso de las religiosas, esta distinción se mantiene, no solo para indicar su condición, sino la comunidad de la que son parte. En otras religiones, como la budista, la túnica de color que visten los monjes se mantiene y quienes asumen esa condición tienen la obligación de vestir de

esta manera permanentemente. También se manifiesta el rango con variaciones en los vestidos, como es el caso de los obispos y demás jerarcas.

Los denominados uniformes de algunas instituciones podrían estar en esta categoría. Los más generalizados son los de centros educativos; no se trata de una disposición general, cada establecimiento decide los modelos y colores. Se considera que, mediante esta práctica, se robustece el sentido de pertenencia que satisface los intereses de la institución y del estudiante. Se ha discutido si vale la pena mantener esta modalidad pero, en nuestro medio, predomina la tendencia positiva.

Desde hace algún tiempo el uso de uniforme se ha extendido a instituciones de trabajos, como oficinas. Al igual que en los centros educativos, se trata de establecer la vinculación laboral de los trabajadores con la empresa por razones de identidad y, con frecuencia, de control. Usar el uniforme de

determinada oficina o banco refuerza la imagen de unidad que no la tendría si cada empleado se vistiera a su antojo. Hay también casos de tipos de vestimenta según el oficio como el de los meseros de salones.

Vestido, identidad y ceremonial

Partiendo de que identidad es el conjunto de rasgos que distinguen a una colectividad de otra, desde el punto de vista antropológico cultural, uno de los rasgos suele ser la vestimenta; no



se trata de una decisión de autoridad como el uniforme de un centro educativo o de los militares, sino de expresiones forjadas a lo largo del tiempo y con contenido histórico. Las personas visten voluntariamente ese ropaje, pero pesa mucho en esta decisión el

fuerte sentido de pertenencia que quieren mostrar a los demás. Puede, y de hecho ocurre, que personas de un grupo decidan cambiar de vestuario, lo que, por regla general, indica que ha perdido peso su sentido de identidad o, a la inversa, que la persona



quiera dejar de identificarse con el grupo y para lograrlo, deja de vestir como lo hacía.

La tradición es el factor que legitima esta identidad a través del vestido. Es muy frecuente que determinados grupos étnicos sean identificados por esta expresión corporal, lo que ocurre con colectividades indígenas en América o negras entre las tribus del África, pero también tiene que ver con tipos de grupos que se identifican por su condición social y forma de vida. En América tenemos los casos de los gauchos argentinos, los huasos chilenos, los charros mejicanos, entre otros, que están vinculados con trabajos agrícolas —en los casos mencionados en los que el caballo es un elemento fundamental— y, además de sus destrezas sobresalientes en el manejo de las cabalgaduras y el tratamiento a los vacunos, se caracterizan por formas de vida propias que les diferencian de los demás integrantes de la cultura global, como preferencias por comidas, pautas de cortejamiento a las mujeres, sus actitu-

des frente a los que no forman parte de su grupo, sobre todo los habitantes urbanos.

Siendo, tradicionalmente el vestido un factor para reforzar



las diferencias de género, estas peculiaridades se dan, quizás con más fuerza, en las mujeres en cuanto las personas de los subgrupos mencionados del género femenino, demuestran su condición y sentido de pertenencia mediante el ropaje y los adornos a él vinculados. Hay también casos en los que el tipo de vestuario se circunscribe solamente al género femenino. El caso de la chola cuencana es un ejemplo, ya que se circunscribe a un grupo de mujeres de esta ciudad y su área de influencia, que se caracteriza por determinadas condiciones sociales y ocupacionales y que las personas visten con satisfacción y a veces con orgullo. Cholas, con características similares, hay en otras partes, siendo renombradas las cholas paceñas en Bolivia.

Dentro de esta vestimenta identificatoria hay elementos que indican el grado de holgura económica y respetabilidad social de quienes las usan. En el caso de la Chola Cuencana, una de las prendas es la macana -chales elaborados con técnica ikat- en

las que se puede hacer una catalogación según sea de vida diaria o de fiesta. El color, sobre todo en el pasado, era un indicador de la condición de quien la usaba, si era casada, viuda o soltera, por ejemplo, para que los integrantes de la comunidad sepan la actitud y comportamiento que debían asumir frente a ellas.

Con variaciones, hay vestidos que se usan en la vida cotidiana –los de diario como los califican algunos- hay otros cuyo uso es ocasional ante determinadas situaciones que tienen un carácter especial. Podríamos calificarlos de ceremoniales siendo ejemplos claros los de sacerdotes para la celebración de determinadas ceremonias o los que en algunos países visten los jueces en los tribunales. Están identificados con tareas específicas importantes en las colectividades. Mirar a un sacerdote católico haciendo compras en un mercado en un día cualquiera con ornamentos para celebrar misa causaría, cuando menos, sorpresa al igual que en una ciudad de algún país encontrar en un

restaurante común a jueces degustando una hamburguesa rociada con cerveza, vestidos con los atuendos de los tribunales. Hay ceremoniales no oficiales como una boda.

La suntuosidad suele ser un factor con cierta frecuencia relacionada con ceremoniales. En nuestra área andina, sus integrantes blancos y mestizos están pendientes de determinadas ocasiones –generalmente relacionadas con religiosidad- para vestir fuera de lo común. Los danzantes en diversas manifestaciones de religiosidad popular, realizan sus actividades vistiendo atuendos muy distintos y llamativos que a veces representan situaciones diferentes a la realidad cotidiana. En las fiestas del Corpus Christi los danzantes de Pujilí en el Ecuador, se caracterizan por la majestuosidad y originalidad de su ropaje. No es que quienquiera puede usar esa vestimenta, para poder hacerlo hay que reunir determinadas condiciones establecidas y sancionadas por las comunidades, siendo motivo de honor acceder a esta distinción.

Ver a la novia que se casa con un vestido común, causa extrañeza pero no desaprobación. Sería mucho más sorprendente que, días después de contraer matrimonio, se reintegre a su trabajo luciendo el vestido de novia. Los funerales son actividades en las que, de alguna manera, cuenta la vestimenta de los deudos. En el ámbito occidental el color ha sido un reconocido indicador de luto, siendo el predominante el negro, no solamente para la asistencia al sepelio sino como señal de luto por un período de tiempo. Hasta hace unas décadas, las viudas debían mantener una vestimenta de este color por toda la vida o hasta contraer otro matrimonio. Socialmente funcionaban normas convencionales sobre el tiempo para vestir de este color según la vinculación de parentesco con el fallecido.

En China se considera que el color del luto es el blanco. Las diferencias culturales son múltiples como lo demuestra este contraste ya que en occidente blanco no es señal de pesar sino de júbilo como lo expresa el

color de la vestimenta en determinadas celebraciones como el matrimonio para la novia, la primera comunión para los niños. Por lo menos en nuestro entorno estas prácticas se han debilitado con tendencia a la desaparición. Cada vez, sobre todo en sectores urbanos, las personas de clase media y alta restan importancia al color de vestimenta relacionada con la muerte, si bien se lo mantiene en áreas campesinas.

Disfraz y estatus social

Disfrazarse implica recurrir a otra vestimenta que indique la situación transitoria del disfrazado. Se trata de una forma de vestir que dura poco tiempo, de acuerdo con el tipo de celebración de que se trate. Hay patrones ampliamente generalizados como el payaso cuya función es realizar actividades festivas que provoquen hilaridad entre los



que observan. Los disfraces están vinculados a celebraciones que hacen pausa a la vida cotidiana con la intención de vivir momentos de deleite al incursionar, por poco tiempo, en realidades que se sabe son ajenas a las formas de vida. Se trata de una evasión placentera de las exigencias de la vida diaria y el disfraz refuerza esta separación. Hay festividades

generalizadas como el carnaval que con gran frecuencia se identifica con el disfraz avalado por viejas tradiciones. Célebres son, por su secular tradición histórica, los de Venecia y en nuestros días tienen renombre mundial los de Río de Janeiro.

La variación voluntaria en la vestimenta no se limita al



disfraz. Claras o encubiertas, las personas se diferencian por su pertenencia a grupos sociales jerarquizados. Las sociedades no son estáticas, de manera que –salvo casos como la sociedad de castas de la India- funciona la movilidad social mediante la cual los integrantes de una cultura aspiran a llegar a mejores estamentos y sentir satisfacción cuando así ocurre. Para ello recurren a vestuarios que, de alguna manera, indican esa posición. En el pasado la situación era más clara ya que había normas generalmente aceptadas que establecían que para vestir tal tipo de indumentaria se necesitaba ser parte de un grupo reconocido legalmente por los privilegios con que contaba. Si alguien contravenía estas normas con prendas propias de grupos sociales más altos, además de la reprobación social podía ser objeto de sanciones claramente establecidas.

Estas prohibiciones se extendían a los materiales. Durante la colonia, solamente las personas consideradas como blancas podían usar prendas de seda;

había una norma legal en Lima en virtud de la cual si una persona –sobre todo del género femenino- que no era de esa raza lo hacía, merecía penas como la confiscación del vestido a la que se añadía azotes si es que se reincidía y llegaba a la expulsión de la ciudad. La ropa era un indicador de status social reconocido y las que disfrutaban de esos privilegios eran celosas en evitar que otras invadan su territorio. En las últimas etapas de la colonia la administración española vendía las condiciones sociales y se dieron caso de mulatas que las compraban y así ostentaban poder vestir seda. De esta situación surgió el viejo aserto “aunque se vista de seda, la mona mona se queda”.

Condición social y homogenización

Desde distintos ángulos, toda sociedad se caracteriza por diferencias sociales entre sus integrantes, dependiendo de muchos factores, entre otros la condición económica. El tipo de vestido

es un indicador que responde a tales condiciones y también, a veces un medio para aparentar la pertenencia a determinados niveles superiores. La moda es el factor que, en gran medida, está vinculado con esta situación social. Podemos hablar de modas permanentes que se mantienen por un mayor período de tiempo y que se daba, sobretodo, en el pasado en cuanto los vestidos, a veces por decisión de autoridades, obligatoriamente debían ser usados por los que formaban parte del estamento correspondiente. En algunas ocasiones determinadas prendas se refieren a estos grupos sociales; en el Ecuador cuando se dice “los de poncho” se hace referencia a los que forman parte de estratos sociales bajos, sobre todo campesinos. Suele decirse que las leyes que implican obligaciones solo funcionan para los de poncho. Debido a que determinadas prendas, como las pelucas, podían ser solo usadas por los integrantes de la nobleza, el término “pelucón” designa a quienes son parte de altas jerarquías.

En los últimos tiempos, sobre todo en la civilización occidental, la moda se caracteriza por su transitoriedad y rápido cambio. El título del libro de Gilles Lipovetsky “El Imperio de lo Efímero” analiza cuan poca duración tiene la moda en el vestuario y su poder en estamentos elevados de cada sociedad. Los encargados de realizar los cambios son los diseñadores cuyo peso en los usuarios depende del renombre que hayan alcanzado en sus modelos. La permanencia de la moda tiene corta duración ya que es aceptada por sectores pudientes de la sociedad y que luego se incorporan a grupos menos elevados. El término “pasado de moda” se refiere a estas formas de uso según la novedad de las innovaciones.

Contra corriente a esta tónica de la vestimenta para establecer diferencias sociales y de categorías, se dan procesos homogenizadores. En nuestro tiempo la “bluejeanización” es un caso evidente. Esta prenda de vestir identificaba a trabajadores del campo en Estados Unidos,

sobre todo a los que estaban vinculados a la ganadería. En la década de los sesenta, en ese país, en el proceso de protesta contra los formalismos sociales, personas de las ciudades comenzaron a vestir bluejeans como símbolo de la informalidad ante la simbología social de la vestimenta. Esta prenda, sin que se den las condiciones para la protesta, se ha extendido en el mundo, espe-

cialmente en el hemisferio occidental, como un medio para acabar con las diferenciaciones sociales expresadas por el vestido, superando los patrones de género y condición económica y con el afán, consciente o inconsciente, de expresar alguna forma de igualdad basada, según afirman muchos de l@s que lo usan, en la comodidad. Esta manifestación que se arraigó en los cen-



tros urbanos se ha extendido a amplios sectores campesinos. Se puede hablar de la función de los uniformes, en este caso sin necesidad de pertenecer a determinados sectores de la comunidad.

El vestido, que comenzó siendo un medio para protegerse de los rigores del clima, ha sido un muy rico receptáculo de símbolos cuyo mensaje se refiere a múltiples diversidades de las personas y grupos humanos, actitudes frente a normas establecidas, e indicador de papeles que se representan en diversas situaciones. El componente pu-

dor se da prácticamente en todas las culturas, siendo el vestido un medio para responder a esta necesidad social estableciendo lo que hay que cubrir y descubrir en diversas situaciones y vinculado a ideas y creencias “pecaminosas”. En el mundo animal no se dan estas restricciones, la desnudez es el estado normal y mirar muy excepcionalmente a un animal usando vestidos, nos parece extraño y anormal. En algunos casos, la vestimenta humana que desafía las reglas de pudor, nos hacen pensar que se trata de retornar al mono desnudo que fuimos. n

Bibliografía consultada

- Freyre Gilberto, "Modos de Homen & Modas de Mulher", Editora Record, Río de Janeiro, 1986
- Livpovetsky Pilles, "El Imperio de lo Efímero", Anagrama, Barcelona 2002
- Racinet Auguste, "The Complete Costume History", Taschen GMBH, Köln 2003
- Toussaint Smat Miguelonne, "Historia, Técnicas y Moral del Vestido", (3T.) Alianza Editorial, Madrid 1994
- Zecchetto Victorino, "La Danza de los Signos", La Crujía, Buenos Aires

LA CERÁMICA TRADICIONAL PERUANA

Los ceramistas tradicionales del Perú, a la tecnología prehispánica, incorporaron durante la Colonia técnicas.

En la costa norte Simbilá y Chulucanas se ponen en práctica el paleteado, el uso de labradoras y el negativo. Cajamarca era una importante región de producción, queda en la memoria la elaboración de la pallama con reminiscencias de las vasijas vidriadas del S. XVIII.

En Ayacucho sobresale el distrito de Quinua donde se continúan elaborando las iglesias de techo. En esta región fue reconocido con un estilo propio el ceramista Leoncio Tineo Ochoa.

En Puno, en Santiago de Pupuja y Pucará hay la producción de chuas o chuwas que son platos vidriados, los famosos “Toritos de Pucará”, las apajatas o jarras matrimoniales y las limitatas, incalimitas o botellas ornamentales.

En Cusco, que desde la Colonia generó talleres artesanales de cerámica vidriada y en la primera mitad del S. XIX se impulsó en el ámbito campesino la elaboración de objetos bruñidos sin vidriar y de color rojizo. En la Amazonía está la cerámica de los Shipibo-Conibo, que se caracteriza por su decoración llamado kené y por una pasta muy fina.

¹ Historiadora de Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente conservadora, curadora e investigadora del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

El arte de la cerámica es una actividad desarrollada desde la antigüedad por el hombre peruano que ha demostrado su habilidad y creatividad en la elaboración de formas y diseños diversos. Hoy esta tradición cultural, producto de sutiles transformaciones a lo largo del tiempo y heredada por los ceramistas populares, continúa vigente.

Del antiguo Perú encontramos objetos cerámicos de gran belleza que reflejan el entorno socio-geográfico del momento. Los arqueólogos consideran que hacia 1850 a. C. se produjo el origen de la cerámica. También algunos investigadores infieren que las formas primigenias de los recipientes de arcilla cocida se inspiraron en los *mates* o calabazas (*Lagenaria siceraria*) que eran empleadas como recipien-

tes comunes en el quehacer cotidiano del período precerámico. La cerámica inicial adopta del *mate* decorado no sólo la forma sino la técnica del esgrafiado y burilado.

La tecnología cerámica en la época prehispánica llegó a un alto grado de desarrollo y, no sólo eso, desplegó una variedad de estilos e iconografías que hoy despierta una gran admiración a nivel mundial. En la Colonia se incorporaron y fusionaron técnicas, formas y motivos, produciéndose un replanteamiento de contenidos temáticos y funciones. Comenzó a usarse el torno del alfarero occidental y se aplicó en los acabados el vidriado. Esta herencia tecnológica se continúa empleando en las actuales poblaciones de ceramistas.

La trayectoria histórica de este arte tiene larga data y da cuenta de épocas de florecimiento y decaimiento, mientras en algunas zonas se extingue la producción cerámica en otras florece y se expande.

Las principales regiones de producción cerámica son: hacia el norte Piura y Cajamarca, al centro-sur Ayacucho, al sur Puno y Cusco y en la Amazonía la región de Ucayali.

Cerámica de Piura

Con la llegada de los españoles a tierras del Perú, la costa norte resultó siendo una de las primeras zonas cuyas tradiciones artesanales se vieron afectadas, sobre todo, en la zona comprendida por la antigua cultura Chimú que en aquellos momentos formaba parte del *Tahuantinsuyo*. De ahí que sea uno de los primeros sitios donde aparece la técnica del vidriado en tono verde o melado, de forma total o parcial,



Burrito Teresa, Yamunaque Piura

cubriendo las vasijas locales y de estilo Inca. Este experimento se notó en recipientes silbadores dobles que aún mantenían su forma y función. Se originó un arte de transición. Este es el caso del llamado “caballo andino” o “caballo chimú” que presenta una técnica propia de la costa norte e iconografía compuesta por un caballo español y un jinete con rasgos muy locales de tipo norteño. La técnica del vidriado de esta cerámica de transición enseguida quedó de lado en la costa norte y más bien fue muy desarrollada en otras partes del virreinato peruano como se verá más adelante.

En la costa norte Simbilá se constituye en uno de los centros alfareros que aún pone en práctica las técnicas ancestrales del paleteado y aplicación de sellos o labradoras para la decoración por impresión.

Se emplea la arcilla mezclada con arena para preparar la masa que luego es colocada sobre un saco de yute para amasarla con las manos y con ayuda de

los pies. Una vez terminado este proceso, la arcilla es cortada en trozos de diferentes dimensiones según la pieza a elaborarse. Enseguida se procede al paleteado con una paleta de madera y un canto rodado. La arcilla es extendida y formada a fuerza de golpes para así eliminar las burbujas de aire y asegurar que sea compacta.

Mientras se mantiene húmeda la arcilla, con la labradora de cerámica se impresiona o sella la vasija en la parte superior de su panza, en una o dos filas horizontales (Spahni; 1966:25). El uso de labradoras data de tiempos remotos como evidencian las excavaciones arqueológicas recientes. Cajamarca y Mórrope son lugares en donde la utilización de labradoras fue frecuente. Este sello es de forma elíptica u ovalada que mide entre 9 a 10 cm. por 7 cm. y 2 cm. de espesor. En ambas caras lleva diseños incisos: una maceta del cual surge una flor de tres hojas adheridas al tallo y en el reverso va una flor junto a un tablero que en realidad vendría a ser un

sol y la representación de una chacra (Idem: 22, 25), diseños simbólicos parecidos a los que aparecen grabados en las *illas* puneñas. De acuerdo a Villegas (2001) estos diseños variados identificarían al artesano o a la familia ceramista. Las labradas que tienen el macetero se aplican a las vasijas.

Aparte de estos sellos, las decoraciones pueden hacerse mediante incisiones geométricas (espirales, líneas y zig zag) o por impresión de monedas y huellas digitales (Idem; Spahni; 1966:25)

Antes de la cocción se cubre con un engobe ocre rojo para evitar que tengan un tono blanquizco producto de la abundancia de cal.

Las vasijas comunes son: la olla con dos asas o “tetitas”, la sancochera para la sopa, la sartén o cacerola, el perol, el aguatero, el mucu, el cántaro, el cantarito, la jarra, la cantarilla con su tapón de barro cocido, la olla de chichera, el tinajón, la tinaja y

la tinajita, además de maceteros (Idem: 28-32).

Otras zonas de Piura, tal es el caso de Chulucanas, también emplean la técnica del paleteado y un sello con diseño geométrico aplicado en la parte superior del cuerpo como generalmente se dispone la decoración. Así mismo, las vasijas pueden ser de color negro, logrado por un horno de reducción que consiste en mantener el oxígeno al interior y al no ser liberado penetra las paredes de la pasta cerámica hasta ennegrecerlas. Al lado de objetos domésticos de dimensiones mayores empleados en las famosas chicherías norteñas se produjeron recipientes de menor dimensión como los utensilios para los condimentos caseros, las miniaturas y juguetes para niños.

Hoy la cerámica de Chulucanas es la que más se exporta por su mayor producción y vistosidad. Destacan las famosas gorditas en todas sus variantes cuya creación se debió a Gerásimo Sosa. Sin embargo, la masiva producción está generando

una baja calidad artística, el empleo de materiales inadecuados y la imitación de formas de vasijas foráneas. Entre las familias tradicionales que mantienen su calidad artística sobresalen los Sosa y los Yamunaqué.

Cerámica de Cajamarca

A esta región poco conocida por su manifestación cerámica corresponde un objeto singular: la *pallama* que es un recipiente aribaloide, reminiscencia de las vasijas de ese tipo elaboradas con la técnica vidriada en el S. XVIII a solicitud de la élite incaica del Cusco. Esta *pallama* producida en época contemporánea en las alturas de Cajamarca en un poblado de olleros, ubicado en Shudal, es de confección rústica y hecha con moldes bivalvos, técnica propia del norte del Perú. Presenta en el cuello un rostro humanizado que, según Stastny, estructuralmente apareció primero en las grandes vasijas Pacheco de la cultura Tiahuanaco para dejar de ser usada en el incario y nuevamente ser

retomado en el S. XVIII hasta nuestros días donde se da muy esquemáticamente (1981: 62-63).

Los distritos de Matará y San Marcos cuentan con una arcilla blanca que le da un toque característico a sus jarras con asas, garrafas, ollas y fuentes, las cuales son engobadas de blanco y llevan decoración fitomorfa en tono café, pardo o rojizo y a veces son levemente vidriados con almártaga verde (óxido de plomo).

La alfarería de Mollepampa es importante en la producción de ollas y vajillas domésticas de larga tradición mediante el uso de la técnica del modelado y pleteado sobre una horma y del moldeado con moldes bivalvos para piezas grandes. Últimamente las mujeres han incursionado en esta labor realizando juguetes y piezas pequeñas como platos y fuentes destinados mayormente al mercado turístico. Son peculiares los jinetes a caballo, jinetes guitarristas, toros de cuerpos gruesos en forma de conopas

decoradas con espigas en relieve, aves conopas, botellas con asa puente y figuras pequeñas, diversas esculturas zoomorfas, alcuzas, entre otras piezas.

Otras formas conocidas en Cajamarca son los pavos o toros sahumadores. De los objetos utilitarios resaltan los tiestos para tostar café, ollas y cántaros diversos, jarras y demás utensilios. Es singular la producción del “dibujo de techo” hecho por los tejeros para ser colocados en las cumbreras al finalizar el techado de las casas y que son obsequiados por familiares o vecinos de la comunidad. Se encuentran en formas de jinetes, yuntas de bueyes, caballos y perros (Villegas; 2001).

Mangallpa es un caserío del distrito de San Pablo lugar de donde proceden los artesanos golondrinos que trabajan su cerámica en otras zonas.

Cerámica de Ayacucho

El principal centro alfarero

de Ayacucho se halla en el distrito de Quinua. Son características sus cerámicas por sus formas peculiares, decoración y colorido terroso. La alfarería era una actividad dedicada exclusivamente por los varones. Con el auge del turismo y la comercialización en las últimas décadas ha sufrido transformaciones de diversa índole.

Se dice que antiguamente Quinua fue un pueblo habitado por “olleros”. Actualmente los objetos domésticos se elaboran en menor cantidad. Más bien los de función ceremonial proliferan. Según Roberto Villegas, es difícil señalar desde cuándo se comenzaron a realizar piezas con esta función ceremonial. Este autor refiere de acuerdo con la tradición oral de la zona que fue el ceramista Otccochocco el iniciador, quien tuvo como seguidores a Dionisio Lope y Faustino Sánchez, apodado “Al aire” por su fino trabajo.

Se distinguen dos tipos de cerámica: la de carácter utilitario y ceremonial. Entre los utilitarios se encuentran vasijas de uso

doméstico como cántaros, platos, papayas (especie de teteras) y ollas. Dentro de las ceremoniales son evidentes las iglesias de techo, los animales conopas (representando venados, gallos, toros, carneros, *otorongos*, llamas o loros) y los músicos. Otras piezas destinadas a una clientela

no local son: chunchos, candlabros, crucifijos, buques, aviones, carros, corte celestial, sirenas y demás innovaciones.

En cuanto al proceso de elaboración, primero se obtienen las arcillas de los yacimientos de los alrededores (Tantaniyoc,



Iglesia de Quinua Ayacucho

Moya, Quituara y Huamanquilla). A esta arcilla denominan *llinco* y presenta dos variedades de color pardo. Luego, se mezclan estas arcillas con una tercera denominada *acco*. Esta mezcla es ejecutada con los pies sobre una piedra plana, siendo ésta reemplazada en la actualidad por el torno manual. Una vez con-

cluido el modelado se procede al acabado con la definición de los detalles (ojos, boca o cabello), el engobado total o parcial, el pintado de diseños y el pulido (Villegas; 2001).

Para el engobe y la decoración emplean la arcilla llamada *ishma* de tono ocre rojo y pardo



Sirena Quinua Ayacucho

oscuro. Los pinceles lo constituyen plumas de aves del corral.

El quemado de las piezas se realiza en hornos rústicos de adobe, empleando para la combustión la leña de chamizo (*osocco* o *chacco*), cocción que dura de dos a tres horas.

Los estilos decorativos pueden ser: blanco sobre rojo (para tinajas y figuritas), rojo y negro sobre blanco (para iglesias, tinajas y *tachus*) y negro y blanco sobre la pasta para los *puyñus*.

Del conjunto de obras destacan las famosas iglesias de Quinoa con una variedad de tamaños, estilos y formas. Se colocan en las cumbres de las casas después de culminado el techado con fines de protección contra los malos espíritus. Esto se realiza dentro de la ceremonia de la *safacasa*. Estas iglesias van acompañadas por los animales conopas o alguna jarra con flores. Si se pone una conopa toro, según señala Villegas, es señal de que el dueño de

casa posee ganado, los floreros aluden a que es agricultor y la figura de un músico si es instrumentista.

Las iglesias se representan con una o más torres rematadas en rosetones, con grandes relojes y cruces y a veces personajes en el atrio dentro de escenas de matrimonio, bautizo o fiestas. Todas son diferentes.

Leoncio Tineo Ochoa

Destacado ceramista Ayacucho que compartió su arte con la agricultura y fue heredero de la técnica y el oficio de su madre María Ochoa quien elaboraba pequeños silbatos con formas de toritos, gallos y campesinos, pintados de carmín oscuro y amarillo. Amplió su mundo iconográfico sobre la base de los silbatos. Al respecto Stastny refiere:

“...Tineo empezó a hacer variaciones cada vez más osadas sobre el tema del silbato. Era éste un campo en el cual el ceramista tenía libertad de jugar con las for-



Nacimiento Familia Tineo Ayacucho

mas. Ninguno de los otros géneros hubiera consentido desviaciones pronunciadas de los prototipos establecidos. Es por eso que aún las piezas más elaboradas y de considerable tamaño creados por Tineo posteriormente, como el San Jorge (...) no dejan de tener en algún lugar oculto la boquilla del instrumento infantil.” (1981:118).

El tema de la vida cotidiana le interesó (mujeres cargando a sus hijos, músicos de violín, corneta, guitarrista y *waqra-*

puku, parejas merendando entre otros personajes); así como una temática religiosa: iglesias, santos (San Cristóbal, San Jorge matando al dragón), cruces de la pasión, cristos nazarenos, nacimientos y la piedad. También incursionó en la temática histórica representando a Manco Capac, Mama Ocllo y su séquito, Manco Capac recién salido del lago Titicaca, al general Sucre, etc. Presentan sus piezas el color natural de la arcilla, en ocasiones los colorea parcialmente con tonos terrosos.

Sus obras demuestran siempre un sosiego expresivo y un estilo propio. Al margen de su valor estético conserva un valor antropológico al plasmar la vida social de su entorno poblano. En la década del 50 del S. XX se contactó con Alicia Bustamante quien lo sacó del anonimato. Sus creaciones se hallan en diferentes museos y colecciones privadas del Perú y el extranjero.

En 1994 le otorgaron el título de Gran Maestro de la Artesanía Peruana. Dos años después, falleció el 25 de febrero de 1996, en un total abandono por parte de las autoridades como ocurre con la mayoría de los genios del arte.

Cerámica de Puno

Puno también es otro de los pueblos alfareros actuales de reconocido prestigio, siendo Santiago de Pupuja y Pucará dos de las zonas productoras en actividad. Desde tiempos remotos la práctica tradicional de la alfarería se ha afirmado en estos

ámbitos como una labor complementaria de la agricultura y la ganadería al igual que en otros poblados.

Durante la Colonia en el S. XVII, se formaron “fábricas” de cerámica sobre todo en los lugares, que desde la época prehispánica se especializaron en dicha labor. Dichos talleres, según Tschopik, se crearon en Santiago de Pupuja y Pucará. Allí se enseñaron las técnicas del vidriado y el uso del torno de alfarero europeo. A fines del S. XVII en Pupuja ya se producían objetos vidriados comparados a los que se elaboraban en Talavera de España. Así “...se adoptaron muchos modelos españoles incluyendo la rueda del alfarero, el horno de tipo europeo, recipientes hechos en molde, formas españolas, motivos españoles de diseños y decoración vidriadas” (Tschopik; 1989: 166). Sin embargo, esta influencia española sobre las formas y técnicas tradicionales de la cerámica local indígena no parece haberse dado plenamente en áreas donde la producción alfarera se destinaba básicamente para

el consumo indígena y donde no existieron talleres como ocurrió en Chucuito (Idem).

Por lo general en los talleres coloniales trabajaban los ceramistas indios bajo la dirección de españoles o mestizos. Aparentemente, con el advenimiento de la etapa Republicana estos centros artesanales especializados en cerámica vidriada aún pervivían tal como se lee en la inscripción de un lavatorio de la colección de Elvira Luza “ ‘Dic. 30 de 1839. Fabrica de la lojería Gutierrez de la Villa de Pucará. Soy del uso de D. Pedro Davila Gutierrez’ ” (Stastny; 1986:6). Como se nota las piezas salidas de estos talleres estaban destinadas a un consumo urbano de tipo doméstico tanto para los grupos señoriales como populares.

La alfarería campesina o del ámbito rural del S. XIX se mantenía con mayor autonomía. Sin embargo, cuando se inició la decadencia de la loza en el sector urbano debido a la importación de productos industriales que remplazaban poco a poco a los

objetos artesanales, un sector de la alfarería campesina asumió la técnica del vidriado colonial en su versión cromática básica: verde con ribetes ocre sobre fondo blanco amarillento o verdoso en platos o chuas (Idem: 13; Stastny; 1981:101, 108) que hasta hoy son producidos pero ya en menor cantidad. Estos utensilios también son cambiados por objetos de plástico.

Nos centraremos en esta oportunidad en las *chuas* o *chuwás*. Son platos que en el S. XVII, en el área de Chucuito, se mantenían sin vidriar, según información de Bernabé Cobo. De acuerdo al Vocabulario elaborado por Bertonio se consignaba en la zona de Juli el término *chua* como “escudilla para comida”, *yura chua* era “escudilla profunda” y *pallalla chua* se refería a “un plato plano, ni profundo ni cóncavo” (Tschopik; 1989:166). Por lo visto, este término aludía a un plato con diversas dimensiones y para determinados alimentos. Al parecer, ya avanzado el S. XVII y quizá ya en el S. XVIII aparecieron en Chucuito,

un conjunto de *chuas* coloniales vidriadas, de bases anilladas, con decoración de diseños reticulados, cursivas y florales en verde, marrón oscuro o amarillo (Idem: 167-168). Esto no implicaba que eran originarios de allí sino que podían ser expresión de intercambios con la región de Pucará y Pupuja.

En la alfarería postcolonial de Chucuito se elaboraron tazones medianos de dos tipos. El tazón ordinario llamado *cuwa*, de 15 a 17 cm. de diámetro por 7.5 cm. de alto, pintado en tonos rojos o blancos con diseños cursivos, era usado como plato para la comida. Cuando se llenaba con grasa derretida y se colocaba



Simón Roque Checca Pupuja Puno

una mecha era empleado como lámpara y en este caso se denominaba *meca cuwa*. A veces se usaron como tapas de jarrones e incensario cuando contenían carbón e incienso (Idem: 169). El otro tipo de tazón se conoce con el nombre de platillo o *platil cuwa* el cual llevaba decoración pintada en rojo y blanco y se empleaba en ocasiones especiales como platos para la comida en los matrimonios y otras fiestas e inclusive se señala que antiguamente los novios comían allí el *timpu* que simbolizaba su unión (Idem). Tal parece que *cuwa* quiere decir *chua* o *chuwa*. Hacia la década del cincuenta del S. XX su uso era común y hoy ha decaído. A los motivos cursivos de antaño se añadieron en las cerámicas otros diseños geométricos y naturalistas como “...zigzag, reticulados, flores, palomas, gallinas, un pájaro del lago; vizcachas, suches, estrellas, ocasionalmente figuras humanas.” (Idem: 172)

Vemos pues que la producción de *chuas* tal como se hacen en Santiago de Pupuja y Pucará

difiere de Chucuito en cuanto al uso del vidriado.

Los platos de Pupuja y Pucará “...son los únicos sobrevivientes de la antigua loza virreinal. Conservan de aquellos tiempos la misma gama cromática, la forma y algunos diseños simplificados, en todos los cuales recuerdan vivamente a la cerámica de la región de Teruel, en España.” (Stastny; 1981: 121). Presentan una decoración tricoma de verdes y ocre sobre fondo claro (blanco amarillento o verdoso) con representaciones vegetales o florales, geométricos (líneas, zigzag, círculos concéntricos, espirales, chevrones, etc.), sol y estrella con rostro humano, sirena charanguista acompañada de aves, caballo, en fin toda una variedad de motivos. Son constantes los peces autóctonos y simbólicos del lago Titicaca como el *suche*, rodeado por helechos y hojas, metiendo la cabeza dentro de una flor, apareciendo solos o en parejas; también se representan otras especies de peces del lago; asimismo los toros son motivos repetitivos, dispuestos

de perfil y posados sobre diseños vegetales, con o sin bandera. Estos platos pueden llevar inscripciones breves de dedicatoria, año de elaboración o iniciales del dueño. Pero no sólo son utilitarios en el menaje doméstico de las familias sino que cumplen una función simbólica, ritual y ceremonial. Según Roberto Villegas, cuando a la chúa se le decora con un toro embanderado ésta se considera una illa. Mientras que si poseen determinadas figuras geométricas tienen “...*el poder de llevar la felicidad en el seno del hogar*” (Spahni; 1966: 47). Al igual que los mates prehispánicos contenían ofrendas de pago a la tierra, que cada dos de enero entregaban los lugareños del altiplano, dejándolas en las ruinas arqueológicas cercanas como el templo incaico ubicado por la isla Amantaní (Idem: 172-128). Dichas ofrendas se denominaban “*mesa completa*” y presentaban una serie de figuras simbólicas de plomo fundido, representando: astros, matrimonios, animales domésticos y salvajes, utensilios, muebles e instrumentos musicales comple-

mentados con otros elementos propiciatorios significando fertilidad, protección, fuerza, tranquilidad, etc. (Idem: 128).

La presencia del *suche* convierte en simbólica a la *chua* ya que este pez conlleva ese sentido desde el prehispánico porque fue ampliamente representado junto a otras especies acuáticas en estelas y monolitos sagrados de la fase arcaica de Tiahuanaco y ocasionalmente en algunos mates costeros (Idem: 47-48). Es evidente la importancia de estos peces en las culturas precolombinas.

Las técnicas empleadas en su manufactura son: el torneado y el modelado. En Checca Pupuja se usó un tipo de falso torno llamado “moldecito” (Idem; 1966: 43) o plato-torno, hoy discontinuado. Servía para dar la forma precisa a los platos. El torno traído por los europeos se estableció en el espacio andino pero con ciertas variantes. El vidrioado compuesto por un barniz brillante resulta de la mezcla de plomo, estaño, escoria, sílex, piedra verde y piedra negra, todos

molidos y disueltos, obteniendo colores amarillo, blanco, verde o negro según las proporciones usadas de estos elementos (Paredes; 1989:180).

La cocción se realiza en un horno rústico cavado en la tierra, rodeado por piedras que se levantan alrededor. Como combustible se toman los excrementos secos de la vaca y sobre éstos se colocan las piezas a cocer y luego sobre ésta capa va otra capa de excrementos de llama y otra capa de excrementos de lla-

ma ya calcinados. Dura de dos a tres horas (Spahni; 1966:44). También se emplean hornos construidos con adobes en forma de botella. El combustible es la leña. Se colocan las piezas unas sobre otras, separadas por discos de cerámica arenosa, y son cocidas entre tres o cuatro horas (Idem: 64-65).

Puno igualmente se caracteriza por producir los famosos “Toritos de Pucará” que en realidad fueron elaborados en Santiago de Pupuja, luego en Pucará y



Torito de Pucará

más tarde en diversas provincias haciéndose un uso indiscriminado de moldes que han devenido en la baja de la calidad de las piezas. Stastny cree que el toro “*en su forma actual es el resultado de una larga evolución de cuyos antecedentes se conocen bastantes etapas...*” y que el toro actual “*...es el que por los años 1940-50 se usaba en la zona. Desde entonces se paralizó su evolución espontánea y el modelo se repite o adultera para su envío a la capital.*” (1981:121). La iconografía se vincula con la fiesta mágico-religiosa del *señalacuy* (marcación del ganado). En su confección hacen uso de moldes-sellos que representan rosetones y que son impresos en pedazos de barro para luego pegar al cuerpo del toro. Para remarcar los ojos y otros detalles minuciosos del animal se emplean palillos. Los toros de dimensiones mayores se hacen en 3 etapas: el cuerpo, la cabeza y las patas. La cocción y el vidriado son las mismas que para las *chuas*.

Otras piezas de uso tradicional y ceremonial son las *apajatas*

o jarras matrimoniales asociadas, con una iconografía compleja, a la prosperidad y fertilidad de los recién casados. A decir de Stastny, serían asimismo, parte de un sistema de reciprocidad andina expresado en su uso:

“*...son usados (...) para contener los obsequios de bodas que se entregan a una pareja de recién casados. Estos deberán guardar las jarras recibidas de parientes y amigos, y llegado el momento en que se case un miembro de la familia que lo obsequió, devolverán la apajata con un nuevo contenido.*” (Idem.).

Las *limitatas*, *incalimitas* o botellas ornamentales para contener “licores fuertes” representan a un hombre sentado bebiendo, rodeado por animales y rosetones. La tapa se ubica en la montera del personaje. A veces se convierten en jinetes a caballo, de cuerpo entero o medio cuerpo, estando muy decorado. Estos jinetes escultóricos proliferan debido a la sugerencia de los artistas indigenistas quie-

nes se encaminaron a revalorar el arte tradicional. También se manufacturan ánforas, iglesias, vidriadas completamente o sólo engobadas, figuras de músicos y danzantes, así como una variedad de miniaturas de animales (toros, zorros, aves, perros, alpacas, etc.) y de recipientes domésticos que hacen de juguetes. *“Mantiene esta cerámica su característica decoración con tonos pardos, verdes, ocre y marrón melado, muchas veces con la típica roseta decorativa.”* (Castañeda; 1977:12).

Son característicos en Acora las imágenes escultóricas hechas con fines propiciatorios para la festividad de Santa Bárbara.

Cerámica de Cusco

La cerámica cusqueña nos ofrece aspectos diferentes respecto a la producción de Ayacucho pero con características similares a Puno en cuanto al empleo de técnicas y a las formas.

La tradición prehispánica de objetos ceremoniales se mantiene durante la colonia subterráneamente asumiendo ropajes nuevos, poco peligrosos para los intereses de los evangelizados.

De la cerámica de tiempos incas se conocen:

“...keros, arybalos, ollas, platos, vasijas de un solo color o con decoración geométrica simple y repetida. También se hacían vasijas policromas con asas en forma de cabeza de felinos y aunque en menor cantidad, se han encontrado vasijas zoomorfas en forma de tarucas, camélidos, lagartijas, y otros animales, así como plantas en los cuales están modelados estos animales en relieve. Los colores empleados para realizar la decoración eran el azul cobalto logrado con azurita, el amarillo, con oro pimente, así como el ocre, carmín y verde que se obtuvieron con zinabrita.” (De La Fuente; 1992:94)

Con la irrupción europea se produce un choque cultural generando cambios en la vida y costumbres del hombre andino que tuvo que asimilar las nuevas formas y técnicas cerámicas llegadas con los artesanos españoles. Encontramos en Cusco un reflejo de aquello en los objetos llamados de transición: técnica e iconografía autóctona (andina) pero forma foránea (europea). Según Pablo Macera, estas piezas son el resultado de

un encuentro/ conflicto de culturas que son más de transacción o “negocio” entre ambas.

La industria cusqueña de cerámica vidriada expresada en talleres artesanales, posiblemente se inició a fines del S. XVI, teniendo semejanzas con la de Lima en cuanto a su organización gremial. El vidriado se aplicó tempranamente en objetos de tradición prehispánica a manera de ensayo (Stastny; 1986:7). En



Candelerio Charamuray, Cusco

la segunda mitad del S. XVIII se produjo un renacimiento de formas y funciones prehispánicas de cerámicas cubiertas por un vidriado tricolor (verde, marrón y amarillo sobre crema o amarillo, o azul y marrón sobre crema) hechas a pedido de la nobleza incaica que seguramente mantuvo oculto el uso de sus objetos rituales, inspirados en los *ultis* y conopas incaicas de piedra, convertidos en nuevos *huacos* (Stastny; 1981:59). Surgen vasijas aribaloides decoradas con rostros figurados en el cuello, águilas bicéfalas, flores y hojas pintadas en el cuerpo. Otras piezas aribaloides se cubren con “...ornamentación sincrética aplicada en relieve y coloreada en verde y amarillo. Leones, delfines y sirenas del vocabulario ornamental renacentista, se confunden con representaciones del Inca en vestimenta real recibiendo la ofrenda floral de la Ñusta y acompañado por llamas y monos.” (Idem: 62). Aparecen figuras en forma de leones europeos y transformados en otro ser por presentar características formales que coincidían con el

amaru andino (cara achatada, melena serpenteada y círculos concéntricos en el cuerpo). Así se difundían cultos secretos. Aparecieron también *amarus* sin vidriar.

En la primera mitad del S. XIX estas obras cerámicas se retomaron en el ámbito campesino, las conopas en forma de alpacas y llamas poco a poco se convertirían en toros conopas:

“Sin patas, con base plana como la de los camélidos, estas piezas poseen el vigor y la concisión volumétrica de esculturas prehistóricas. Quienes los modelaron estaba lejos de entender cómo sintetizar en barro las formas anatómicas del animal. Sobre las fórmulas conocidas de la alpaca se establecen las correcciones necesarias para dar a entender el volumen inmenso, la fuerza contenida, el poder oculto de la bestia sojuzgada. Pero pasarán aún muchas décadas de esfuerzo, de errores y enmiendas, antes de que los toros alcancen la forma precisa y elegante de las piezas

de Santiago de Pupuja.”
(Idem; 101).

Por esta época dentro de la alfarería campesina la cerámica bruñida sin vidriar y de color rojizo se hace común.

Las dimensiones de los objetos se reducen como para formar parte de la mesa de ofrendas (Idem: 106). Las *chuas* o platos también se produjeron en la zona del Cusco debido a su estrecha vinculación con Puno. Desde el incario estos recipientes, sin vidriar, se encontraban decorados y pintados con el motivo *suche* o pez del lago, las realizadas actualmente son tan parecidas a las puneñas tanto en técnica como en motivos.

Hoy en día se continúa confeccionando en Sicuani piezas ceremoniales para ritos de pago a la *pachamama*: las *kochas* o *pacchas* en donde se echa la chicha de maíz, de maní o *molle*, llevan aplicaciones de culebras; las conopas en forma de camélidos o aves, son llenados con “licor fuerte” (Villegas; 2001). Así

también se manufacturan objetos de uso doméstico: *k'analla* (tostadora), *kaka* (porongo), *manka* (olla), *p'uku* (plato), *chato* (vasija para preparar desayuno) y *tumin* (porongo para transportar chicha o agua) que es una variante del aribalo (Idem).

Hace poco se dio a conocer en el ámbito limeño la producción de cerámica vidriada de la comunidad de Charamuray, ubicada en el distrito de Colquemarca de la provincia de Chumbivilcas. Principalmente se producen piezas utilitarias y en menor proporción piezas decorativas y rituales. Las ollas o *rumimankas*, las jarras, platos, tazas, tostadores, teteras, fuentes, peroles y cuartillas conforman el rubro utilitario (Roel; 2009). Dentro de lo decorativo se encuentran unas vasijas adornadas con figuras de aves, flores y personas; floreros simples con dos colibríes a modo de asas; florero mellizo compuesto por dos vasijas unidas; candelabros o candeleros con un individuo sentado, aves con alas extendidas o un picaflor en vuelo. Entre

las piezas rituales destacan los toros y figuras humanas que se emplean con fines protectores durante el *wasichakuy* o techado de las casas. También se representa el *cóndor rachi* que es el cóndor montado sobre el lomo del toro (Idem.).

Cerámica de la Amazonía

En la Amazonía son varios los grupos étnicos dedicados a la elaboración de cerámica, siendo los más representativos los Shipibo-Conibo, asentados en la región del Ucayali.

Esta cerámica Shipibo-Conibo se caracteriza por su decoración llamado *kené* y por presentar una pasta muy fina. La actividad está exclusivamente dedicada por las mujeres de la comunidad.

Se usan diversos tipos de arcilla y principalmente del color azul grisáceo, obtenidas en las lagunas. Ésta se mezcla con las cenizas del árbol *apacharama* para darle una mejor consisten-

cia. La mezcla es cernida y amasada con los pies y las manos. Luego se hacen tiras o rollos que van colocando en espiral. A esta técnica se llama “colombin”. El alisado se hace con un fragmento de una cerámica pulida, un trozo de calabazo una piedra de río o con semillas grandes. La cocción se realiza sobre unas ramas de árbol y vasijas viejas, colocando las piezas boca abajo y leña alrededor (Villegas; 2001).

Para barnizar las piezas emplean el *yomosh* o resina de árbol y ésta se aplica a las vasijas calientes. El *maosh* o tierra blanca y el *mashinti* o tierra colorada sirven para pintar las *mocahuas*, *callanas* y otros objetos. Como pinceles emplean la hoja de cebón, el pelo, la caña brava y algodón atado a un palito.

Las formas varían según el uso: platos, cántaros, ollas, cántaros antropomorfos, vasijas en forma de cruz y con formas animales. El *quempo* o *mocahua* sirve para tomar el masato, que es el licor de la yuca fermentada. El *shomo* es una tinaja común y



Joni Shomo Shipibo-Conibo Ucayali

se usa para almacenar y fermentar el masato. Los *joni shomo* son los cántaros antropomorfos que por lo general están en pareja.

La decoración en las ollas se realiza con incisiones y con engobe para los cántaros, tinajas y platos.

Las decoraciones son de ca-

rácter simbólico y hacen referencia al agua, río, laguna y animales míticos como la boa acuática y el manatí, además de signos cósmicos y religiosos como la cruz del sur. n

Bibliohemerografía

- CASTAÑEDA LEÓN, Luisa. "Arte popular del Perú". Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana, 1977.
- COLLIER, Donald. "Cerámica estampada y moldeada de la costa norte". En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp. 61-66.
- CHRISTENSEN, Ross T. "Una moderna industria cerámica en Simbilá cerca de Piura". En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp. 67-73.
- DE LA FUENTE, María del Carmen. "La cerámica de Cusco". En: *Artesanía peruana. Orígenes y evolución*. Lima, Editorial Allpa, 1992, pp.95-106.
- MACERA, Pablo. "El primer caballo andino". En: **Caballo Rojo**, suplemento dominical del diario Marka, Lima, Nro. 100, Año II, abril, 1982.
- MIRANDA R., Víctor A. "Tineo: el gran maestro de la artesanía". En: **El Comercio**, Lima, 9 de febrero, 1997, pp. C10.
- PAREDES, Rolando. "Cerámica vidriada de Pucará". En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp. 179-180.
- RAVINES, R. (y) VILLIGER, F. *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989.
- RAVINES, Rogger. "Proceso alfarero en Mollepampa Cajamarca, 1976. I. Paletado". En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp.95-98.
- RAVINES, Rogger. "Proceso alfarero en Mollepampa Cajamarca, 1985. II. Moldeado". En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp. 99-104.

- ROEL, Pedro. *Charamuray y su cerámica*. Catálogo de exposición. Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana, 2009.
- SPAHNI, Jean-Christian. *La cerámica popular en el Perú*. Lima, Cía. Peruano Suiza, 1966.
- STASTNY, Francisco. *Las Artes Populares del Perú*. Madrid, Ediciones EDUBANCO, 1981.
- STASTNY, Francisco (y) ACEVEDO, Sara. *Vidriados y mayólicas del Perú*. Lima, Museo de Arte y de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1986.
- TSCHOPIK, JR., Harry. “Una tradición andina de cerámica en su perspectiva histórica”. En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp. 161-174.
- VILLEGAS ROBLES, Roberto. “Apreciación general de la cerámica peruana”. En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp. 41-44.
- VILLEGAS ROBLES, Roberto. “La cerámica de Quinua”. En: *Artesanía peruana. Orígenes y evolución*. Lima, Editorial Allpa, 1992, pp. 80-93.
- VILLEGAS ROBLES, Roberto. *Artesanías peruanas*. Lima, Universidad Inca Garcilaso de la Vega – Central interregional de Artesanos del Perú (CIAP), 2001.
- VILLIGER, Fernando. “Ceramios de Santiago de Pupuja”. En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp. 175-178.
- ZARATE CUADRADO, Juan (y) RÍOS ACUÑA, Sirley. *Breve historia gráfica de la plástica andina. Dibujos I*. Lima, Seminario de Historia Rural Andina – Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001. 324 p.

2

cultura popular

ANA MARÍA BURBANO V.

PLAN DE GESTIÓN ESTRATÉGICA E INNOVACIÓN PARA TALLERES ARTESANALES

Resumen.

Los actuales impactos de la globalización y competitividad han generado cambios críticos en el común desempeño de los sectores económicos productivos los cuales han debido involucrarse en procesos de gestión empresarial e innovación mediante la aplicación de herramientas para la adecuada gestión de los factores tecnológicos y de conocimiento. El presente artículo busca exponer la aplicación de herramientas básicas de gestión estratégica en talleres artesanales, con el objetivo de que las mismas sirvan de medio para explorar nuevos mecanismos de planificación de su actividad productiva en base a su naturaleza y tradición artística.

Introducción.

Un programa de gestión de tecnología, información e innovación tiene como objetivo fundamental plantear medidas de acción o estrategias para el adecuado desempeño de una organización en base a un análisis profundo de su realidad, de la recopilación e interpretación de información interna y externa y de la identificación y dirección de todas sus capacidades tangibles e intangibles, lo que implica la posibilidad de supervisar y optimizar responsablemente toda estos conocimientos con el objetivo de obtener el mayor beneficio a través de la identificación de fortalezas valiosas internas, que pueden ser potencializadas y que permiten diferenciarse en un mercado en el que la disponibilidad de capital o tecnología

ya no representa una pauta que garantice la supervivencia o sostenibilidad.

De esta manera un programa de gestión estratégica puede formar parte de toda actividad económica, sin distinguir si se encuentra relacionada al área de producción de bienes o de servicios, si es de gran o pequeña escala, o si cuenta con altos niveles de tecnología o no, ya que el factor común de toda organización es que basan su funcionamiento en la combinación particular de los factores productivos tradicionales (capital financiero, materias primas, tecnología y capital humano) con los cuales a más de generar bienes o servicios, generan información y conocimientos que

pueden ser gestionados. Bajo esta percepción la gestión estratégica podría ser plenamente implementada en sectores económicos de baja capacidad productiva o que cuenten con capitales bajos de inversión, tecnología básica, procesos manuales y sistemas de comercialización y administración general, tales como microempresas y talleres artesanales, con el fin de enfrentar falencias comunes, como la ausencia de planificación, escasa gestión de comercialización y mercadeo, un flujo de caja reducido y falta de control financiero, además de que con ello se verían involucradas en un proceso estratégico de planificación y mejora continua que se adapte a su realidad y condición, y que permita fortalecer la actividad con la finalidad de resguardar la supervivencia de su naturaleza creativa y de uno de los pocos refugios y medios de transmisión del conocimiento tácito y de la tecnología endógena de nuestros pueblos.

Plan de gestión estratégica.

La implementación de un proceso de gestión estratégica en cualquier tipo de organización, implica la adopción de una visión de gestión y presentar la capacidad de flexibilidad y adaptación al cambio, así como la intención de salir de la “zona cómoda” o esquema enraizado para ingresar a una “zona de cambio”, ya que solamente se conseguirán resultados reales y sostenibles al generar una cultura de mejora continua. Evidentemente esta no es tarea fácil ni inmediata, pero este hecho constituirá el cimiento o el primer paso de inserción de la empresa a un proceso de gestión, innovación y mejora continua.

La estructura de la metodología empleada, esquema de los análisis, así como la presentación y difusión de los resultados es muy variada, pero el propósito final debe ser trabajar bajo un formato claro, organizado y que brinde facilidad para su implementación, monitoreo y evaluación, características que son

plenamente satisfechas por la metodología de un plan de gestión estratégica. Esta herramienta ha sido ampliamente utilizada desde hace más de treinta años y permite establecer criterios y estrategias acordes a la necesidad, situación actual y visión de la organización, suministrando además un patrón frente al cual se puede evaluar su alcance y cumplimiento a través de un tablero de control. Esta metodología inicia con la definición y auto evaluación de las capacidades, fortalezas así como también de las principales debilidades de la organización, ya que solamente allí podrá contarse con un panorama claro de su realidad que permita establecer metas y objetivos factibles a través de estrategias enmarcadas dentro de esta realidad y del panorama meta realidad a la que desearía llegarse referida como una visión a un determinado tiempo.

Así, la metodología que se pretende difundir en este documento, no requiere de una fuerte formación académica o conocimientos especializados en el

tema de gestión tecnológica, ya que constituye un modelo basado en la definición y organización de las capacidades, competencias y fortalezas de las organizaciones, así como de los objetivos y estrategias que éstas se planteen para la consecución de los mismos. Evidentemente por características del documento la metodología será expuesta brevemente, referida de manera muy general a un taller artesanal no específico y en base a ejemplos sencillos y recortados debido a su extensión en cuanto a análisis y representación gráfica.

Mapa y dinámica de procesos.

Una primera etapa dentro de la planeación estratégica está dada por la definición de todos aquellos procesos inherentes y necesarios para el desarrollo de la actividad económica, ya que una vez que éstos estén claramente definidos es posible realizar un análisis interno más específico de las fortalezas y debilidades que existen en cada ni-

vel de la organización de la actividad productiva-administrativa y por, lo tanto, de una definición más clara y en menor tiempo de las acciones y estrategias que podrían ejecutarse para mantener, potencializar o fortalecer éstas características del negocio. En la realidad actual del sector artesanal, los talleres por lo general no cuentan con procesos definidos y diferenciados, ya que el artesano es quien ejecuta todas las actividades relacionadas a la labor, pero esta situación no impide que dichas actividades puedan ser clasificadas y englobadas dentro de un proceso específico con la finalidad de organizarlos de mejor manera, es más, con este análisis podrían definirse nuevos procesos que deberían existir o podrían ser implementados con el objetivo de mejorar su desempeño.

Para iniciar, se sugiere construir un mapa en el cual consten los diferentes procesos definidos para el taller, cada uno de los cuales tendrá un objetivo dentro de su funcionamiento y para una mejor organización deberá

ser clasificado en un proceso de tipo administrativo/financiero, proceso de la cadena de valor, aquellos en los que se centra la esencia de la actividad, o en un proceso de apoyo, que incluye innovaciones necesarias para la actividad del taller, pero que no agregan directamente valor al producto. Por ejemplo dentro de los procesos administrativos/financieros de un taller artesanal básicamente se encontrarían tan solo en acciones relacionadas a gerencia, ya que por su naturaleza direcciones ejecutivas, vicepresidencias, etc. no tienen cabida. Dentro de los procesos de la cadena de valor se incluirían: diseño, proceso de compras, producción y comercialización. Estos constituyen la cadena de valor sin los cuales la actividad no tendría sustento ni podría existir, razón por la que todos los talleres generalmente cuentan con ellos, a pesar de que no sean de una manera definida, específica u organizada conscientemente.

Como procesos de apoyo podrían definirse a contabilidad y comunicación e información

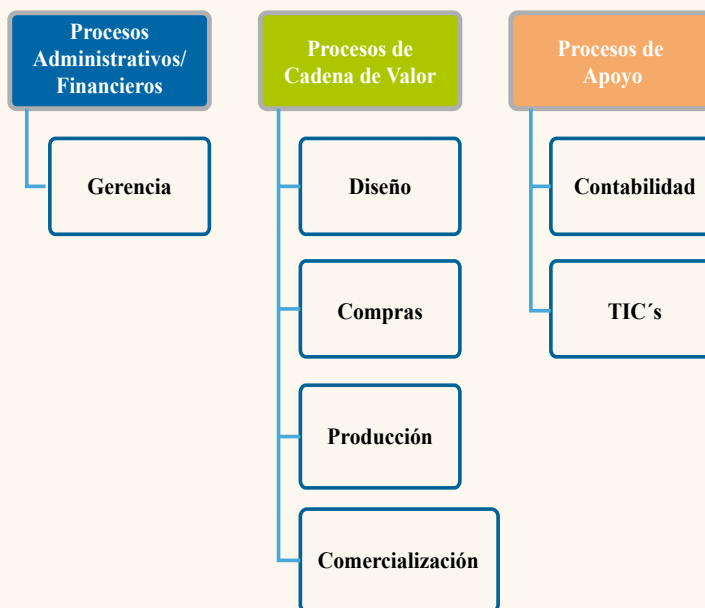
(TIC's), a pesar de que por lo general son desvalorizados, constituyen un soporte para mejorar el desempeño y organización de la actividad al ser una fuente importante de retroalimentación y, por ello, deberían ser considerados dentro de la planificación estratégica con miras a implementarlos, como se puede observar en la gráfica 1.

Es importante anotar que trabajar bajo un modelo basa-

do en la definición de procesos internos, como los antes definidos, no implica que se requiera personal adicional o un encargado para cada proceso, ya que los mismos pueden ser ejecutados por una misma persona.

Una vez que los diferentes procesos han sido definidos, se da paso al análisis del objetivo y de las principales tareas que cada uno de estos debe incluir.

Gráfica 1. Mapa de procesos



El proceso de gerencia desempeña las tareas administrativas del taller y su objetivo apunta a gestionar los recursos para que el taller sea económicamente sustentable en el tiempo. Entre sus principales tareas están el planificar y monitorear las actividades del taller, delinear objetivos, estrategias, políticas, precios, y supervisar sus resultados. A modo de ejemplo el cuadro siguiente (cuadro1) ilustra los objetivos y actividades de los procesos de gerencia y producción.

Análisis interno y externo – Análisis FODA.

En un análisis del entorno interno y externo se analizan los factores o situaciones que influyen en el desenvolvimiento normal y cotidiano de la organización; por lo tanto en el análisis interno se establecerán características para cada uno de los procesos definidos, las que serán clasificadas en fortalezas o debilidades dependiendo de su efecto sobre la labor del taller, así el proceso de gerencia tendrá

Cuadro 1. Ejemplo de definición de objetivos y tareas de procesos internos

PROCESO	OBJETIVO	TAREAS
GERENCIA	Gestionar el taller para que sea económicamente sustentable en el tiempo	<ol style="list-style-type: none"> 1. Crear y monitorear el plan de negocios 2. Delinear objetivos y metas estratégicas
PRODUCCIÓN	Elaborar la artesanía de acuerdo al boceto aprobado	<ul style="list-style-type: none"> • Fabricar el producto • Desarrollar nuevas técnicas y procedimientos para reducir tiempos y costos

sus propias fortalezas y debilidades, al igual que el de diseño, compras, producción, comercialización y los procesos de apoyo. Al conocer plenamente estos factores o características es posible plantear estrategias que apunten a explotarlas o fortalecerlas ya que al ser internas la organización puede controlarlas o actuar sobre ellas.

En cuanto a los factores que son externos a la organización éstos no pueden ser controlados o modificados por la misma ya que dependen de un funcionamiento macro mucho más complejo que escapa del alcance de la organización, por lo que únicamente se pueden establecer acciones o estrategias para aprovechar situaciones favorables u oportunidades que presente el entorno o definir estrategias para la defensa de factores que representen o actúen como una amenaza para la organización. Para brindar mayor facilidad en este análisis se sugiere clasificar los factores o situaciones definidos en sectores relacionados a categorías externas como mer-

cado-cliente, política-legal, económica-social y una última que abarque factores relacionados a tecnología. Este mismo análisis puede estar referido como análisis FODA por sus siglas fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas.

Los cuadros a continuación (cuadro 2 y 3) presentan las fortalezas y debilidades que típicamente podrían definirse dentro de un taller de artesanías clasificadas de acuerdo al modelo de funcionamiento propuesto a través del mapa de procesos, al igual que las oportunidades y amenazas que presenta el entorno exterior de acuerdo a dos de las categorías sugeridas.

Estrategias tentativas.

Con los resultados obtenidos del análisis interno y externo (FODA) es posible iniciar un proceso de esbozo de estrategias tentativas que buscan explotar las fortalezas, aprovechar las oportunidades, fortalecer las debilidades y defenderse de las

Cuadro 2

Análisis interno: fortalezas y debilidades

ANÁLISIS INTERNO: FORTALEZAS Y DEBILIDADES		
PROCESO	FORTALEZAS	DEBILIDADES
GERENCIA	<ul style="list-style-type: none"> • Amplia experiencia y trayectoria artesanal. • Reconocimiento y reputación en círculos artesanales. 	<ul style="list-style-type: none"> • No existe un proceso de planificación formal. • Manejo bajo modelo tradicional del taller
PRODUCCIÓN	<ul style="list-style-type: none"> • Dominio de las técnicas de producción Artesanía 100% manual 	<ul style="list-style-type: none"> • Creciente costo de materias primas y elementos de producción. • Tiempo de producción alto

Cuadro 3

Análisis externo: oportunidades y amenazas

ANÁLISIS EXTERNO: OPORTUNIDADES Y AMENAZAS		
CATEGORÍA	OPORTUNIDADES	AMENAZAS
GERENCIA - CLIENTE	<ul style="list-style-type: none"> • Afluencia de turistas extranjeros • Oportunidades de venta a nivel nacional 	<ul style="list-style-type: none"> • Competencia creciente por copias e imitadores. • Competencia creciente en productos sustitutos.
TECNOLOGÍA	<ul style="list-style-type: none"> • Apertura de mercado mediante internet 	<ul style="list-style-type: none"> • Fabricación industrializada en masa.

amenazas. Para ello se realiza un análisis mediante una matriz de confrontación entre los factores del análisis interno (fortalezas y debilidades) y los del análisis externo (oportunidades y amenazas) que resulta en una interacción que define cuatro tipos de estrategias:

- **Estrategias ofensivas:** utilizar las fortalezas para aprovechar las oportunidades.
- **Estrategias de fortalecimiento:** fortalecer las de-

bilidades para no perder las oportunidades.

- **Estrategias de mantenimiento:** mantener las fortalezas para minimizar las amenazas.
- **Estrategias defensivas:** fortalecer las debilidades para minimizar o evitar las amenazas.

El siguiente cuadro es un gráfico descriptivo de esta metodología de interacción entre los factores FODA:

Cuadro 4. Estrategias tentativas. Matriz de confrontación.

		ANÁLISIS EXTERNO	
		OPORTUNIDADES	AMENAZAS
ANÁLISIS INTERNO	FORTALEZAS	ESTRATEGIAS OFENSIVAS	ESTRATEGIAS DE MANTENIMIENTO
	DEBILIDADES	ESTRATEGIAS DE FORTALECIMIENTO	ESTRATEGIAS DEFENSIVAS

Para construir una matriz de confrontación, en primer lugar se colocan en forma horizontal las oportunidades identificadas anteriormente en el análisis FODA y organizadas de acuerdo a las categorías sugeridas de cliente y mercado, tecnología, política-legal, y económica-social, mientras que en el eje vertical se colocan las fortalezas correspondientes a los procesos de diseño, producción, gerencia, comercialización, contabilidad y TICs.

Como segundo paso se realiza una confrontación entre las fortalezas internas del taller y las oportunidades del mercado siguiendo el orden de colocación en la matriz, así se analiza la posible interacción entre las fortalezas de gerencia con las oportunidades exteriores que presenta la categoría de mercado-cliente bajo el cuestionamiento de cómo a través de las fortalezas definidas se podrían aprovechar las oportunidades existentes, en el caso de la matriz ejemplificada este cuestionamiento sería: “¿Cómo a través de la fortaleza de la gerencia de *“amplia*

experiencia y trayectoria artesanal” se puede aprovechar la oportunidad de *“oportunidades de venta a nivel nacional”*, la conclusión de este cuestionamiento constituye una estrategia tentativa ofensiva, ya que se aprovechan las oportunidades del entorno exterior a través de las fortalezas internas del taller. Esta estrategia tentativa, junto a las demás definidas en las matrices restantes, deberá ser validada y podría formar parte de la planificación que la organización utilizará como guía para su desenvolvimiento en los periodos o años definidos. En el caso de una aplicación de planificación estratégica, la metodología antes descrita incluye además un análisis cuantitativo a través de asignaciones porcentuales y ponderaciones entre las diferentes categorías, lo cual permite priorizar más fácilmente los factores críticos o de mayor relevancia para el mejor desempeño de la actividad a la vez que resulta una base para el proceso de elección de las mejores alternativas y estrategias que se incluirían en la planificación y

Cuadro 5. Matriz de confrontación para estrategias ofensivas

		OPORTUNIDADES	
		MERCADO-CLIENTE	TECNOLOGÍA
FORTALEZAS	MATRIZ DE ESTRATEGIAS OFENSIVAS	Oportunidades de venta a nivel nacional	Apertura de mercado mediante internet
	GERENCIA	Amplia experiencia trayectoria artesanal	Crear un plan de comercialización en base al renombre del taller
	PRODUCCIÓN	Artesanía 100% manual	Potenciar el valor de trabajo manual
			Exponer en página WEB trabajos y diseños anteriores
			Cargar video de elaboración

en el posterior proceso de evaluación.

Pensamiento estratégico y mapa estratégico

Una vez realizado el análisis FODA y de obtener varias estrategias tentativas a través de la elaboración de las matrices de confrontación, es posible contar con una visión del panorama o

realidad que se quisiera alcanzar en un período determinado de tiempo; este ejercicio es trabajo reflexivo que consiste en plasmar los intereses, objetivos y perspectivas de los miembros del taller mediante la definición de la “Visión” del taller en base a la cual se establecerán políticas, objetivos, estrategias y acciones que permitan alcanzarla dentro de un marco de principios de funcionamiento que son propios

de la empresa y que constituyen sus “Valores”.

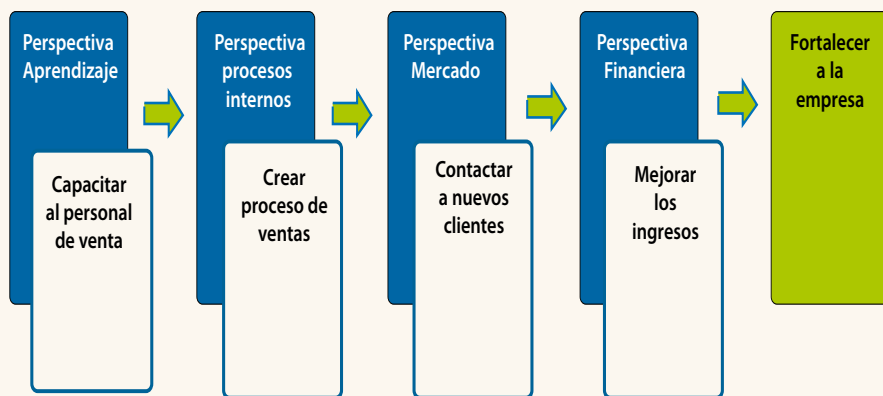
Así por ejemplo una visión de un taller de artesanías podría ser: *“Nuestra visión para el año 2013, es tener un taller que nos permita expresar mediante el arte nuestra propia perspectiva de vida y que a través de su desempeño pueda constituirse en una actividad económica rentable y sustentable”*, mientras que los valores seguramente residirán en factores artísticos-creativos y éticos para su labor, tales como: *“Diseños exclusivos de calidad o materias primas 100% naturales”*

Por otra parte, el mapa estratégico es una herramienta para comunicar las estrategias que la organización defina para alcanzar sus objetivos, éstos deben ser planteados en base a su pensamiento organizado (visión y valores), de las condiciones actuales de la empresa, evidenciadas a través del análisis interno y externo (FODA) y de estrategias tentativas resultantes de las matrices de confronta-

ción. La representación gráfica de este mapa provee una manera fácil y efectiva de visualizar los objetivos críticos y de cómo éstos se relacionan entre sí a la vez de que son enmarcados en cuatro aspectos o perspectivas: perspectiva de aprendizaje, procesos internos, mercado y financiera. En la gráfica 2 se presenta un ejemplo del planteamiento de estrategias para alcanzar uno de los objetivos planteados “fortalecer al taller”, la dinámica del mapa es “de izquierda a derecha” teniendo cada estrategia su fundamento en la perspectiva anterior. Por lo tanto, si se estipula que a través de un proceso de capacitación al personal de ventas sería factible crear un proceso de ventas, se esperaría que ello repercuta en lograr realizar contactos y ventas a nuevos clientes, hecho que mejoraría los ingresos de la empresa consecuentemente fortaleciéndola económicamente, objetivo que a su vez se encontraría acorde a la visión elaborada.

Por último debe considerarse que de poco o nada servirá

Grafica 2. Mapa estratégico



realizar el análisis FODA, desarrollar la declaratoria de la organización y plantear estrategias, si éstas efectivamente no son ejecutadas y evaluadas. Justamente para garantizar su implementación, el tablero de control (cuadro 6) es una herramienta de seguimiento y evaluación en el cual se señalan todos y cada uno de los objetivos planteados para alcanzar la visión de la empresa (contenidos en el mapa estratégico) junto a sus respectivos indicadores, fre-

cuencia de medición, responsables de ejecución y las estrategias definidas para alcanzarlos, de esta forma se busca aclarar de la mejor manera posible el camino que la organización debe seguir para alcanzar la situación esperada.

Implementar un plan de gestión estratégica o planeación en un taller artesanal obedece a un análisis profundo de la organización y a un proceso reflexivo de sus miembros por lo que to-

Cuadro 6. Tablero de control

TABLERO DE CONTROL								
Perspectiva	Objetivo	Indicador Medición	Valores				Estrategias	Proceso
			Actual	Año 1	Año 2	Año 3		
Financiera	Mejorar los ingresos	Volumen de ventas anual	18,660	23,376	28,092	32,809	Capacitar al personal en ventas	Gerencia
							Crear el proceso de ventas	Gerencia
							Contactar a nuevos clientes	Comercialización

dos los factores, objetivos, indicadores y estrategias definidas serían propias y de su autoría, sin constituir una imposición o una simple copia de un plan o estudio ajeno, por lo que esta metodología propuesta de planificación estratégica constituiría una herramienta que respeta completamente la naturaleza de la actividad, presenta resultados

acordes a su realidad y plantea objetivos claros y alcanzables a través de estrategias posibles que nacen de la potencialización o refuerzo de sus propias fortalezas o debilidades.

Por lo tanto, a través de un trabajo guiado continuo y en un tiempo relativamente corto, sería posible aplicar las herramientas

presentadas a un taller de elaboración de artesanías, ya que la metodología empleada es flexible y se basa en un autoanálisis que se enfoca en definir cómo mantener operativo el taller,

alcanzar un nivel de operación sustentable y de garantizar además la subsistencia de una forma de arte propia y de una expresión cultural. n

LAS ARTESANÍAS EN EL CONTEXTO GLOBAL

En este artículo se hace un breve análisis de las artesanías en el contexto actual, que al encontrarse inmerso en el mercado global, obliga a plantear una nueva mirada sobre la artesanía y concretamente sobre los artesanos; una mirada que incluya la heterogeneidad, el cambio constante, la movilidad, los efectos de los avances tecnológicos y en especial los retos y oportunidades que la globalización plantea para el sector, tratando siempre de que la artesanía incluya, conservando sus técnicas tradicionales e identitarias, elementos y componentes de diseño que les haga competitivas y aseguren su supervivencia..

Igualmente se trata de delimitar el ámbito de la artesanía y la posición de ésta frente a la globalización, señalándose los retos y perspectivas futuras que dicho sector tiene que sortear .

* Profesora de la Universidad de Cuenca

Desde hace algunas décadas en América Latina se ha dado un creciente interés por el estudio del Arte y de la Cultura Popular y, dentro de ese contexto, en particular sobre las Artesanías. Sin embargo, pese a los logros alcanzados y con varias excepciones, ha existido una tendencia constante hacia análisis cargados de romanticismo, que han confinado a la artesanía al ámbito del inmovilismo y como ancladas en el pasado, al tiempo que los artesanos han sido vistos a partir de esa mirada, olvidando muchas veces su rol como actor social y la manera en que no son agentes ajenos a los procesos de cambio propios de la cultura.

En el momento actual, marcado por la globalización, se hace urgente plantear una nueva mirada sobre la artesanía y con-

cretamente sobre los artesanos; una mirada que incluya la heterogeneidad, el cambio constante, la movilidad, los efectos de los avances tecnológicos y en especial los retos y oportunidades que la globalización plantea para el sector.

Por lo expuesto, al referirnos a las artesanías de Latinoamérica, implica dar cuenta de una diversidad de situaciones productivas y de comercialización asociadas con una multiplicidad de particularidades culturales. En términos de operacionalizar la heterogeneidad que presenta “lo artesanal” en América Latina, resulta útil apelar a la clasificación que realiza M. Lauer a partir de una conjunción de criterios demográficos, históricos, geográficos y económicos. Este autor plantea la existencia

de distintos espacios artesanales y entiende que “las realidades artesanales nacionales están compuestas por la combinación de dos o más espacios, cada uno con sus procesos de diferenciación interna...”(Lauer 1984:62). Dicha combinación adquiere formas variadas, que la modernidad capitalista intenta subordinar; ya sea a través de la intensificación y perfeccionamiento de los mecanismos comerciales o a través de una adecuación de las características de la estructura productiva artesanal a dicha modalidad comercial

El conocimiento de la “realidad” artesanal latinoamericana en general y de la ecuatoriana en particular, es una tarea complicada y tiene que ver con diversos factores. Existe disimilitud respecto de la existencia de estudios sobre el tema en los diferentes países, por cuanto en algunos hay una cierta presencia y continuidad de las artesanías, (por ejemplo en México y en otros su tratamiento resulta casi inexistente, tal el caso de Argentina), con vinculaciones en las diver-

sas situaciones nacionales y con el “papel” que han jugado las artesanías en los procesos históricos particulares. Así, en México las artesanías han sido utilizadas ideológicamente como un factor identificador y constitutivo de la “nacionalidad”, además de haber actuado (según algunos autores como V. Novelo) como un elemento de freno para la migración rural a las ciudades. Por otra parte, no existen cifras exactas acerca del volumen de la producción y de empleo en la artesanía latinoamericana. Ello obedece a diferentes razones, pero básicamente se relaciona con la dificultad en la tipificación de la actividad artesanal y por falencias en los criterios que se utilizan, para su catalogación como tal.

Es interesante señalar cómo se ha ido modificando el enfoque y el abordaje de esta problemática. En un pasado no muy remoto las artesanías eran tratadas específicamente como productos de sociedades “tradicionales”, como expresiones “genuinas” de las mismas, abordadas como

“fenómenos folklóricos”, en las que primaba el carácter popular, colectivo, oral, anónimo, empírico, funcional, regional, y tradicional. Pero hoy el criterio ha cambiado, pues las artesanías constituyen un proceso productivo y de una u otra manera están inmersas en el mercado actual y en mayor o menor escala proporcionan divisas para los estados productores.

Igualmente se tendió a oponer el fenómeno artesanal a la industria y la tecnología. Se insistía en el carácter de su elaboración manual y en su pertenencia a un modo de producción pre-capitalista. Una vez en el mundo urbano, alejadas de sus comunidades de origen, las artesanías se explican como proyecciones o transplantes, que implica una oposición entre contextos



folklóricos-campesinos y contextos urbanos, para insertarse en el sistema capitalista.

El énfasis hoy en día ya no está puesto en el objeto artesanal en sí, sino en los procesos que orientan su producción, al verse la necesidad de ampliar su estudio hacia las instancias de la comercialización y el consumo. Pero además y en la medida en que tales estudios se centran en el análisis de artesanías producidas mayoritariamente en el ámbito rural, por población campesina / indígena, esta nueva perspectiva subraya enfáticamente un punto: la necesidad de situar la producción artesanal dentro de un marco más global; es decir atendiendo a su inserción en un mercado de índole capitalista. Tal inquietud se agudiza considerando las condiciones de pauperización en que se encuentra esta población.

La palabra artesanía define —según el decir de los propios artesanos— la pieza, lo producido, lo creado y a la vez nom-

bra el oficio como difícil, lento “muy lerdo” que “lleva mucho tiempo”, pero que es un trabajo que una vez emprendido “no puede dejar de hacerse”, ni tampoco olvidarse, que “llena de alegría” a quien lo lleva adelante, que “es un orgullo”, a la vez es un hobby, una “terapia” y desde el punto de vista económico constituye una “salida laboral”, una “ayuda económica”, es “para tratar de sobrevivir”, pero no es posible vivir “sólo” de ésta y funciona como una opción en períodos de falta de trabajo o como complemento de otras actividades redituables.

Hoy en día se estrechan las relaciones entre la producción artesanal y otros vínculos específicos, tales como: Artesanía y Turismo Cultural; Artesanía y Microempresa; Artesanía y Mercados, incluyéndose por ello, en un nivel más general la discusión de la temática artesanal, cabalmente dentro de la problemática de la globalización y del actual mercado de consumo.

En relación con lo dicho,

hay que señalar que en América Latina, la producción de artesanías indígenas para turistas y mercados de exportación ha repercutido de diferentes maneras en los pueblos. En tanto que en la mayoría de los casos se ha agravado la pauperización de los productores, incrementándose la marginalidad económica y política de los mismos, en otros se ha producido un desarrollo autogestionario que ha reforzado las

instituciones culturales locales. Sin embargo estos casos son los menos. Así, Lynn Sthefen cita cuatro ejemplos en los cuales la autogestión y el “éxito empresarial” aparecen vinculados al reforzamiento interno de la identidad y cultural local. Se trata de los otavaleños de Ecuador, los nahuas y zapotecas de México y los cunas de Panamá. Estas comunidades producen artesanías para la exportación y tienen un



nivel significativo de control sobre las empresas comerciales que se establecen a partir de las instituciones culturales locales. Históricamente hay similitud en las circunstancias económicas que acompañan la conservación de las identidades étnicas en conjunción con la producción comercial artesanal. Las comunidades comparten una serie de características: han conservado sus tierras, se han dedicado a la producción comercial (para la venta) desde el siglo XVII o XVIII, y poseen una historia de mercadeo y distribución controlada localmente a través de redes locales y regionales. Según Sthefen esta historia en común, les ha proporcionado importantes recursos económicos y políticos y una experiencia que ha contribuido al éxito comercial. Son comunidades que han mantenido y reproducido instituciones no capitalistas de intercambio, como las de bienes recíprocos y de trabajo y altos niveles de participación en los sistemas tradicionales de gobierno comunitario; así mismo, han conservado una intensa actividad ritual y la

reinversión en obras públicas y empresas comunitarias. El mantenimiento de dichas instituciones étnicas les habría provisto las bases para la autoadministración de las industrias caseras. El planteo de Sthefen apunta a que, si bien los gobiernos nacionales y los exportadores foráneos han hecho una mercancía de la identidad étnica de estos pueblos, tales grupos se han apropiado en parte de los frutos de esta mercantilización y se han servido de ella para el reforzamiento de su propia identidad. Al interior del grupo obviamente se produce una tensión entre la acumulación de capital por parte de algunos productores y una ideología común de cooperación, que tiene expresión a través de las instituciones de reproducción social.

Si bien la producción de artesanías ha conducido a relevantes diferencias de riqueza entre las familias, la existencia de ciertos mecanismos ha impedido que estos grupos sean absorbidos por agricultores migrantes o trabajadores urbanos, siendo necesario que las comunidades

redefinan conscientemente su etnicidad como una alternativa a la versión mercantil de su identidad étnica-cultural. La conservación de las tierras conjuntamente con ciertas instituciones de reproducción social, contribuyen a que éstas puedan comprometerse en la reproducción para el mercado mundial; esto tendría como consecuencia una acumulación de capital controlada localmente, juntamente con la autodefensa cultural.

De todas maneras, si bien la artesanía implica diversidad

de situaciones, su problemática no puede abstraerse de la multiplicidad de factores que hacen y forman parte de las condiciones de vida (producción y reproducción social) de los pueblos.

La artesanía y su ámbito

Indiscutiblemente, es importante y necesario conceptualizar el ámbito de lo artesanal, al ser un tema bastante debatido que aún no ha encontrado consensos. Se debe siempre partir por señalar, parafraseando a José



Alcina Franch, que la separación entre arte y artesanía es propia de Occidente, pues en el mundo no occidental no existe tal distinción (Alcina Franch: 1982, p.18). Sin embargo, si se enmarca la problemática artesanal dentro del contexto occidental y siguiendo los planteamientos de Daniel Rubín de la Borbolla, se puede señalar que existen ciertas características que ayudan a encontrar fronteras, aunque no claras y precisas, entre las **obras de arte y las artesanía**. Así para este autor, lo artesanal tiene un alto contenido utilitario, ya que su razón de ser es satisfacer necesidades primarias y secundarias de los integrantes de la colectividad, pues lo útil y lo bello no constituyen universos diferentes en el mundo artesanal, coexisten y hacen presencia en los objetos. Lo artesanal es funcional en cuanto responde a maneras de hacer las cosas y enfrentar situaciones por parte de la comunidad y es autosuficiente en cuanto la comunidad tiene a su alcance la materia prima que transforma con habilidades y destrezas. Igualmente

los conocimientos en torno a los oficios artesanales se transmiten de manera informal; el artesano aprende su oficio a base de experiencias directas adquiridas, proyecta en los objetos artesanales modos de ser, valores y actitudes propios de la cultura material y no material de la comunidad, siendo característico su alto contenido tradicional, porque tiende a afianzar rasgos espirituales y materiales propios y distintivos desde hace muchos años de la comunidad respectiva. Es además creativa en cuanto desarrolla las facultades anímicas mediante innovaciones que responden a las nuevas situaciones y experiencias, a la vez que mantiene la tradición mediante repeticiones sistemáticas.

En la artesanía la división del trabajo y la distribución del tiempo, responden frecuentemente a necesidades concretas de terminar obras, a exigencias familiares y comunales. En el sector rural, especialmente, el calendario litúrgico que ordena el devenir temporal de la comunidad, influye en la planificación

del tiempo y en el ritmo del trabajo, al ser muy frecuente en el mundo artesanal la dedicación de tiempo parcial en la elaboración de objetos artesanales, pues son abundantes los casos en los que el artesano comparte su trabajo y su tiempo con otro tipo de actividades como la agrícola. En la producción artesanal se da un control directo y casi total del proceso por parte del artesano. La máquina desempeña un papel auxiliar, es un acelerador de procesos, pues hay siempre un predominio del artesano en la producción. (Rubín De La Borbolla: 2006, p. 230 y ss).

Ahora bien, en el momento actual se hace necesario realizar una nueva mirada sobre las artesanías y esa reflexión debe enmarcarse dentro del nuevo orden mundial, marcado por la globalización.

Artesanía y globalización

La **Globalización** sobre todo hace referencia al “proceso de producción capitalista en el esta-

dio actual del capitalismo como régimen histórico de producción” (Martínez Peinado:2001,35). Se trata ante todo de un proceso económico tendiente a eliminar las fronteras, es en sí un fenómeno de mundialización del capital. Pero la globalización tiene sus efectos no sólo en el ámbito de la economía de los pueblos, sino en el mundo global, que impone una serie de transformaciones y cambios, acelerados y rápidos en la mayoría de los casos y en otros ámbitos del quehacer humano, en particular en lo cultural. Dentro de estos procesos, de especial importancia es el rol que han jugado los avances tecnológicos, en especial en el ámbito de las comunicaciones, Antonio Negri lo analiza de esta manera: “*Un lugar donde debemos localizar la producción biopolítica de orden es en los nexos inmateriales de la producción del lenguaje, comunicación y lo simbólico, desarrollados por las industrias de la comunicación. El desarrollo de redes de comunicación tiene una relación orgánica con la emergencia del nuevo orden mundial –es, en otras palabras,*

causa y efecto, producto y productor- la comunicación no solo expresa sino que también organiza el movimiento de la globalización. Organiza el movimiento multiplicando y estructurando interconexiones mediante redes. Expresa el movimiento y controla el sentido y dirección del imaginario que corre por estas conexiones comunicativas; en otras palabras, el imaginario es guiado y canalizado dentro de la maquina comunicativa” (Negri:2005 p?).

Alabada por muchos vilipendiada por otros, la globalización es un fenómeno de nuestros días. En las reuniones de los países más ricos del mundo no faltan manifestaciones agresivas – no precisamente tercermundistas- que usan como grito de combate “no a la globalización”, cuestionando los efectos económicos y ecológicos que se piensa agudizarían las diferencias entre la minorías de los ricos y la mayoría de los pobres en la tierra y contribuirían a deteriorar las condiciones de nuestro planeta. La globalización es el resultado

de cada vez más acelerados cambios tecnológicos. Son cambios que no se agotan únicamente en el campo económico, sino que impactan en las manifestaciones culturales de los pueblos.

El ser humano es creativo por naturaleza y la diversidad cultural es algo inherente a la condición humana. Los avances en la comunicación y las realidades culturales diferentes, han hecho que a estos conglomerados humanos los captemos y entendamos como algo tan real como el nuestro. Lejos de debilitar la globalización y la integración, en ciertos casos, si han robustecido la identidad y el empeño por reforzarla, mediante la tendencia a respetar lo diferente, superando aunque todavía en una forma muy débil, posiciones etnocéntricas, que consideraban lo propio como lo único correcto, verdadero y bueno, a pesar de que también ha fomentado los fundamentalismos contemporáneos, porque en la realidad, paradójicamente, el conocimiento de la diferencia no ha llevado a un respeto de la misma (guerras,

situación de migrantes). Considero que es necesario aprender a convivir con otras culturas, respetando las diferencias como manifestaciones de la creatividad humana, que por ser tales merecen admiración y respeto y así poder valorar lo nuestro comparándolo con lo de los otros, reconociendo que mucho tenemos que aprender de los demás.

En lo cultural, la globalización ha llevado al temor de que el mundo tienda hacia una homogeneización o a la llamada “aldea planetaria”, donde las

diferencias culturales desaparezcan. Sin embargo hemos visto en los últimos tiempos, movimientos de diferente índole, que nos muestran que dentro del proceso global, vivimos un momento de reivindicación de las identidades locales, incluso algunos autores hablan ya de un proceso de *globalización*.

En este sentido Jonathan Friedman analiza la **globalización y la localización** como procesos interrelacionados y dependientes mutuamente, al considerar que “la fragmentación



étnica y cultural y la homogeneización modernista no son dos tesis, dos visiones opuestas de lo que ocurre hoy en el mundo, sino dos tendencias constitutivas de la realidad global. El mundo dualista centralizado de la doble hegemonía del este y el oeste se está fragmentando política y culturalmente, pero la homogeneidad del capitalismo sigue tan intacta y sistemática como siempre. (...) La descentralización global es equivalente al renacimiento cultural. La liberación y la autodeterminación, el fanatismo histórico y los crecientes conflictos fronterizos, van de la mano con una multinacionalización siempre en aumento de los productos del mercado mundial. La interacción entre el mercado mundial y la identidad cultural, entre los procesos locales y globales, entre la estrategia de consumo y las estrategias culturales, es parte de un intento de descubrir la lógica en juego en este caos aparente” (Friedman: 2001, p.162-163).

En una misma línea podemos decir que, de cierta manera,

las identidades locales se fortalecen frente al proceso de la globalización, pues en un mundo global los individuos continuamos viviendo localmente; *“Tal vez es verdad que el mundo es un solo lugar –pero también, éste es localmente construido. A pesar de la migración y de otras tendencias globalizantes, las personas todavía viven en lugares”*(Eriksen T.1993,p150).

En el ámbito de las artesanías en el mundo global, es importante el aspecto identitario que ellas conllevan. Entendiendo que la **Identidad** es un proceso, en ese sentido Guillermo Wilde, señala que en los estudios tradicionales sobre la identidad, constantemente se olvidaba la dimensión temporal-procesual, mientras hoy la tendencia está marcada por *“los esfuerzos en recuperar la historia”*(Wilde, G.2007,p?).

En nuestro mundo vertiginoso el problema capital de los individuos y las comunidades consiste en promover el cambio en condiciones de equidad

y adaptarse a la evolución sin renegar de la herencia valiosa del pasado. Debe existir una tendencia, cada vez más fuerte, a robustecer la identidad, es decir a preservarla frente a las arremetidas globalizantes, pues es connatural al ser humano, como individuo y como colectividad, ser de alguna manera diferentes. El ser humano siempre se empeña por innovar lo que está a su alcance y al estar el comportamiento humano organizado por ideas, creencias y pautas de conducta creadas por él, las culturas son diferentes, añadiéndose a los

elementos comunes a muchas de ellas, ciertos rasgos que las diferencian de las demás y que se denominan identidad. Cabe por ejemplo anotar, que los hábitos de consumo son globales, pero las formas concretas de consumo son locales, pues vivimos en un mundo global pero seguimos actuando y pensando localmente.

Hay que partir del hecho de que las culturas no son estáticas, cambian a lo largo de los años, debiéndose en buena medida estas innovaciones, a la incorporación de elementos gestados



y desarrollados en otras civilizaciones, pero lo que se podría llamar como universalización de tecnologías, no necesariamente afecta a aquellos elementos que forman parte de la identidad cultural y dentro de ellas las artesanías.

Es cierto que han aparecido culturas diferentes que se han desarrollado según su posición geográfica, pero también es cierto que las sociedades humanas nunca están solas, siempre vienen dadas en coalición con otras culturas, lo que permite construir series acumulativas, pues la civilización implica la coexistencia de culturas que se ofrecen entre ellas mismo el máximo de diversidad, que es lo que algunos llaman “civilización mundial”, que si bien no me parece acertado el término, no podría ser otra cosa, sino la coalición, a escala mundial, de culturas que mantienen cada una de ellas su originalidad, debiendo dichas culturas y sociedades, fomentar una conciencia de unión y de afianzamiento de determinadas costumbres y formas culturales, que

es en suma, a la larga, lo que les permitirá oponerse, distinguirse y ser ellas mismas, siendo más bien la diversidad cultural un fenómeno natural resultante del contacto directo o indirecto entre las sociedades(Levi-Strauss:92). Por lo que como también lo afirma Wade, hoy más que nunca es necesario preservar la diversidad de las culturas en un mundo amenazado por la monotonía y la uniformidad.(Wade P:2000, p37-49)

Las culturas cambian a lo largo de los años debiéndose en buena medida estas innovaciones a la incorporación de elementos gestados y desarrollados en otras civilizaciones. Algunos de ellos, denominados por Enrique Dussel “útiles de civilización” se incorporan con rapidez a causa de la mayor eficiencia de los resultados, como la electricidad en cuanto fuente de energía e iluminación, los vehículos a motor, la informática etc., pero esta universalización de tecnologías no necesariamente afecta a aquellos elementos que conforman la identidad cultural.

Como respuesta al temor de la uniformización, se han desarrollado en nuestros tiempos corrientes que se empeñan en descubrir aquellos elementos que hacen diferentes a las comunidades, a preservarlos, valorarlos y sentirse orgullosos. Ser diferente como grupo ha dejado de ser vergüenza y en la actual globalización, el reconocimiento de la multiculturalidad, permite la definición del concepto cultura en términos de diversidad y de identificación de la variabilidad cultural, tanto en el ámbito local como en el ámbito global, al manifestarse las diversidades culturales como una expresión

dinámica de significados, que se constituyen de forma diversa en contextos específicos, identidades colectivas que siempre deben partir del reconocimiento de la diversidad, pues uno de los peligros de la esencialización de las identidades culturales, es el de asignar una homogeneidad cultural que impide la manifestación de las diferencias y de la diversidad, incluso dentro de un mismo grupo.

Los seres humanos somos temporalizados. Vivimos presentes conformados por acontecimientos del pasado que se justifican en función de lo que



esperamos ocurra en el futuro. Por una parte queremos cambiar, actualizarnos, estar al día en el mundo, pero por otra valoramos lo que aconteció en el pasado porque al ser conscientes de nuestras raíces nos sentimos más seguros y satisfechos. Si hay un predominio por la innovación los valores que sustentan la identidad se debilitan. Si hay un predominio por la valoración del pasado y sospecha frente al cambio, la identidad se refuerza a riesgo de un retraso. Lo deseable es llegar a una situación de equilibrio. Tan desacertado sería rechazar toda tradición porque es un “lastre” en el desarrollo, como condenar avances tecnológicos como la informática y el internet por que se trata de una “penetración cultural imperialista”.

La riqueza polisémica del concepto cultura, por el hecho de irradiar reflexión en todas las direcciones, convierte el análisis sobre los procesos de desarrollo en un entramado de una complejidad abrumadora. Para estudiarlo, hasta hoy, nunca se contó con instrumentos de medición, ni

con datos precisos para estudiar su impacto en las esferas de la economía. Sin embargo, sabemos no sólo que la primera influye en esta última, sino que la generación de riqueza forma parte de la cultura de un pueblo. Y es que el desarrollo con enfoque cultural comprende, no solo el acceso a los bienes y servicios, sino también la oportunidad de elegir un modo de vida colectivo. Un esfuerzo considerable hay que hacer, en ese sentido, para impedir que la cultura deje de serlo y se convierta en mercancía. Para ello, no basta con que los sectores culturales se horroricen ante el mercantilismo, sino que jueguen un papel activo a fin de guardar los debidos equilibrios. Así en los círculos donde se diseñan políticas gubernamentales o en el sector privado, se va reconociendo la importancia económica del factor cultural y de un tiempo hacia acá, los defensores de las asignaciones de recursos para el fomento de las artes, han empezado a utilizar los estudios de impacto económico, con resultados particularmente útiles en la argumentación contra las

restricciones y los recortes presupuestarios que suelen castigar en primer lugar a la cultura, a la educación artística y a las manifestaciones artesanales. Este tipo de estudios proveen modificaciones de orden económico y financiero, a más de demostrar que las artes y las artesanías por su alto valor intrínseco generan ingresos y oportunidades de empleo y bienestar.

Las más de las veces sucede que aquellos que formulan las

políticas económicas, la planificación, y en general las políticas de desarrollo llegan incluso a hablar de desarrollo sustentable sin saber a menudo lo que éste significa y toman decisiones erróneas, convierten ciudades vivas en ciudades museos, permiten la macdonalización, de sus tradiciones entre ellas gastronómicas o hacen de sus genuinas tradiciones malas imitaciones de Disneyland.

En el caso de América Latina



hay que atreverse audazmente a dar el salto pensando culturalmente en el porvenir. Si no lo hacemos perdemos una oportunidad. El progreso no podrá basarse sino en lo que somos y hemos sido. Es así el desarrollo basado en la cultura.

En conclusión, la cultura es elemento esencial del desarrollo endógeno y las políticas han de aspirar a volver este reconocimiento cada vez más explícito promoviendo el diálogo intercultural a nivel nacional e internacional; deben propiciar la interacción mediante un flujo de información irrestricto entre los diferentes componentes de las redes que forman el entramado cultural; deben responder a los problemas reales de manera anticipatoria; deben promover la creatividad entre los ciudadanos sin distinciones ni exclusiones; deben promover la idea de nación, como comunidad multifacética y plural; deben propiciar la integración social, la equidad y la igualdad.

Las políticas culturales del

mundo global deben empezar por un enfoque local que tome en cuenta las interacciones inevitables de todos los sistemas. Para empezar, esas políticas intercomunicadas deben ser capaces de armonizarse sin detrimento de la diversidad y la preservación de los valores culturales y la ética global. En fin, las políticas culturales deben tomar en cuenta todos los elementos que conforman la vida cultural: la creación, las artesanías, las artes, la preservación y promoción del Patrimonio histórico y natural, con especial énfasis, deben tender a integrarse con el conjunto de políticas que buscan el desarrollo, crear las interfases y vínculos que armonicen a las partes de un todo que, finalmente, confluyen hacia el mismo objetivo.

La relación entre economía y cultura se aprecia de forma muy clara al investigar las razones por las cuales los hombres más informados, en los regímenes capitalistas altamente desarrollados, están promoviendo el arte y la cultura de acuerdo con sus intereses y dentro del

esquema de su sistema social. La esencia del problema está en que, en la relación entre el productor y el consumidor, el arte, la artesanía y en general la cultura desempeña un papel cada vez más destacado en el seno de la sociedad capitalista desarrollada. Esto se debe, en gran medida, a la amplitud y extensión que ha adquirido ese sistema y a que determinadas capas de la población han alcanzado niveles de información que tienen que ver también con la función comunicativa que poseen la cultura, la artesanía y el arte.

En los últimos decenios ha logrado creciente importancia el concepto patrimonio cultural. Se trata de una serie de elementos que han superado los efectos erosionadoras del tiempo. Se fundamenta en la valoración y respeto a la tradición que configura la identidad de una colectividad. No cabe posiciones simplistas, la globalización no es un fenómeno contrario a la identidad cultural ni favorable. Los dos conceptos y las posiciones frente a la vida que se derivan son compatibles.



Ciertamente, la cultura no se opone a la inserción de nuestras economías en la globalidad. Buena parte de la integración de países y ciudades al mundo, se da a través de sus productos culturales. La articulación de ofertas artísticas de alto nivel con el desarrollo del “turismo cultural” se ha revelado como un magnífico factor económico para las economías regionales. Los casos del Museo Guggenheim en Bilbao, el Carnaval de Río, el Festival de Venecia, el Festival de Jazz en Montreal y el de Cannes, son ejemplos claros de la relación armoniosa que ambas esferas tienen.

La cultura no puede verse sólo como un medio para el progreso material y la obtención de recursos y divisas; pues sabemos que es más bien el fin y la meta de cualquier proyecto de desarrollo, pensado no en cifras macroeconómicas sino como el florecimiento de la existencia de las mujeres y los hombres en todas sus formas y en su totalidad.

La manera de vida propia y la de vivir con otros, es el punto de partida de la cultura; integra los valores de que la gente se dota y que decanta por generaciones, los niveles de tolerancia entre géneros y razas, las creencias que tiene sobre el mundo y sobre sí misma, y las formas en que expresa todo ello a través del arte y su interpretación. Es con esta perspectiva que debe ponerse en el centro a la cultura como una dimensión del desarrollo.

Sin olvidar que las políticas culturales deben seguir atendiendo lo relativo a la creación artística-artesanal y al desarrollo de nuevos públicos, los debates globales en torno a ella nos conducen, con rapidez, a la necesidad de poner en el centro de su esfera de acción las dimensiones políticas y sociales. La cultura tiene que ser central en el diseño y organización de los modelos de desarrollo, en la construcción de democracias estables, en asegurar que la diversidad cultural dentro y fuera de una nación pueda convivir sin conflictos violentos y en proveer el necesario clima

de confianza y convivencia para un desarrollo real.

En ese contexto, los programas de defensa basados en una concepción tradicional de la identidad, la cultura y las artesanías, chocan y se quiebran ante las contradicciones que generan los procesos de cultura global, mientras que los modelos de desarrollo vigentes en décadas anteriores, abruptamente modificados bajo el lema de “apertura y regulación por los mercados” adoptados en los años ochenta en América Latina, muestran hoy sus limitaciones y profundas distorsiones. Ambas dimensiones de nuestro problema de “ser” en el nuevo mundo, se hallan profundamente imbricadas entre sí y constituyen aspectos de la mayor importancia.

A partir de los actuales procesos, que se intenta abarcar por la vía de un nuevo imaginario –la “sociedad global”, el “mercado global” la “navetierra”, “aldea global”, “fábrica global”, etc.– cabe preguntarse, entre muchas otras, dos preguntas muy importantes: ¿de qué manera la dimensión económica de la globalización incide en el terreno cultural? Y ¿cómo afectará la dimensión cultural de la globalización la política y la economía de las próximas décadas? En términos más concretos, las preguntas se focalizan en los dilemas que enfrentamos, sobre cómo mantener la identidad nacional ante la globalización y cómo orientar nuestro desarrollo, aspectos que han tratado de ser ligeramente esbozados en el presente ensayo. n

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Criado, Encarnación. “Entre lo Global y lo Local: La revitalización de la producción Artesanal en España”. Revista de las Artesanías de América #55, p25

ALCINA FRANCH, José. “Arte y Antropología”, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 18 y ss.

GARCIA CANCLINI, Néstor. “las Cultura Populares en el Capitalismo”. Tercera edición. Ediciones Casa de las Américas, 1982

ERIKSEN, Thomas Hylland. “Ethnicity and Nationalism”, Pluto Press, London, 1993, p.150

FRIEDMAN, Jonathan. “Identidad cultural y proceso global”, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p.162-163

LAUER, Mirko. “Notas sobre la modernización de la artesanía en América Latina”. En Alpanchis #23, volumen 20, 1984, 57-74

LEVI-STRAUSS, Laude. “Raza y Cultura”. Ediciones UNESCO. 1986

MALO GONZALEZ, Claudio. “Arte y Cultura Popular”. Segunda Edición, Universidad del Azuay-CIDAP, Cuenca, 2006.

MARTÍNEZ PEINADO, Javier. VIDAL VILLA, José María. “Crítica de la razón globalizada”, ABYA-YALA, Quito, 2001, p. 35.

MARTINEZ, Peinado Javier y José María Vidal. “Crítica de la razón globalizada”. ABY-Yala, 2001

NEGRI, Antonio. “El Imperio”, en línea: <http://www.nodo50.org/enciclopediaespejos/biblioteca/elimperio.htm>, fecha de consulta: 4 de marzo de 2005

NOVELO, Victoria. “Artesanía y Capitalismo en México”. INAH, México, 1976

ROTMAN, Mónica. “Artesanía y Recreación de una Identidad Nacional”. Revistas de Artesanías de América #55, 2006, p.14

ROTMAN, Mónica. “Apuntes sobre la Artesanía de América Latina”

ROTMAN, Mónica. Procesos Productivos y Consumo Artesanal: el caso de las artesanías urbanas feriales de la ciudad de Buenos Aires”. IADAP, Quito, 93-115

RUBÍN DE LA BORBOLLA, Daniel. En: MALO, Claudio. “Arte y Cultura Popular”, Segunda Edición, Universidad del Azuay-CIDAP, Cuenca, 2006, p. 230 y ss.

STHEFENO, Lynn. “La cultura como recurso: cuatro casos de autogestión en la producción de artesanías indígenas en América Latina”. Instituto Indigenista latinoamericano. 1990

WADE, Peter. “Raza y Etnicidad en Latinoamérica”. Ediciones Abya-Yala. 2000.

WILDE, Guillermo. “La problemática de la identidad en el cruce de perspectivas entre antropología e historia. Reflexiones desde el campo de la etnohistoria”, NAYA, en línea:

<http://www.naya.org.ar/articulos/identi12.htm> fecha de consulta: 3 de marzo de 2007.

cultura popular

SUSANA GONZÁLEZ MUÑOZ

TRADICIÓN Y CAMBIO EN LAS FIESTAS RELIGIOSAS DEL AZUAY

En el mundo campesino tradicional, la fiesta religiosa es la expresión simbólica más fiel y completa de la vida social de la colectividad, y se relaciona íntimamente con su realidad socio-económica, política y psicológica.

La población de la provincia del Azuay, así como de la sierra ecuatoriana y de toda el área rural andina, es muy religiosa, por lo que gran parte de su acervo cultural está dirigido a la celebración de ritos y fiestas que expresan ese apego y necesidad del hombre de acercarse a lo sobrenatural, de mantener la armonía personal y social de la comunidad. El grupo se reencuentra, casi exclusivamente en las fiestas religiosas, pues la mayor parte del tiempo vive aislado, agobiado por la dureza de la vida. Muchas festividades nacieron dentro de contextos culturales campesino agrícolas.

A pesar de la gran importancia que tiene la fiesta religiosa para el campesino del Azuay, y de su sistema de valores apegado a las tradiciones culturales y religiosas, por varias razones, la mayoría de festividades han cambiado significativamente en la forma de organización y en su desarrollo. Pese a estas variaciones, la fiesta continúa, porque aún se presenta como integradora de la comunidad y anunciadora de esperan-

Las culturas campesinas, profundamente tradicionales, mantuvieron por siglos la aceptación de valores culturales y de formas de conducta establecidas como deseables, lo cual contribuyó al fortalecimiento de las instituciones sociales y religiosas. Sin embargo, como las sociedades no son estáticas sino dinámicas, y se proyectan hacia el futuro, en las últimas décadas se han observado modificaciones en el sistema cultural campesino, dentro del cual, la fiesta religiosa, su núcleo central, se ha visto influenciada también por estos cambios.

En el mundo campesino tradicional, la fiesta religiosa es la expresión simbólica más fiel y completa de la vida social de la colectividad, y se relaciona íntimamente con su realidad

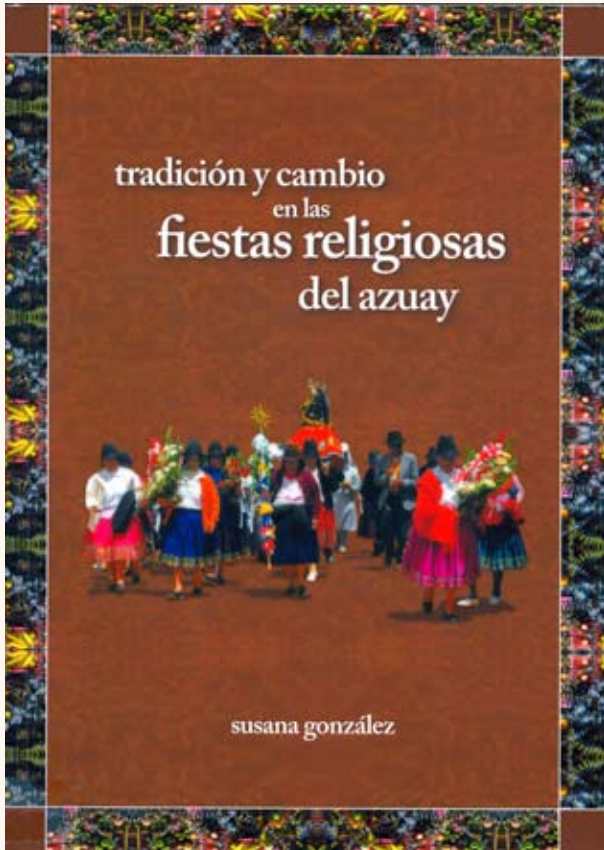
socio-económica, política y psicológica; por ello, es necesario estudiar la fiesta religiosa dentro de su contexto, ya que todos los patrones de conducta que integran un sistema cultural están relacionados entre sí, de manera que cualquier cambio en uno de ellos, induce generalmente a otros.

La población de la provincia del Azuay, así como de la sierra ecuatoriana y de toda el área rural andina, es muy religiosa, por lo que gran parte de su acervo cultural está dirigido a la celebración de ritos y fiestas que expresan ese apego y necesidad del hombre de acercarse a lo sobrenatural, de mantener la armonía personal y social de la comunidad. El grupo se reencontra, casi exclusivamente en las fiestas religiosas, pues la

mayor parte del tiempo vive aislado, agobiado por la dureza de su vida. Las celebraciones están íntimamente ligadas con el calendario agrícola, ya que muchas de estas festividades nacieron dentro de contextos culturales campesino-agrícolas.

A partir de los últimos tiem-

pos se han producido innovaciones significativas en la organización y desarrollo de las fiestas religiosas en las zonas rurales del Azuay, fenómeno que lo he venido observando desde hace algunos años, cuando realicé mi tesis de licenciatura sobre la fiesta religiosa del Pase del Niño en la ciudad de Cuenca, y que en



estos últimos años se ha agudizado.

En este contexto, la investigación antropológica realizada durante los años 1985 a 1993, y que ha sido recogida en el libro que hoy presentamos, tuvo como objetivo principal determinar la sobrevivencia de rasgos tradicionales y los cambios operados y observables en las fiestas religiosas campesinas del Azuay. Con esta finalidad, y por carecer de un calendario completo de fiestas de la región, se propuso como primera tarea la elaboración de una agenda festiva que abarcó una amplia zona geográfica de la provincia del Azuay. Una vez establecido el calendario, fue necesario hacer una selección de las fiestas, partiendo de los siguientes criterios:

La importancia que tienen ciertas fiestas religiosas en la tradición litúrgica de la Iglesia Católica, como la Navidad, Semana Santa, Corpus Christi.

El valor que las comunidades campesinas atribuyen a

algunas fiestas religiosas, generalmente patronales, a las que asiste un gran número de participantes.

La presencia de una nueva pastoral en algunas comunidades o pueblos.

La persistencia de una pastoral tradicional en varias comunidades.

Fiestas religiosas de lugares alejados de los centros poblados, sin vías de acceso y transporte, con poco contacto con el exterior.

En mayor número se estudiaron las fiestas religiosas de los centros parroquiales y cantonales, ya que son las que atraen a una gran cantidad de personas de la ciudad y de los anejos, especialmente a los romeriantes y migrantes y que, a su vez, presentan los mayores cambios.

Se incluyeron en el estudio las fiestas religiosas de algunas parroquias cercanas a Cuenca, con el fin de analizar la inciden-

cia y el impacto que tiene la ciudad sobre los pueblos aledaños.

Se escogieron además las fiestas religiosas de algunos lugares en los que parte de su población se ha convertido al protestantismo.

De acuerdo a estos criterios, se registraron 531 fiestas en la provincia del Azuay, de las cuales se estudiaron 100 a profundidad. Los cantones de Cuenca, Gualaceo y Girón merecieron especial atención, porque, en el caso del primero, concentra a la mayor población de la provincia; del segundo, porque en él, la Iglesia ha trabajado mucho con la nueva pastoral; y del tercero, porque aún mantiene algunos elementos tradicionales en sus fiestas religiosas.

La observación personal y directa, y en algunos casos participativa, fue el eje central de la investigación. La entrevista informal fue la que mejor se adaptó a las necesidades del proyecto, sobre todo por ser la que menos resistencia provoca en el

informante. Con la finalidad de lograr objetividad en el trabajo, se relacionaron dos clases de datos: una descripción de la situación tal como la ve el investigador, y otra, tal como la percibe el miembro de la comunidad, como verdadero protagonista de la fiesta. Las opiniones de los informantes fueron acumuladas orgánica y textualmente, y algunas de ellas constan en el libro. La información se complementó con el registro fotográfico de las fiestas.

Los resultados de la investigación de campo determinaron la imposibilidad de hacer una diferenciación y separación radical entre las fiestas tradicionales y las fiestas que han manifestado cambios, como estaba previsto al inicio de la investigación, pues todas, de alguna manera, presentan modificaciones significativas. Por esta razón, decidimos más bien establecer una distinción entre las fiestas religiosas que más han cambiado, en contraposición con las que aún mantienen rasgos tradicionales característicos.

En cuanto a la estructura general del libro, el primer capítulo nos introduce en el tema a través de aproximaciones conceptuales sobre religión y cultura, así como del análisis de los elementos característicos del sistema religioso andino, de la aculturación y sincretismo en América, y de su influencia en la fiesta religiosa.

En el segundo capítulo, se presentan las características principales de la fiesta religiosa en las zonas rurales del Azuay, dándose

especial importancia al calendario de las fiestas estudiadas.

Los capítulos tercero y cuarto están dedicados a la descripción de las fiestas, tanto de las más tradicionales, como de las que han manifestado cambios importantes, para que el lector pueda contraponer los elementos más apegados a la tradición con aquellos que han sido incorporados en los últimos años. Se continúa, en los capítulos quinto y sexto, con el análisis, por un



*Fiesta de San Miguel de Rañas y de la Virgen del Cisne, Nabón
Foto: INPC*

lado, de las causas que han generado los cambios, y, por otro, de aquellos factores que, por el contrario, han permitido la continuidad de la fiesta y, en ocasiones, la han fortalecido.

Finalmente, se exponen las conclusiones de la investigación, las notas explicativas sobre algunos temas o definiciones de interés, un glosario de términos locales y coloquiales utilizados, y la bibliografía consultada.

Religiosidad popular

El libro examina algunas definiciones de Religiosidad Popular, entre las cuales sobresale la del antropólogo Marco V. Rueda, que la define como “aquel modo de ser religioso, más vivencial que doctrinal, un tanto al margen de lo oficial, nacido entre nosotros del encuentro del catolicismo español con las religiones precolombinas, y que es más vivido por la masa numérica del pueblo que por las minorías selectas religiosas”, hasta aquí la cita. Al afirmar que

la religiosidad popular es más vivencial que doctrinal, el autor hace referencia al predominio de la forma en que se realiza el hecho religioso, más que al núcleo de fe; de allí que el carácter simbólico adquiera gran importancia en nuestro análisis.

Partimos del hecho de que la religión y la práctica religiosa se consideran un hecho sociocultural que nunca se presenta en estado puro, sino unido a una realidad económica, social, política y vital. Y es precisamente esta perspectiva la que se aplicó en el análisis de las fiestas religiosas, concediendo mayor importancia a las manifestaciones paralitúrgicas antes que a lo teológico o doctrinal.

Así, se puede observar que los sentimientos religiosos de las comunidades estudiadas se expresan en forma intensa, individual y colectiva a través de la religiosidad popular, y de las fiestas religiosas como su máxima expresión. En los sectores populares urbanos, y especialmente en las zonas rurales, la

religiosidad popular es un elemento de cohesión social del grupo, y es la fiesta su máxima expresión, la misma que es vivida por el campesino, como parte integral y compensatoria de su propia cultura. El símbolo, el mito, el rito son elementos muy importantes en el vivir religioso del campesino.

Entre las mayores motivaciones del campesino para asistir y participar en estas celebraciones religiosas, además de los

actos de culto, se encuentra su carácter festivo y lúdico, ya que toda festividad religiosa es asumida como una diversión, a veces la única en el año, que atrae poderosamente. Solo en ella, el campesino puede ser él mismo, manifestar sentimientos y actitudes normalmente reprimidos. En ese día predomina el individuo sobre la colectividad, la misma que solo en esa circunstancia deja de ejercer presión y control social sobre sus conductas y excesos.



*Grupo de Mayorales en el Pase del Niño Viajero, Cuenca
Foto: Susana González*

Como fuente de continuidad, las distracciones constituyen el centro de todos los festejos; relacionan a la gente entre sí, a la vez que permiten una auténtica manifestación de comportamientos y vivencias. La fiesta, con su dimensión eufórica de la existencia, constituye el momento y el espacio de liberación de la fantasía, de la transgresión. El campesino siente que las distracciones le pertenecen porque han sido preparadas por ellos y para ellos, y al transformar su conducta, da paso a la liberación, a la espontaneidad, al humor y alegría, rompiendo con ello lo cotidiano de la vida.

“Cómo no nos ha de gustar la fiesta, si es el único rato en que nos vemos todos, hacemos una broma, tomamos un traguito, nos enteramos de lo que le pasa al resto”, dice un anciano en Duc-Duc, cantón Paute.

Entre las distracciones a las que el campesino de las zonas rurales del Azuay otorga mayor im-

portancia se encuentran los disfraces. Los disfrazados de viejos o abuelos, policías, curiquirengas, osos, monos, perros, caballos, vacas y toros locos, entre otros, aparte de distraer la atención de la población, cumplen la función de ser un mecanismo integrador del grupo, de escape y desahogo individual y colectivo. Estos personajes logran distender tensiones entre hombres y mujeres, especialmente jóvenes, con el consentimiento y benevolencia de sus padres. Así, solamente en la fiesta, y únicamente a los disfrazados, se les permite hacer bromas picarescas a las jóvenes, quienes se sonrojan y divierten mucho con sus chistes.

La fiesta como mecanismo de unión familiar y social

“Yo no vengo solo por devoción, sino por ver a los parientes, amigos y sobre todo por sobresalir; por eso hice que mi hija lea la lectura en el Evangelio. Lo que realmente me interesa es sobresalir y si lo consigo, mis

parientes me llenan de atenciones". (Prioste de la Fiesta de San Pablo, Jadán).

En las fiestas religiosas de la provincia del Azuay, igual a lo que ocurre en otras áreas culturales, el rango social y el prestigio se manifiestan a través de signos exteriores de riqueza. Así, el vestuario para asistir a la fiesta será el más elegante; los alimentos, animales y productos presentados como ofrendas serán muy adornados y atractivos; la comida y bebida ofrecida a los invitados será abundante. Todos estos elementos constituyen signos ostensibles de riqueza, que permitirá a los campesinos alcanzar un status social más elevado; por eso es que el empleo de bienes para fines rituales, y especialmente para el consumo ceremonial, figura entre los elementos más importantes de la cultura campesina, y se manifiesta con fuerza en la fiesta religiosa.

En una sociedad tradicional, la riqueza diferencial entre sus miembros es mal vista e inde-

seable, porque podría trastornar el equilibrio socio-económico del grupo; por ello, se buscan mecanismos de desprendimiento de los bienes excedentes, que en el fenómeno que analizamos adopta la forma de consumo ritual. Este es el caso de las personas que han emigrado a Estados Unidos y que regresan a su pueblo en calidad de priostes de las fiestas religiosas. Colaboran generosamente con los gastos de la fiesta para que esta se mantenga, exhiben ante sus familiares y amigos su progreso económico, y cumplen una promesa o "manda" que le hicieron a la imagen antes de viajar a Estados Unidos.

"Si no hubiera la fiesta, nosotros no regresaríamos a la tierra, porque vivimos 20 años en Estados Unidos, nos hemos acostumbrado a todo lo de allá, de acá no nos interesa nada, solo esta fiesta". (Prioste que vive en Estados Unidos, Fiesta de la Virgen del Rosario, La Caldera, Sidcay).

Además del carácter inte-

gradador, jubiloso y de esperanza que representa la fiesta, los sentimientos religiosos de los campesinos se expresan a través de una actitud fatalista y resignada. Solo Dios puede resolver sus problemas. Se acude a la Virgen o a los Santos a través de ritos y ceremonias propiciatorias consideradas eficaces: pasar una misa, comulgar, patrocinar una fiesta religiosa con el fin de conseguir las bendiciones de Dios en los asuntos personales que no puede controlar o que implican riesgo: la salud, el trabajo, los negocios, etc. El campesino, por lo general, otorga valor a las cosas y servicios cuando tienen un precio, aunque sea nominal.

"Yo le ofrecí al Señor de Girón, que si me hacía llegar a Estados Unidos, le pasaría la fiesta, como Él cumplió, yo también cumplo la palabra que le ofrecí". (Prioste de la Fiesta de Toros de Girón).

En esta esperanza de que Dios solucione todo, se encuentra algo de magia y de religiosidad utilitaria, que conserva tanto

rezagos de las religiones prehispánicas, como de un mundo de supersticiones, heredado de los españoles, quienes también practicaban una religiosidad popular con muchos elementos conservados de las religiones paganas precristianas.

Factores de cambio

A pesar de la gran importancia que tiene la fiesta religiosa para el campesino del Azuay, y de su sistema de valores apegado a las tradiciones culturales y religiosas, la mayoría de festividades han cambiado significativamente. Todas, en mayor o menor grado, presentan modificaciones en la forma de organización y en su desarrollo.

Una de las características principales de las fiestas religiosas más apegadas a la tradición, es que conservan el sistema de priestazgo. Los priostes son los principales organizadores y financiadores. En las fiestas que han sufrido modificaciones, en cambio, este sistema ha sido

sustituido por un Comité de Festejos, Junta Pro- Mejoras, etc. Generalmente este hecho no ha nacido de la iniciativa de la población, sino de la orientación del párroco.

“Los Padrecitos nos dicen tantas cosas raras, que no sabemos qué hacer, pero el que está ahora, sí nos hace rezar y nos habla de Dios, él si es católico, el otro si.... qué también sería”.. (Jima, 1990)

En la mayoría de fiestas se mezclan elementos tradicionales, como: vísperas con quema de “chamiza”, fuegos artificiales y presencia de disfrazados, con otros números totalmente aculturados: orquestas con música rock y caribeña, diskjockey, shows artísticos con vedettes, festivales de música y danza folklórica, etc. Esto es mucho más notorio en las fiestas religiosas de los centros parroquiales y cantonales, cuya población es mestiza y dedicada a los nego-



*Baile del Tucumán en la fiesta del Señor de los Milagros Sígsig.
Foto: INPC*

cios, con mayor contacto con el exterior. En la mayoría de anejos y caseríos, en cambio, continúan realizándose las fiestas tradicionales.

Entre los factores que han provocado los cambios en las fiestas religiosas se puede constatar: la influencia de los medios de comunicación social; el acceso de los jóvenes a la educación, orientada hacia la secularización del saber y de la ciencia; la emigración; la influencia de la Iglesia, con su proceso secularizador y en ocasiones desecralizante; la acción proselitista de las iglesias protestantes, de las organizaciones campesinas, de los partidos y movimientos políticos.

Los jóvenes empiezan a considerar al mundo religioso tradicional como sinónimo de ignorancia, y sienten mucha admiración por el nuevo mundo del saber científico y técnico que desecha las viejas creencias. Este choque violento causa desconcierto y desunión dentro de la familia, con lo que se dete-

rioran las relaciones primarias, así como los valores, creencias y prácticas religiosas y culturales. La aculturación y el interés demostrado por todo lo que está de moda y viene de afuera, le ofrecen al joven campesino nuevas expectativas y un esquema mental más abierto al cambio; sus nuevas motivaciones no serán entonces auspiciar una fiesta, cuyo gasto consideran inútil, sino educarse mejor, lograr un título académico, hacer dinero, casarse bien, salir de su pueblo, etc.

Por otro lado, podríamos decir que la gente se vuelve más propensa al cambio cuando ha progresado económica y socialmente, y ha adquirido nuevos valores y formas de vida diferentes de las que tenía originalmente. En la provincia del Azuay, esto es muy notorio entre las personas que han emigrado hacia otras provincias y países, lo que ha llevado a la gente a desarrollar un mayor grado de receptividad cultural ante las nuevas experiencias vividas en los lugares de destino. Ello ha

traído, a veces, un conflicto en el grado de adaptación y armonía de los valores tradicionales con los ofrecidos por otras culturas.

Adicionalmente, la conversión de muchos campesinos a nuevas religiones, ha dividido a algunas poblaciones en dos fracciones, con un sistema dife-

rente de valores y creencias que ha impactado y causa conflicto en las relaciones interpersonales, así como en la estabilidad del sistema cultural campesino, siendo la fiesta religiosa, su núcleo fundamental, la que más se ve afectada.

Como se ha podido observar, muchos cambios ocurridos



*Los disfraces atraen la participación de los jóvenes.
Fiesta de San Miguel, Paute. Foto: Padre Hernan Rodas*

han sido impuestos desde fuera de la cultura campesina. En la mayoría de los casos, el párroco se convierte en el mayor agente de cambio. A su vez, el tiempo y espacio sagrado de las fiestas empieza a secularizarse, por lo que cada vez disminuye su número. Se imponen variaciones en las mismas, como es el caso de la eliminación de las procesiones alrededor de la plaza y calles del pueblo. El rediseño de las plazas impide la realización de actos rituales. El calendario festivo empieza a perder su dimensión sagrada. En el espacio sagrado del templo desaparecen imágenes y objetos. Con todo ello, el campesino se siente desorientado y desamparado, sin saber hacia dónde dirigirse, porque además, cada párroco que llega a su comunidad viene con ideas diferentes a las del anterior.

“No sabemos ya en qué creer, los sacerdotes y catequistas dicen una cosa, que los Santos no valen, que solo son de palo, que estábamos vendados y, por otro lado, están las creencias que nos

dejaron nuestros mayores; francamente nos tienen muy confundidos”. (Devota del Patrón Santiago).

Símbolos y tradiciones religiosas, íntimamente ligados a las vivencias personales y sociales, son rechazados por la mayoría de sacerdotes, sin que el pueblo acierte a entender la causa. El desalojo y pérdida de identidad y pertenencia a los elementos simbólicos, característicos de la cultura campesina, ha dado como resultado que muchos individuos pierdan la fe, porque su pueblo, su párroco y su cultura, no le ofrecen las respuestas que antes encontraban en la religión y en sus expresiones culturales. Estos vacíos los recompensa, en parte, visitando con devoción y entusiasmo los lugares de peregrinación, o cambiándose de religión.

A manera de reflexión final, podemos afirmar que a pesar de todas las agresiones externas que sufre el campesino, y de las variaciones importantes que han experimentado las fiestas

religiosas en los últimos años, la fiesta continúa, porque aún se presenta como integradora de la comunidad y anunciadora de esperanza, alegría e identidad del grupo.

Valdría la pena detenernos a pensar en el respeto que se merecen las manifestaciones culturales y religiosas del campesinado del Azuay, porque no convendría que en nombre de una mala entendida superioridad

y diferencia de intereses, se trate de imponerles modelos de vida y valores totalmente extraños a su realidad cultural. Respetemos su mundo, no forcemos cambios desde fuera, empecemos a valorarlo y a comprender que ellos son los verdaderos dueños de su sistema de valores, vivencias y creencias, y que las fiestas religiosas deben seguir, mientras quienes danzan festivamente su religión, así lo decidan. n

cultura popular

ROSA LALAMA CAMPOVERDE

BENDICIÓN DE LA FRUTA, FLORES Y PAN

*“Si quieres cultivar la Paz,
Custodia la Creación
(Benedicto XVI)*

Desde hace algunas décadas, en la ciudad de Ambato se celebra el carnaval de manera diferente a las otras ciudades del Ecuador. Se conoce con el nombre de Fiesta de las Flores y las Frutas en la que se destacan estos hermosos dones de la naturaleza que en esa ciudad y su área de influencia tienen una generosidad privilegiada. En la mayor parte de fiestas de cultura popular, está presente el factor religioso, como respuesta a una tradición de América Hispana en la que se introdujo la religión católica.

En este artículo se pretende destacar este elemento religioso de las fiestas ambateñas, el ceremonial eclesiástico de la bendición de las flores y las frutas, que responde al espíritu cristiano de nuestro país en sus diferentes regiones, con sus mensajes de respeto y exaltación de la naturaleza como importante elemento en las formas de vida que tanto requiere nuestro planeta.

¡Que advertencia tan oportuna para los tiempos que vivimos! Tiempos de incertidumbres y profunda preocupaciones para la humanidad, ante la magnitud y frecuencia de las catástrofes que la conmueven.

Colocada en lo más alto de la alegoría que cubría la portada de la Catedral de Ambato, se constituyó, este año, en el eje alrededor del que giró, todo el desarrollo del acto eucarístico de bendición de las Frutas, Flores y Pan, uno de los más significativos de la ya tradicional “Fiesta de la Fruta y de las Flores”, en el que, con profunda fe se exterioriza la religiosidad y gratitud al Creador, por los dones recibidos.

Pero son dones, como los que la tierra produce, los que tie-

nen cada vez más dificultad en surgir con toda el esplendor con el que fueron concebidos, para cumplir la función de soporte fundamental al desarrollo de los seres humanos.

¿Y los seres humanos, parte fundamental de la Creación, han sido consecuentes con el privilegio de recibir la maravilla de la naturaleza, o tienen su cuota de incumplimiento con la que han contribuido al agravamiento de esta situación?

Lamentablemente, son los que con inconsciencia e insensatez ponen también en riesgo, desde el equilibrio planetario, hasta sus propias vidas, afectando la paz y la Creación toda, tal como lo dijo Juan Pablo II, “En nuestros días aumenta cada vez más la convicción de que la paz



El lema de la quincuagésima novena Fiesta de la Flor y de la Frutas en la alegoría de la misa

mundial está amenazada, también...por la falta del debido respeto a la naturaleza”¹

De ahí que el Papa Benedicto XVI, con profunda preocupación y responsabilidad cuestionaba esta actitud “Cómo permanecer indiferentes ante los problemas que se derivan de fenómenos como el cambio climático, la desertificación, el deterioro y pérdida de la produc-

tividad de amplias zonas agrícolas, la contaminación de los ríos, la pérdida de la biodiversidad”. (idem)

Es el mismo Benedicto XVI el que en su homilía del 1 de enero de este año, en la XLIII Jornada Mundial por la Paz, pronunció tan acertada reflexión “***Si quieres cultivar la paz, custodia la creación***” recordándonos así, a los seres humanos, que la tan

¹. Homilía del Arzobispo de Cuenca Monseñor Luís Cabrera

anhelada paz depende, precisamente, de nosotros, pues en el proyecto de creación divina, nos correspondió el privilegio de proteger, preservar, respetar y mantener incólume la naturaleza, que tan generosamente ha permitido el avance del desarrollo histórico de la humanidad.

Tal parecería que se ha olvidado que “Dios, hombre y naturaleza son tres realidades distintas e inseparables. Entre estas realidades se genera una serie de relaciones que hacen posible una convivencia armónica” tal como lo expresó en la misa Monseñor Luís Cabrera, Arzobispo de Cuenca. (idem)

Pero, ¿Cómo conseguir una relación armónica entre los seres humanos y naturaleza, tratando de corregir los errores en acciones respetuosas de la creación que propicien, por tanto, la paz?

Lo primero debe ser la aceptación real de los habitantes de este planeta de la responsabilidad heredada como custodios de la creación, aceptación que se

reflejará en la práctica social del aprovechamiento respetuoso de mares, ríos, minas, aire, tierras productivas y la biodiversidad en general, que nos haga merecedores de la gran heredad de “custodios de la creación”.

Por eso, al tomar los ambateños el lema antes mencionado, para la celebración de su quincuagésima novena fiesta de la fruta, flores y pan, evidenciaron que han tomado conciencia del problema, uniéndose, así, a la preocupación del Papa Benedicto XVI, cuyo mensaje guió el desarrollo de la misa y de la fiesta toda.

La Alegoría: una expresión de arte

Consideración muy especial merece también la imponente alegoría, llena de simbolismos, de aproximadamente 70 m², que exhibía el atrio de la Iglesia Matriz: un Cristo en oración que se destacaba en su parte central, teniendo de fondo la paloma de la paz que, atravesando toda la re-

presentación, llevaba en su pico la rama de olivo, símbolo de paz; pudiéndose, además, observar parte del mundo, una América en la que resaltaba el Ecuador.

Trabajada totalmente con flores, frutos, semillas, hojas y pan que, de manera espontánea, propietarios de fincas, huertos, haciendas y panificadoras de la zona entregan cada año, se la viene confeccionando desde la primera festividad. Sencilla en sus inicios, compleja en el presente año, fue confeccionada en un gigantesco tríptico que proyectó el emblema inspirador de la festividad, con toda la creatividad y sensibilidad artística que caracteriza a los ambateños.

¿Pero quiénes determinan el diseño y extensión de la Alegoría? El Comité Central que organiza la fiesta escoge el lema, que este año, el que fue proyectado artísticamente en la Universidad Católica de Ambato, que convocó entre sus estudiantes a un concurso, en el que triunfaron cuatro alumnos de la Escuela de Diseño.

Luego se entró a la confección de los soportes, y sobre ellos, con mucha habilidad artística, paciencia y gran sentido de solidaridad, unas 250 personas voluntarias, entre estudiantes, trabajadores, religiosos y laicos, hicieron turnos días y noche para ir conformando el diseño convenido, trabajándolo en paneles que se integraron en el atrio de la Catedral al amanecer el día sábado; día en el que la muchedumbre de tungurahuales y turistas nacionales y extranjeros, que se iban congregando para asistir a la ceremonia religiosa, quedó deslumbrada ante el color y belleza de lo presentado.

Es que sin duda, la alegoría de este año fue, también, una expresión de arte, tal como ha ocurrido en los años anteriores; arte efímero, intangible como también se ha denominado a estas expresiones, que, en este caso, sólo se mantendría, obviamente, unos tres días.

El Arquitecto Marcelo Acurio, que durante los quince años anteriores diseñó la alegoría



Parte del público que se congregó para asistir al acto eucarístico

respectiva, entre otras informaciones, nos indicó que este año se utilizaron, también, decenas de cajas entre manzanas, peras, duraznos, claudias y capulíes; más de veinte mil flores, entre claveles rojos y de otros colores, crisantemos blancos y amarillos, azulinas y gladiolos; arrobas de alverjas y fréjol, quintales de pepas de eucalipto y palma, todo lo que la provincia, precisamente, en esta época del año, produce, normalmente, en abundancia, a lo que habría que agregarse alrededor de 40 metros cuadrados de pan. También en el altar se colo-

caron artísticos símbolos cristianos, como la cruz.

Con la llegada de las autoridades civiles, como el Alcalde de la ciudad de Ambato, Arquitecto Fernando Callejas; El Prefecto del Tungurahua, Ingeniero Fernando Naranjo, entre otras; La Reina de Ambato junto a reinas locales y de las asociaciones residentes en el exterior y el ingreso de la muy numerosa delegación de representantes de la Iglesia, como los Arzobispos de Cuenca y Ambato y otros invitados especiales, se dio inicio al acto eucarístico.



Entrada de la delegación de autoridades de la Iglesia.

Todos los asistentes evidenciando profunda religiosidad, característica de los ecuatorianos, fueron viviendo diferentes emociones. Desde la respetuosa atención a la reflexión bíblica sobre el mensaje de la Misa, en una Homilía de profundo análisis sobre los momentos que vive el mundo, expresada por

el Obispo de Cuenca, Monseñor Luís Cabrera; el acto de recibimiento de la eucaristía, o el júbilo que se despertó al escuchar el himno popular de la ciudad, la canción “Ambato tierra de flores”, del guayaquileño Carlos Rubira Infante, junto a la caída desde lo alto, de miles de mensajes relacionados con la paz, la



Diana Caicedo Moscoso, Reina de Ambato 2010

creación y la responsabilidad de mantenerla. Sin duda es la Misa de Acción de Gracias, uno de los actos más significativos para los ambateños.

Al término de la misa los asistentes a ella, desbordando cordialidad y alegría, se mantuvieron en el sitio, perennizando

con sus cámaras su presencia junto a la alegoría; una permanente muchedumbre que se mantuvo por días sucesivos, recorriendo, además, las exposiciones de pinturas, esculturas y flores en los alrededores de la Catedral.

Si bien la fiesta se viene desarrollando desde hace cincuenta



Artística ofrenda: cesto para guardar las hostias, elaborado con cintas de masa de pan entrecruzadas,

y nueve años y muchos deben ser los cambios que han venido introduciendo en ella, pero es indiscutible que se mantiene la esencia de su origen: el espíritu luchador y de profunda fe de un pueblo al que la dureza de la adversidad fue un gran desafío al que respondió con toda la fortaleza que la magnitud de la tragedia requería.

Había que recomenzar, reconstruir y proseguir sin perder la fe y la esperanza, que el horror de la muerte y destrucción

de un terremoto, que incluso sepultó poblaciones parcial o totalmente, no pudo arrebatárselos.

Hoy, es una fiesta que si bien es organizada por las autoridades civiles locales, y organismos creados para el efecto, también está presente lo popular en las múltiples recreaciones de danzas, vestuarios, adornos música y hasta en gastronomía, que con más recurrencia se consume estos días, por propios y extraños.

Es la fiesta de la ambateñidad, proyectada al país por estos pobladores laboriosos, alegres y cordiales que decidieron hace casi seis décadas organizar una gran fiesta, como un acicate a su dolor: la de la Fruta y de las Flo-

res, que hoy la siguen celebrando con todos los ecuatorianos que, solidariamente, llegan a sus tierras, por la vida, la esperanza, alegría y por la Creación Divina. n



Monseñor Luis Cabrera Herrera, Arzobispo de Cuenca

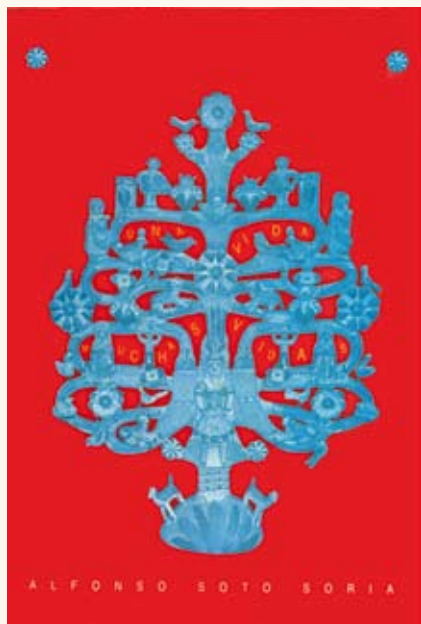
ALFONSO SOTO SORIA
UN SER HUMANO



Alfonso Soto Soria es un diseñador a carta cabal. Inquieto por todo lo que sea o aparente ser belleza, ha incursionado por innumerables campos y hecho frente a múltiples retos en la vida. Se puede llegar a ser diseñador matriculándose en la escuela correspondiente de alguna universidad, aprobando los años o créditos requeridos y obteniendo el título luego de trabajar con afán una tesis. Como en todas las profesiones el título no hace al profesional, es el punto de partida para “hacerse” en la universidad de la vida e ir estructurando una personalidad vinculada al tipo de quehacer elegido.

Los caminos recorridos por Alfonso han sido heterodoxos para culminar en el ilimitado universo del diseño, especialmente en el circunscrito a las

artesanías. Pese a “sanos” consejos que le pedían estudiar una profesión que de manera realista le garantice medios económicos holgados para gozar de la vida, se matriculó en la escuela de arte, pudiendo en él más el atractivo de la belleza que el



de promisorios dólares. El contacto y trabajo con grandes de la pintura mexicana como Diego Rivera y Carlos Mérida enriquecieron su espíritu y disciplinaron su sentido del deber.

Estudió luego Antropología Cultural abriendo a través de esta disciplina su alma a otros tan diferentes mundos, a veces desconocidos pese a encontrarse en las narices. México es casi con seguridad el país de América Latina en que con más variedad, fuerza y vehemencia se da la pluriculturalidad. A diferencia del mundo andino en el que el incario logró en alto grado unificar la gran multiplicidad de grupos humanos como lo demuestra el predominio del Quichua, México ha mantenido esa diversidad con asombrosa pureza, sin que se pueda hablar de un idioma preponderante.

Como ha ocurrido casi siempre en su vida, Alfonso Soto no se engolosinó con las atractivas teorías y lo que aprendió en las aulas lo constató y trasladó al mundo real. Los Huicholes, Yaquis, Ma-

yas, Coras, Otomíes –por citar algunos casos- testificaron vitalmente las notables diferencias existentes entre sus culturas y la blanco mestiza predominante en el mundo en el que se desarrolló. En los múltiples viajes que he realizado con él, en los cursos dictados en varios países y localidades, he podido constatar su gran sentido de observación, su inusual capacidad para descubrir y encontrar aquello que el común de las personas no está en condiciones de hacerlo. Entre las múltiples virtudes de la Antropología Cultural está la de afinar el sentido de observación y descubrir una serie de contenidos distintos, al margen de los condicionamientos culturales de los que no es fácil escapar.

Diseñar es tarea extremadamente compleja en la que tienen que confluír armoniosamente la sensibilidad estética que frecuentemente recibe el nombre de buen gusto, un sentido práctico que permita trasladar lo bello a lo útil y funcional, aspirando a un equilibrio entre estos elementos. Creatividad para estructurar

ideas y buscar soluciones adecuadas, disciplina, enorme disciplina, para pasar de las ideas

a las propuestas concretas; conocimiento de las posibilidades y límites de los materiales



El Profesor Alfonso Soto Soria, con Clara Jaramillo y Eduardo Tepán, en las instalaciones del Forum Mundial de las Culturas, Monterrey México en el 2007

a los que los diseños deben ser trasladados, enorme sentido crítico para hacer un seguimiento del proceso de ejecución controlando los pasos y los resultados para evitar distorsiones y tergiversaciones.

Puede el artista darse la gran satisfacción de soñar y de trasladar al lienzo, en el caso de los pintores, esos sueños que han atormentado su interior con el riesgo de impactar fuertemente en el gran público o recibir su indiferencia. El diseñador no puede darse estos lujos. Se diseña siempre para alguien (no importa si pocos o muchos) lo que obliga a controlar esos sueños y a pensar necesariamente en el usuario del producto final y en los prosaicos condicionamientos del mercado.

El mundo de los museos ha sido también ampliamente incursionado por Alfonso. Haciendo una analogía -quizás traída por los cabellos- con la famosa frase citada por Machiavelo: “la mujer del César no sólo debe ser sino parecer”, aquello que se ex-

hibe en un museo no solo debe contener méritos intrínsecos que justifiquen su selección, sino que debe estar expuesto en forma tal que esos méritos sobresalgan y de alguna manera impacten atractivamente en el público. Manejo del espacio, concepto de circulación, sentido de selección y priorización, entornos de colores, iluminación, capacidad para resaltar, son algunos de los múltiples elementos vinculados a la organización y puesta en funcionamiento de un museo. También en este caso tiene que conjugarse la belleza y la funcionalidad dirigidas al gran público a quien un museo está destinado.

El Dr. Daniel Rubín de la Borbolla, indiscutiblemente pionero de la nueva concepción de los museos, solía afirmar que estas instituciones son las universidades de los pueblos enfatizando en el sentido docente de los mismos. Los visitantes entran para aprender seleccionando ellos sus horarios, sus recorridos y sus preferencias, pero para que se cumpla a cabalidad con este propósito es fundamental que

se pongan las condiciones más apropiadas a fin de que el visitante incorpore a su ser, de manera ordenada y sistematizada, la mayor cantidad posible de conocimientos y emociones durante su visita, para ello hay que recurrir a los avances tecnológicos, pero sin distorsionar las peculiaridades que cada museo tiene y los mensajes que se pretende transmitir.

Otra de las múltiples facetas de Alfonso Soto es la del docente. En su ejercicio le conocí al compartir esta tarea desde 1979 en los Cursos de Diseño Artesanal y de Artesanos Artífices que en varios países y durante casi veinte años han sido organizados por el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares. Muy lejos del apegaminado catedrático que sobrevalora la apariencia física convencional para lograr respetabilidad, a veces creando innecesarias lejanías, más lejos aún de quien pretende compensar su desconocimiento de lo que enseña mediante postizas informalidades. En sus clases sobresalen la seguridad

propia del que sabe y la sencillez de quien considera la docencia como una actividad en la que se comparte todo, sin egoísmos ni restricciones. En la que, por la naturaleza de lo que se enseña, lo teórico y lo práctico tienen sus espacios e interconexiones claramente definidas.

Al leer el libro “Una vida, muchas vidas”, aflora la multifacética personalidad hecha vida de Alfonso Soto. Si se me pregunta cuál de sus múltiples personalidades, cuál de sus muchas vidas aprecio y admiro más, diría que aquella que es el denominador común, el hilo conductor de todas: su gran calidad humana. ¿Cuál sería el título que mejor encuadre con esta creativa diversidad? Afirmaría, sin titubear el de SER HUMANO. n

diseño artesanal

ALFONSO SOTO SORIA

LA DECLARACION DE CUENCA Y EL DISEÑO ARTESANAL

Tomado de el libro "Una vida Muchas vidas"



En 1978, se celebró en el CIDAP, en Cuenca, un evento de singular importancia para el desarrollo artesanal de América Latina; el Primer Curso de Artesanos Artífices que reunió por vez primera a un selecto grupo internacional de artesanos, tanto nacionales como de los países miembros de la OEA. Este curso, que tenía como objetivo estimular un intercambio de ideas entre asistentes y dejar claramente sentada la importancia de su actividad como acción representativa de la cultura popular y como imagen distintiva del entorno regional y nacional en que era concebida, tuvo excelente acogida. Su organización quedó instituida dentro de los programas permanentes del CIDAP habiéndose efectuado a la fecha (1996) once ediciones, substituyendo paulatinamente las que se

realizaban para promotores y expertos en ese campo.

En esta primera reunión a la que fui invitado para hablar sobre el diseño en las artesanías, sucedieron dos cosas importantes. La primera fue que, dado que el curso era esencialmente teórico, a base de conferencias y pláticas continuas y teniendo como asistentes a personas que fundamentalmente trabajaban con sus manos, discurrí conjuntamente con Leticia Arroyo, artesana textilera que representaba a México, organizar como distracción un taller de estampado a base de técnicas de thai-day y batik. Involucramos a todos los asistentes los cuales participaron con todo entusiasmo y éxito. Por ello, dentro de los programas de cursos sucesivos, quedó establecida la costumbre de realizar

talleres que en la actualidad son su característica lo que permite a los artesanos participantes experimentar otras técnicas y materiales que no son sus habituales, enriqueciendo su espectro de posibilidades. La segunda consistió en la organización, al final del curso, de una reunión de mesa redonda sobre el diseño en el campo artesanal, en la que participaron como ponentes el Dr. Rubín de la Borbolla, Gerardo Martínez, el antropólogo Vicente Mena, el artista Oswaldo Viteri, los diseñadores Olga Fisch vieja conocida mía del WCC, Hugo Galana, el arquitecto Patricio Muñoz, Leticia Arroyo y quien esto escribe y con la asistencia y participación en las discusiones de los artesanos del curso y público general. La reunión se inició declarando al Dr. Rubín de la Borbolla: “Artesano de América”, designación propuesta por los artesanos asistentes, y concluyó con la “Declaración de Cuenca” que, reconociendo la importancia que el diseño tenía en la adecuación de la producción artesanal al mundo contemporáneo, recomendaba al

CIDAP su promoción y difusión en el medio. Esta declaración generó la creación de un curso que tendría como objetivo promover la participación de los diseñadores en el campo artesanal.

El Primer Curso de Diseño Artesanal fue realizado en Bogotá, Colombia, bajo los auspicios del CIDAP, de la OEA y del Instituto de la Expresión Colombiana, en julio y agosto de 1978. Después de una cuidadosa preparación en la que participamos para definir los contenidos técnicos, Omar Arroyo, Jaime Pelissier y Carlos Rojas, diseñadores de México, Chile y Colombia respectivamente y el que esto escribe. El Dr. de la Borbolla se encargó de la parte humanística para la cual diseñó materias novedosas como fueron las de etno artesanías y etno geografía.

Por no contarse con antecedentes, la formulación fue planeada como experiencia piloto que recibiría los ajustes necesarios en los siguientes dos cursos y se destinó el cuarto para una evaluación a la que se invitarían

a algunos alumnos y a los profesores de los tres primeros.

En este primer curso se pudo contar con las muy bien recibidas aportaciones de OIga de Amaral y de OIga Fisch quienes impartieron valiosas enseñanzas, especialmente sobre textiles.

Gracias al apoyo institucional ofrecido por las instituciones colombianas, se había tomado la determinación que estos cursos se realizarán en Colombia,

por lo que el segundo se llevó a cabo en la bella ciudad colonial de Popayán antes del terrible terremoto que casi la destruyó. El curso se dio en un entorno rural y arquitectónico muy sugestivo en las instalaciones del SENA situadas en las afueras de la ciudad en donde pudimos contar con todo tipo de talleres artesanales. En esta ocasión se visitaron algunos pueblos de magistrales tejedores guambianos, indígenas de la región



El Profesor Alfonso Soto junto con otros profesores del Curso de Diseño Artesanal.

del Puracé, en Tierra Adentro. También visitamos Calivío, finca rural cercana a Popayán, muestra del estilo de construcciones de los grandes terratenientes de los siglos XVIII y XIX y que contaban con espacios, corredores, altas y aireadas habitaciones, cuartos de esclavos trojes y capilla.

Cuentan que en Calivío estuvo hospedado Simón Bolívar y firmó no sé qué importantes papeles; era propiedad de la familia de una alumna del curso.

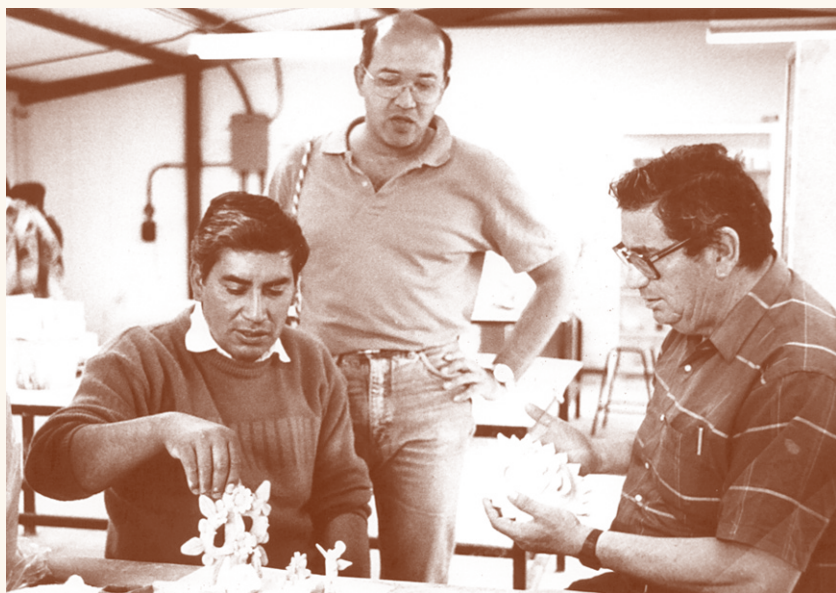
El tercer curso regresó a Bogotá y tuvo como sede el Museo de Artes y Tradiciones Populares, dirigido por Cecilia Duque a quién había conocido en el congreso del WCC en Canadá. Por circunstancias de los cambios políticos que dan al traste con lo que se planea, se cancelaron el apoyo institucional ofrecido y la infraestructura que debía ser apoyada por el país sede, por lo que se vio la necesidad de internacionalizarlos llegando al acuerdo de organizar los siguientes en distintos países.

El cuarto curso se celebró en México. Como se trataba de evaluar los anteriores para realizar ajustes o cancelarlos si ese era el consenso, y dado que se trataba de analizar los resultados obtenidos en los anteriores y por lo tanto no se requerían aulas y talleres, se determinó llevarlo a cabo durante un recorrido por regiones artesanales del centro del país, teniendo como sedes para las reuniones las ciudades de México, Morelia y Toluca y como institución auspiciadora al Instituto Interamericano Indigenista dirigido por el Dr. Oscar Arze Quintanilla. Como resultado de la evaluación efectuada y de acuerdo al consenso general se recomendó a la OEA y al CIDAP el reforzamiento y la continuación de los cursos de diseño artesanal.

En 1983, la sede cuencana de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (hoy Universidad del Azuay), había estrenado sus nuevas instalaciones en una orilla de la ciudad y ofrecido al CIDAP, su más amplia colaboración para sus eventos

académicos. Por ello se aprovechó esta posibilidad y teniéndola como sede, el quinto curso fue llevado a cabo en la Universidad Pontificia, en donde tuvimos la oportunidad de estrenar aulas y talleres y recibir la posibilidad de esta amable ciudad del Azuay. Desde esta fecha, los cursos del CIDAP especialmente programados para Artesanos Artífices, se efectúan en las pulcras instalaciones universitarias y también los de diseño cuando se dan en Cuenca.

Claro está, dentro del curso se programan prácticas y recorridos por lugares cercanos. Es obligado el de la zona arqueológica de Ingapirca, en la región de Cañar, en donde se visita el mercado de indios cañarejos de tradicional vestimenta en la que destaca un sombrero mostaza claro, parecido a un bombín achatado que no he visto en otras partes. Los cañaris, casi siempre los hombres, tejen las mejores fajas, fajillas y cintas de América, llenas de motivos



El Profesor Alfonso Soto trabajando con alumnos

decorativos estilizados y primorosamente elaborados usando siempre dos colores complementarios, y con la técnica de positivo negativo que da un efecto distinto a cada lado de la prenda. El mejor lugar para adquirirlas es la cárcel en donde se encuentran los más torvos delincuentes, que también son los mejores artesanos, ya que el largo tiempo de reclusión los ha vuelto maestros en el tejido.

Catamarca, en la precordillera andina argentina, región agrícola cercana a La Rioja, en donde se producen algunos de los más famosos vinos del país, fue el lugar en donde realizamos el curso del ochenta y cuatro. Los talleres situados en un pueblo cercano en donde la tradición italiana era dominante. Así que pastas, queso, vino y tarantela competían con las suculentas parrilladas que, por lo menos dos veces a la semana, organizaban los habitantes para agasajarnos cumplidamente. Nunca he visto perros tan bien cebados como los de ese lugar: se daban el lujo de escoger el pedazo de carne

que comerían ya que si no les gustaba el que les arrojábamos, haciendo un gesto despectivo buscaban otro más apetitoso.

Teníamos un argentino por cada región del país, así que pudimos valorar los distintos matices de los habitantes de esa prodigiosamente bien dotada nación. Personalmente me agradaron los mendocinos, los salteños y tucumanos, de habla queda y suave, bien distintos a los porteños y con un folklore musical muy rico y variado.

El ochenta y seis fuimos a Brasilia y al movido ritmo de samba, celebramos el curso en la Universidad de Brasilia, dentro de alardes de arquitectura, tropicales jardines y el melodioso sonido del portugués brasileiro. Y claro, después del curso, la obligada escapada a Río de Janeiro a nadar en sus prodigiosas playas y a echar taco de ojo aprovechando el “filho dental”. Antes de ir a Río, me llevaron a conocer “Ciudad del Amanecer”, una especie de santuario místico a una hora más o menos de Bra-

silia. Era como llegar al planeta de “Mongo”, las gentes estaban vestidas con una variedad de diseños, como trajes espaciales algunos, otros con blancas túnicas, o como egipcios, o como aztecas, y otros difíciles de definir. Había un lago en el que pasaban

procesiones caminando sobre las aguas conducidas por sacerdotes asirios llevado estandartes solares. (Después me fijé que había un puente levemente cubierto por el agua así que la ilusión era perfecta). Por las calles se paseaban niñas virginales vestidas



En la clausura de uno de los Cursos de Artesanos Artífices, el Profesor Alfonso Soto, El Dr. Claudio Malo Director del Curso y un alumno hablando a nombre de los Becarios

como para la primera comunión y que tenían la mirada perdida en el horizonte y la expresión de como que la Virgen les hablara. También había una especie de centuriones romanos con casco, pero sin espada y, lo más notable, en el centro de todo, un templo circular a manera de rosca, formado por capillas conectadas por un pasillo interior por el que era posible recorrer toda la construcción. Cada capilla estaba dedicada a una deidad distinta entre las cuales era posible, con un poco de imaginación, reconocer a Buda, Tohor, Quetzalcoatl, Osiris y Anubis, Cristo, Shiva, y muchos más y en cada una se encontraba una especie de sumo sacerdote esperando clientes para iniciar el rito correspondiente.

El lugar, según me dijeron, fue fundado por una mística que presintió en el sitio una gran cantidad de magnetismo y energía, se volvió sacerdotisa y con muy buen sentido originó la más vasta colección de religiones esotéricas, ya que de esta forma necesariamente alguna quedaría a la medida de la clientela

que formaría la grey de devotos como fue lo que en efecto sucedió. Confortado y protegido por tantos dioses, regresé a Brasilia con la certeza de que nada adverso podría pasarme y así fue .

Gracias a las gestiones del CIDAP, que para mayor concentración del curso, procuraba que alumnos y maestros estuviéramos alojados en el mismo hotel o en alguna dependencia gubernamental proporcionada por su contra parte, pudimos con costos ridículamente bajos, estar hospedados algunas veces en estuendos lugares. Este fue el caso del octavo curso, en República Dominicana, en donde se había conseguido que se llevara a cabo en Altos de Chavón, a unas dos horas al sur de Santo Domingo, y que era un complejo de edificios al estilo de Disney World, pero con ambiente de pueblito de enanos suizos con casas de peraltados techos de dos aguas como para soportar intensas nevadas; catedral entre gótica y románica, teatro griego, museo arqueológico ciboney, butiques, restaurantes, supermercado,

alberca gigante en forma de amiba y todo esto en medio de exuberantes y laberínticos jardines y al lado de una barranca en cuyo fondo había un caudaloso río sobre el que flotaban blancas garzas en medio de exóticas flores tropicales. Por ser época de vacaciones todo esto estaba medio vacío por lo que prácticamente estaba a nuestra disposición.

En el lugar había una escuela de diseño con algunos talleres y en ella se impartieron las clases,

en un aula abierta a la que de vez en cuando entraban viboritas, lagartijas y unas lentas tarántulas llamadas tacatas, animales que nos permitían hacer alardes futbolísticos para expulsarlas del sitio. Nuestros alojamientos estaban en las casas de los enanos y tenían cocineta, refrigerador, baño y salita de recibo. Los alumnos de a dos por casa y los profesores solos en la nuestra.

Altos de Chavón forma parte de “La Casa de Campo”,



El Profesor Alfonso Soto y el Arq. Diego Jaramillo, durante una clase en el campo

uno de los complejos hoteleros y residenciales más sofisticados y caros del Caribe, con playa privada, campos de golf y de polo, con algunos kilómetros de caminos por los que circulan pequeños autobuses gratuitos, para transportar a propietarios de casas de campo, huéspedes del hotel, y demás personas que tienen el privilegio de penetrar en este exclusivo refugio del tormentoso mundo en que vivimos. Cuando sábados y domingos íbamos a la playa, no más al llegar, diligentes empleados negros nos arrimaban sillas de playa y afelpadas toallas y en actitudes de prósperos millonarios disfrutábamos de la brisa caribeña o de las caricias de sus aguas. Todo esto nos costaba algo así como cinco dólares al día, por supuesto sin alimentos, los cuales cocinábamos y consumíamos en nuestros cuartos por otros dos o tres dólares diarios.

Increíblemente, había un grupo de alumnos, pequeño por cierto, que se quejaba por sentir que los teníamos prisioneros en una jaula de oro, sin permitir que

se mezclaran con el pueblo, cuando hubiera sido muy fácil que se cambiaran a vivir a La Romana, ciudad cercana, en la que la mezcla habría sido fácil, aunque sin jardines, playa, alberca y demás. Curiosamente, este pequeño grupo, era el que primero llegaba al “Coctel del Manager” que se celebraba dos veces por semana en el hotel central, y que nos permitía entre las seis y ocho ya pasado meridiano ingerir todas las bebidas que pudiéramos. Y había de todas: desde piña colada a tequila, pasando por ron ponch, whisky, vodka, ginebra y demás, incluyendo todo tipo de combinaciones, (por más que hicimos la lucha nunca pudimos tomar más de seis o siete bebidas en las dos horas programadas) y deglutir los ricos bocadillos y botanas que se servían a discreción.

Algo parecido sucedió en el siguiente curso, en la ciudad de Maldonado colindante con Punta del Este en Uruguay, otro de los sofisticados sitios de veraneo millonario del continente. Solamente que ésto pasó en invierno, sin turistas y propietarios de las

lujosas fincas y con un frío de todos los diablos.

Estuvimos aposentados en un pequeño hotel a la orilla del mar, propiedad del Instituto Metropolitano de Enseñanza Turística (IMET) que serviría de escuela para preparar personal hotelero para las temporadas veraniegas de Punta del Este. Es un hotel confortable, en cuyo comedor hicimos taller

de diseño y aula para clases de teoría. En el bar cafetería que daba a la playa, hacíamos nuestras comidas y los cuartos tenían balcones y ventanas hacia el océano. Para pasear por la playa, que estaba a unos metros del hotel, lo hacíamos con abrigo, guantes y bufanda, por lo que poco salíamos al exterior. Las comidas eran servidas por jóvenes camareros de ambos sexos, pulcramente uni-



El Profesor durante la clausura de uno de los Curso

formados, que actuaban bajo la estricta y vigilante mirada de su profesor rigurosamente vestido de etiqueta, el que no perdía de vista a sus alumnos que debían poner los cubiertos de una manera correcta y atender con diligencia las necesidades de la clientela. Había también clases de alta cocina, por lo que en esto también estábamos muy espléndidamente atendidos y según recuerdo, en las cuatro semanas que estuvimos, nunca repitieron el menú, al grado que no se nos ocurría ir a comer al pueblo para cambiar de sabor, por la expectativa del nuevo platillo que se serviría. La comida estaba incluida en los seis o siete dólares que pagábamos por día y solo los vinos eran cobrados aparte. El servicio de cuartos era impecable y en la cena de despedida, los cocineros prepararon una paella artísticamente decorada que fue paseada acompañada por los aplausos de todos nosotros.

Hubo después un curso en Asunción, capital del Paraguay, sin nada notable si exceptuamos un viaje a Foz de Iguazú, con vi-

sita a la Presa de Itaipú, y a las famosas cataratas. Otra al “Lago Azul de Ipacaráí”, el más chocolatoso y contaminado de la región y la posibilidad de comprar los vinos y licores más famosos del mundo a los precios más bajos del plantea, oportunidad que Claudio, Omar y yo, aprovechamos repetidas veces en frente de deliciosos y bien servidos churrascos.

A Asunción, siguió Santiago de Chile, en donde nos reunimos en la finca campestre de Canelo de Nos, bien equipado centro de reuniones, cursos y congresos en las afueras de la capital, cerca de San Bernardo, amable pueblito en donde nada faltaba. Al menos pudimos comprar todo el vino que se nos antojaba. El undécimo curso se desarrolló teniendo como telón de fondo la espectacular vista de la nevada cordillera de los Andes Chilenos, tan impresionante como la de los Himalayas, y el bucólico paisaje rural que circunda a Canelo y aposentados en confortables cabañas en ninguna de las cuales faltaba una garrafa de vino.

Los dos últimos cursos que se han realizado a la fecha, fueron llevados a cabo uno en México, en el pintoresco pueblo de Pátzcuaro y el último otra vez en Cuenca bajo los auspicios de la Universidad del Azuay y con las bendiciones del Ron San Miguel.

En general, procuramos en estos cursos que los ejercicios de diseño que se desarrollan, deben estar íntimamente ligados al lugar. La parte inicial después de los planteamientos que definen las características y expresiones de Cultura Popular, está dedicada a investigar, conocer y registrar el entorno local, para de él entresacar las ideas y fuentes de inspiración que generarán los proyectos de diseño que como ejercicios se generan durante la fase final del cursos en la que se procura trabajar con artesanos locales que lo hemos denominado: “talleres de realización formal”.

En todos los cursos he participado con Omar Arroyo, alterándonos en la dirección técnica

con Claudio Malo y asistidos por colaboradores algunos de los cuales han sido alumnos de los cursos anteriores y por un distinguido grupo de conferencistas que dan la información sobre características del lugar. Cada curso genera una publicación que recoge la memoria del mismo y en su conjunto creemos que constituye ya una valiosa aportación a la bibliografía artesanal latino americana.

El grupo de alumnos participantes está compuesto por becarios de los países miembros de la OEA, seleccionados en Washington y por nacionales del país en donde se presenta el evento que son seleccionados por la contraparte del mismo. Siendo el grupo heterogéneo es necesario ajustes después de la evaluación diagnóstica inicial. El curso es muy exigente y la carga de trabajo intensa por todo lo que hay que realizar. La presión que ejercemos los profesores sobre los alumnos es constante, pero el ambiente general es festivo y nunca deja de haber bromas más o menos divertidas.

En Altos de Chavón, por ejemplo, tuvimos como alumna a una joven y despierta monja española perteneciente a una de esas órdenes poco conocidas que sonaba algo así como: “María Auxiliadora y Salvadora de Mujeres Perdidas”. En un momento dado, Omar, muy serio, le preguntó que si ella apartaba a las mujeres del mal. La monjita le contestó que esa era parte de su misión. Entonces Omar le dijo: “Por favor, apártenos unas cuatro o cinco para el sábado, pues tenemos una fiestecita”, La monja solo pudo decirle: “Irreverente”

Cuando los becarios protestan por la carga de trabajo que consideran excesiva, siempre les digo que no estoy seguro de si la actitud de los maestros es por sadismo o por masoquismo. Si ellos son veinticinco y les dejo como tarea diez ejercicios que tiene que entregar cada uno, tengo que revisar doscientos cincuenta trabajos lo que me llevará más tiempo que el que ellos emplearon. Uno de los alumnos, con indudable vocación filosófica, comentó

alguna vez que el grupo primero era “maleado”, después “arroyado” y por último “azotado”, de acuerdo con nuestros apellidos y orden de aparición en escena.

Otros títulos que hemos ganado a pulso, tanto Omar como yo, han sido los de verdugo y negrero respectivamente. A pesar de lo anterior, al final, el grupo resulta muy estimulado y estoy seguro que en todos ellos pudimos lograr hacer entrañables amigos, Yo en lo personal procuro crear un ambiente de confianza y amistad que elimine la barrera entre profesor y alumnos, pues soy de naturaleza sencilla y enemiga de mucho protocolo. Desde mi primera intervención comienzo tuteando a los alumnos, e indicándoles que cuando se dirijan a mi es suficiente que me digan: “Su excelencia”.

En uno de mis primeros viajes a Cuenca, tuve la suerte de haber sido invitado a un almuerzo en la finca de campo de la hospitalaria familia Jaramillo en la zona de Cumbe, a unos cuarenta kilómetros de Cuenca. La

finca resultó ser una casa muy campesina, rodeada de bosques, lagunetas, colinas y montañas de sugerente belleza, llena de flores, con vacas, gallinas, pavos y palomas y con un pequeño lago con patos y truchas. La casa en si, está equipada con objetos artesanales muy diversos que incluyen su mobiliario y utilería de comedor y cocina y su diseño es clara muestra de la arquitectura rural tradicional de esa región. La casa me gustó tanto,

que la propuse como uno de los sitios de práctica de campo de los cursos, idea que fue aceptada por los propietarios y desde entonces es lugar obligado de visita. Esta práctica es siempre agradable, el grupo almuerza en un intermedio del trabajo y es estupendamente atendido por Dorita Canelos, coordinadora del curso, dama ya de edad, muy apreciada y destacada por su eficiencia. Dorita fue hasta su jubilación, rectora de uno de



El Dr. Claduo Malo, El Profesor Alfonso Soto y Rubén Villavicencio, en la inauguración de uno de los cursos de Diseño Artesanal, dictado en Cuenca

los más famosos Colegios femeninos de Cuenca y sumamente estricta, según me han platicado. Como coordinadora es no solo de una gran efectividad, sino que también es el paño de lágrimas de todo el grupo al cual cuida amorosamente -especialmente al sector femenino- y siempre es adoptada como la mamá postiza de todos los asistentes.

El anfitrión en Cumbe, es Diego Jaramillo, hijo del dueño, arquitecto, pintor, diseñador y profesor de los cursos. La práctica en Cumbe se ha enriquecido en los últimos años con la visita a la fábrica de Ron San Miguel, la más importante del Ecuador y que está a medio camino. Las edecanes de la empresa nos muestran el proceso de producción y envejecimiento en enormes barricas de madera. Al finalizar las explicaciones, compramos algunas botellas para preparar los canelazos (té de canela endulzado y bautizado con ron o zhumir, aguardiente de caña), aperitivo obligado del almuerzo en Cumbe y somos invitados a una degustación de

los diferentes tipos de rones que produce Ron San Miguel por lo que, bajo la advocación de este santo, realizamos nuestras prácticas en Cumbe llenos de euforia y con todo éxito.

Este año, (1996), se llevó a cabo en Cuenca, el Primer Curso Interamericano de Diseño en Joyas, también patrocinado por la OEA y el CIDAP. Desde luego, como es costumbre, se realizó en la Universidad del Azuay.

Por primera vez, todos los participantes eran artesanos del mismo oficio, por lo que fue posible profundizar en diseño íntimamente ligado a la técnica de construcción de joyería.

Como resultado de esta experiencia se produjo un muestrario de piezas que, generadas a través de un proceso definido de diseño, permitieron dar a los asistentes clara idea de la diversidad de posibilidades que las técnicas de diseño pueden dar a los artesanos multiplicando su producción con el consiguiente beneficio económico.

Las condiciones del curso fueron estrictas en cuanto a calidad de elaboración, peso adecuado de las piezas, para que la plata, metal con que se trabajó, se sintiera plata verdaderamente y limitando la

excesiva creatividad que conduce a piezas extravagantes y al sobre diseño. Se buscó, en definitiva, que las piezas resultaran lógicas y aceptables en los mercados más exigentes. n



El Profesor Alfonso Soto Soria, el Dr. Raúl Córdova y dos alumnos becarios del Curso de Artesanos Artífices.

LUCES Y DULCES En Homenaje al Artesano Pirotécnico

Lluvia Luminosa

La luz es pureza, bienestar, optimismo. En el Génesis lo primero que Dios creó fue la luz: “Hágase la luz y la luz fue hecha”. Los seres humanos hemos heredado la capacidad creativa de hacer luz.

Una de las más hermosas -porque está asociada al júbilo- es la pirotecnia que la iniciaron los chinos como una inocente y brillante aplicación de la pólvora que luego otros han usado para

matar y a la muerte la asociamos con tinieblas.

Por la noche, los fuegos pirotécnicos invaden el oscuro cielo, lo cicatrizan con un efluvio de luz y colores para deleite de las personas que iluminan sus almas en esta contemplación. El cielo se enciende sin incendiarse

La pirotecnia nace de la creatividad humana. Persistencia, tiempo y talento se requiere

Luces y Dulces



Homenaje al Artesano Pirotécnico
Junio 26



CIDAP

Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares
Paseo 3 de Noviembre y La Escalinata



Museo Remigio Crespo Toral



para, manejando sustancias opacas y carentes de belleza, trasladarlas a explosiones luminosas. Se trata de un goce fugaz, pero esa fugacidad se compensa con la intensidad. Entre el tiempo que dedica el artesano para trabajar un castillo y la intensa duración de su destino final: la quema, la diferencia es gigantesca pero la lluvia luminosa y cromática justifica esta ardua tarea.

La pirotecnia está asociada

con las celebraciones al expresar el deleite espiritual que anida en los participantes. Es la más democrática de las contemplaciones ya que cualquier persona desde cualquier lugar puede gozar de ella sin tener que trasladarse a escenarios ni pagar para su admisión, porque la luz es para todos.

Las artesanías tienen el propósito de satisfacer necesidades de diversa índole. Los

El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares - CIDAP - y el Museo Remigio Crespo Toral de la I. Municipalidad de Cuenca

Invitan al programa:

Luces y Dulces de Corpus Christi

en homenaje al

Artesano Pirotecnico de Cuenca

Paul Girard Libery
ALCALDE DE CUENCA

Claudio Malo González
DIRECTOR EJECUTIVO

Francisco Álvarez Pazos
DIRECTOR DEL MUSEO

FECHA: Sábado 26 de Junio de 2010
Lugar: CIDAP, Paseo 3 de Noviembre y La Escalinata
Hora: 19H00 a 20H00

Programa:

Danzantes de la Casa de la Cultura. Evacuación
Noches del Callejón
Danzantes de Corpus de Cotacachi.
Servicio Social de la Tercera Edad del IESS.
Presentación de platos típicos.
Venta de dulces, globos y castillos.
Festividad de fuegos pirotécnicos



LLUVIA LUMINOSA

La luz es pura, brillante, optimista. En el Génesis el primero que Dios creó fue la luz: "Hágase la luz y la luz fue hecha". Los seres humanos hemos heredado la capacidad creativa de hacer luz.

Una de las más hermosas -porque está asociada al júbilo- es la pirotecnia que la usaron los chinos como una inocente y brillante aplicación de la pólvora que luego otros han usado para matar y a la muerte la asociamos con lamentos.

Por la noche, los fuegos pirotécnicos invaden el oscuro cielo, se oxidizan con un effluvio de luz y colores para deleite de las personas que iluminan sus ansias en esta contemplación. El cielo se enciende sin inventarse.

La pirotecnia nace de la creatividad humana. Perspicacia, tiempo y talento se requieren para manejarlo. Solamente opacas y oscuras de belleza, trasladadas a explosiones luminosas. Se trata de un goce sagaz, pero esta fugacidad se compensa con la intensidad. Entre el tiempo que dedica el artesano para trabajar un castillo y la intensa duración de su destino final, la química, la técnica es gigantesca pero la lluvia luminosa y cromática justifica esta ardua tarea.

La pirotecnia está asociada con las restricciones al expresar el diseño espiritual que anda en los participantes. Es la más democrática de las contemplaciones ya que cualquier persona desde cualquier lugar puede gozar de ella sin tener que trasladarse a escenarios ni pagar para su admisión, porque la luz es para todos.

Los artesanos tienen el propósito de satisfacer necesidades de diversa índole. Los fuegos artificiales cumplen este propósito proyectando hacia las necesidades propias de nuestra capacidad contemplativa que sobrepasa nuestra condición material. El artesano pirotécnico, persistente y silencioso, nos regala este goce. Tiene la elevada misión de, siguiendo el orden del creador, enseñarnos a hacer la luz embellecida por las colores, radicadas en objetos materiales cuya vitalidad innata poco nos dice de su expresión final saturada de escritura.

Larga y sobresaliente tradición de pirotecnia tiene Cuenca; asociada antaño a festividades religiosas, cada vez se ha expandido a otro tipo de conmemoraciones. Para la noche cuencana que es la parte reconocida de congresos y convenciones, los fuegos generados por los artesanos son esenciales ya que son parte importante de nuestra identidad.

Esta manifestación luminica tiene su máxima expresión en el Septenario. De diversas maneras se conmemora en las regiones de nuestro país el Corpus Christi, pues el alma popular exterioriza su goce de múltiples maneras como los danzantes de Pujilí. En nuestra ciudad se prolonga siete días el culto al santísimo, sobresaliendo sus expresiones por las noches en las que los sentidos de la vista, el oído y el gusto reciben el homenaje de nuestra cuencanidad.

Pero los fuegos artificiales tienen un aital preponderante. Imposible imaginar un septenario sin estas explosiones luminicas que se forman la plaza central de la ciudad para encender los cielos y los espíritus. Los castillos de diversas dimensiones, móviles en zócalo, son las principales centros de atención y quienes se reúnen en esta festividad están pendientes de los horas en que son quemados. Se añaden los globos que continuamente se elevan y surcan el cielo hacia lugares desconocidos, para la eternidad de metas y destinos refuerza su plena libertad.

La permanencia de nuestra identidad depende de la acción que frente a ella toman los habitantes. La identidad no se mantiene por decreto. El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) y el Museo Municipal Remigio Crespo Toral tratan de contribuir a la vigencia de nuestras tradiciones. Pasados unos días de la comisión del Septenario, haciendo una breve pausa, organizan esta celebración de luces y dulces para rendir homenaje a los artesanos pirotécnicos que día a día, desde sus talleres eminentemente artesanales, hacen posible la lluvia de deseos para en nuestra ciudad incrementar el goce de las celebraciones.

Claudio Malo González



Organizan:



Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares



Museo Remigio Crespo Toral



Homenaje al Artesano Pirotecnico
Junio 26

Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares
Paseo 3 de Noviembre y La Escalinata

Hermano Miguel 3.00 La Escalinata / 01001 01000.org.ec
www.cidap.org.ec Tel: 005 31 264611 / 264651 Fax 0051485
CUENCA - ECUADOR

fuegos artificiales cumplen este propósito proyectado hacia las necesidades propias de nuestra capacidad contemplativa que sobrepasa nuestra condición material. El artesano pirotécnico, persistente y silencioso, nos regala este placer. Tiene la eleva-

da misión de, siguiendo el orden del creador, hacernos llegar la luz embellecida por los colores, radicadas en objetos materiales cuya visión inicial poco nos dice de su expresión final saturada de espíritu.



Larga y sobresaliente tradición de pirotecnia tiene Cuenca; asociada anteriormente a festividades religiosas, cada vez se ha expandido a otro tipo de conmemoraciones. Para la noche cuencana que es la parte regocijante de congresos y convenciones, las luces gestadas por los artesanos son esenciales ya que

son parte importante de nuestra identidad.

Esta manifestación lumínica tiene su máxima expresión en el Septenario. De diversas maneras se conmemora en las regiones de nuestro país el Corpus Christi, pues el alma popular exterioriza su goce de múltiples maneras



como los danzantes de Pujilí. En nuestra ciudad se prolonga siete días el culto al Santísimo, sobresaliendo sus expresiones por las noches en las que los sentidos de la vista, el oído y el gusto reciben el homenaje de nuestra cuencanidad.

Pero los fuegos artificiales tienen un sitio preponderante. Imposible imaginar un septenario sin estas explosiones lumínicas que se toman la plaza central de la ciudad para encender los cielos y los espíritus. Los cas-

tillos de diversas dimensiones, medidas en pisos, son los principales centros de atención y quienes se reúnen en este festival están pendientes de las horas en que son quemados. Se añaden los globos que continuamente se elevan y surcan el cielo hacia lugares desconocidos, pues la ausencia de metas y destinos refuerza su plena libertad.

La permanencia de nuestra identidad depende de la actitud que frente a ella tengan los habitantes. La identidad no se



mantiene por decreto. El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) y el Museo Municipal Remigio Crespo Toral tratan de contribuir a la vigencia de nuestras tradiciones. Pasados unos días de la culminación del Septenario, haciendo una breve pausa, organizan esta

celebración de luces y dulces para rendir homenaje a los artesanos pirotécnicos que día a día, desde sus talleres eminentemente artesanales, hacen posible la lluvia de deleite para en nuestra ciudad incrementar el gozo de las celebraciones. n



Grupos de danzantes del Cañar

5 exposiciones

EXPOSICIONES EN EL CIDAP

Luz de Piedra de José Alberto Álvarez

La docilidad de la arcilla permite que con suaves movimientos de las manos sea posible modelar figuras que, endurecidas por el fuego, se convierten en esculturas de diverso tamaño. La moderada dureza de la madera posibilita que, con el apoyo de herramientas básicas se produzcan imágenes sagradas y profanas. La piedra, con su fuerte resistencia, se defiende de la intervención humana, pero, los integrantes de esta especie, con

determinación han hecho frente a estos retos y, con herramientas adecuadas incorporan creaciones artísticas que resisten los embates de la naturaleza y de la agresividad de nuestra especie. La resistencia de estas herramientas permite esta intromisión de los elementos no materiales del arte en la aparentemente invencible dureza de la piedra.

Cuando nos referimos a la división de nuestra historia en

Luz de Piedra



José Alberto Álvarez

Centro Interamericano de
Artesanías y Artes Populares -CIDAP-

Febrero de 2010

períodos, se habla de la edad de piedra. Superando las limitaciones de la madera, este material posibilitó la elaboración de instrumentos que, por su dureza podían con más facilidad sobreponerse a la resistencia de los elementos del entorno, recipientes capaces de sobrepasar el avance deteriorador del tiempo, puntas de flecha para lograr mayor eficiencia en la cacería y en la guerra.

Para lograr estos propósitos, con paciencia fueron desarrollando tecnologías que de la percusión pasaban al pulido, sin que tenga mayor importancia el largo tiempo que llevaba estas tareas. Paralelamente se desarrolló un creciente conocimiento de estos materiales para descubrir las propiedades de las diversas piedras y recurrir a ellas según los propósitos de su actividad creativa. Se podría hablar de una etno ciencia lítica, en cuanto al descubrimiento de sus cualidades y resistencia o docilidad a las diversas estrategias empleadas para conseguir artefactos.

El tradicional calificativo para distinguirnos de los demás integrantes del reino animal, homo sapiens, ha sido retado por homo habilis, entendido como capacidad para, permanentemente y con múltiples variaciones, elaborar objetos destinados a nuestra vinculación con el hábitat. La utilidad, es decir obtención de artefactos más eficaces para satisfacer necesidades, constituye una de las motivaciones de la creatividad, pero también el afán de expresar belleza para convertir a lo que sale de las manos, no sólo en algo útil sino también bello. Hasta lo que sabemos, somos los únicos integrantes del reino animal capaces de descubrir belleza en la naturaleza y expresarla desde nuestras emociones y razón.

Todo material es idóneo para ser ennoblecido con el arte, lo que cuenta es la inspiración, la creatividad y la constancia del artista. En este tipo de actividad está presente, por una parte el sentido creativo para trasladar lo que está en su mente y en su vida afectiva a la materia, por otra el

oficio, es decir, un conjunto de capacidades tecnológicas para insuflar al material lo que la mente y la emotividad piden. La piedra ha demostrado a lo largo de siglos reunir estas condiciones para albergar lo que los artistas han buscado. Esculturas de la Grecia Clásica y el Renacimiento lo testimonian. En el anecdotario de

Miguel Ángel se dice que al terminar una de sus obras maestras, Moisés, martillo en mano exclamó “solo te falta hablar”.

Prescindiendo de las piedras preciosas cuyo destino es la joyería que hace presencia en espacios reducidos, tienen un lugar preferencial para la



expresión estética los mármoles. La nobleza aflora desde su rudeza al emitir luz de diversos colores cuando ha sido pulido con amor por el artesano y el artista. Se puede usar el mármol para construir edificaciones grandiosas y ostentosas. Pero usarlo para trasladarlo a objetos volumétricos con astillas de espíritu, requiere amor.

A José Alberto Álvarez la vida le obligó a trabajar desde muy pronto y, al hacerlo, creyó necesario tener un oficio; a los catorce años incursionó en el de la marmolería como aprendiz de maestros como Manuel León y Julio Naula. Este tipo de trabajo le gustó y afloraron en él aptitudes que habían estado ocultas. A los diecinueve años contó con su propio taller que lo ha mantenido, innovándolo, a lo largo de la vida. En algunos casos, el artesano se incorpora a oficios practicados por sus familiares, en otros los busca para hacer frente a las exigencias cotidianas.

Un taller de marmolería requiere una razonable inversión

en herramientas como esmeriles, disco para cortar, cinceles, martillos, lijas. Es importante contar con proveedores de este tipo de piedra en sus múltiples variaciones que existen en nuestro país como el verdoso de Portete, el rojo de Sinincay, el negro de la provincia de Napo, el blanco de Riobamba. Sería muy difícil para una misma persona sacar las piedras de las minas y trabajar los objetos.

Con esta gama de colores, realiza el pedaceo en bruto, dibuja lo que quiere elaborar, modela al mármol y lograda la figura, la pule y abrillanta para permitir el efluvio de su luz marmórea. La exposición de la que disfrutamos nos muestra la variedad de figuras que se pueden lograr, la reproducción de animales y templos, así como artefactos con contenido utilitario para, al satisfacer una necesidad, aportar con elegantes contenidos estéticos.

La vida y la obra de este artesano son claro testimonio de que en este oficio coexisten

amorosamente lo útil y lo bello, haciendo honor a la condición integral del ser humano, en cuanto los artefactos que prestan servicios están enriquecidos por el factor belleza que apetecemos y que han sido sabiamente explotados de la naturaleza del material. El deseo de las personas para disfrutar de los contenidos estéticos gestados y expresados por otros, salen también de sus

manos para lograr que los entornos vitales en donde se pasa gran parte de la existencia: el hogar, se ennoblezca con la belleza.

Diez hijos integran su familia y, de una manera u otra, se han involucrado en este oficio. José Alberto Álvarez ama su oficio, lo que da satisfacción a su vida, tanto más que lo han heredado sus sucesores. n



Arcilla Danzante de Eduardo Segovia

Identificamos la cerámica con vajillas, hasta hace algún tiempo con ollas que se asentaban en las tullpas para recibir el calor del fuego que lamía su superficie y procesaba los alimentos para tornarlos agradables y comestibles. Las grandes tinajas, depositarias del frescor del agua proveniente de fuentes naturales, apagaban o incentivaban la sed con solo verlas. Ladrillos y tejas de vivos y originales colores –en nuestro entorno hablamos de “color ladrillo”- se incorporaban con amor a la edificación de nuestras viviendas para cobijarnos. Al incursionar a través del túnel del tiempo, en la Arqueología, nos acercamos a figuras escultóricas con espíritu religioso y aromas de siglos de pervivencia. Avances tecnológicos implacables han desplazado al poético mundo de los recuerdos estas funciones.

La cerámica ha cambiado de vestimenta. Toda experiencia vital es loable, pero acogiéndonos

a una vieja tradición, que apunta de manera directa al espíritu al expresar belleza o intensificar nuestras emociones, se la considera más noble. Los ceramistas de nuestros días proyectan su creatividad a esta forma de expresión partiendo de virtudes ocultas de la tierra.

Vivir es trabajar, no entiendo a quienes, en el pasado, consideraban esta actividad vergonzosa como los hidalgos españoles en los tiempos de la conquista. El trabajo honra la creatividad y su realización debe provocar satisfacción. Pero como parte de la vida están los paréntesis a estas tareas con el fin de distraernos. Nuestro instinto lúdico hace del juego, en sus múltiples dimensiones, complemento de nuestro espíritu. La fiesta es parte del juego, en el más amplio sentido de este término, pues rompe la rutina y abre caminos a otras dimensiones de nuestro espíritu.

El universo lúdico es muy rico y está vinculado a cada cultura. Además del ocio cotidiano, hay organizaciones de mayor

Arcilla Danzante



Eduardo Segovia

Centro Interamericano de
Artesanías y Artes Populares -CIDAP-

Marzo - abril de 2010

dimensión vinculadas con otras áreas que gestan evasiones de la rutina con algún motivo. La fiesta colectiva implica poder realizar, con el consenso de la comunidad, actividades que no encajan con la organización del trabajo, de allí su encanto y atractivo y la espera anhelante de que llegue la fecha prevista.

Las festividades colectivas se dan al conmemorar algo grande de especial importancia para la colectividad, ya que el júbilo es parte de esta conmemoración. Por razones históricas, en nuestro medio, la gran mayoría de las celebraciones festivas están vinculadas a la religión católica. A los rituales oficiales de la iglesia se añaden manifestaciones que alientan la satisfacción de quienes participan. No se limitan a determinados grupos, todos intervienen como actores u observadores. Al deleite de la ruptura del orden, se añade el sentido de pertenencia a un grupo cultural, a sentirse parte de una unidad mayor amalgamada por afectos y recuerdos. La fiesta es de todos y es mía, no hay contradicción sino coherencia.

En una celebración popular confluyen múltiples elementos de la identidad que no se ha inventado, sino forjado a lo largo de años, con la reiterada repetición de lo que “hacían nuestros mayores”. La tradición es el alma de estas fiestas, no es un estancamiento en el pasado, es un reconocimiento y respeto a aquello de donde provenimos y ha conformado lo que somos como personas que va más allá de la individualidad.

La danza es una forma de esparcimiento, nadie baila para sufrir, si se quiere, se trata de una forma de evasión de las exigencias de la realidad de todos los días. La danza entraña disfrute, se trata de una composición armoniosa del sonido y el movimiento. Con frecuencia esta armonía está cargada de simbolismo, hay religiones en las que la danza es una forma de ritual. Hay danzas en las que el sentido de disciplina y perfección son sus principales componentes, como el ballet, hay danzas en las que la cercanía de parejas tiene una connotación especial.

En la cultura popular, la danza es una forma de ritual de las fiestas, sin que sean parte de ceremonias religiosas especiales; con gran frecuencia, la vestimenta es parte esencial de esta demostración de júbilo. Se representa a través del ropaje fuera de lo común, personajes ficticios del universo simbólico comunitario captado con intensidad vivencial por los integrantes de ese conglomerado humano. A la vestimenta en varias ocasiones se añade la máscara que pone en segundo plano a quien la porta y destaca los seres imaginarios que viven en el interior de las almas, aunque procedan de elementos que existen en la realidad.

Eduardo Segovia está dotado de una sensibilidad artística fuera de lo común, para él la arcilla –querida compañera desde su temprana niñez- alimenta su espíritu y a la vez acoge sus ideas en objetos que salen de su corazón y sus manos. En más de una ocasión ha manifestado que para él el trabajo no es una carga pues siente satisfacción cuando lo realiza y, hacer aquello que gusta es una

forma de deleite. Su creatividad va más allá de sus manos y su oficio forjado a lo largo de decenios. Emanan de su espíritu para dar a las piezas que trabaja alma.



En la muestra que hoy pone a nuestra consideración ha incurrido en un espacio del mundo popular, que proporciona satisfacción y da sentido a la vida de las comunidades. Allí están los danzantes con las vestimentas que sacan a luz el espíritu de los símbolos en sus tan variadas y ricas expresiones externas. El Pase del Niño, elemento de la identidad cuencana, está en sus piezas con mayorales cuyos caballos representan la grandeza del espíritu. El Septenario, la

gran fiesta de la luz, ha sido trasladado a la arcilla con magníficas representaciones de castillo y globos que salen del trabajo de los artesanos pirotécnicos y llegan al gran público de cercanía o distancia con fugaces relámpagos de color luminoso.

Arcilla danzante se llama esta exposición, porque las piezas que contemplamos, son de tierra y danzan por el amor que Eduardo ha puesto al hacerlas. n



Ponchos: Unidad y Diversidad de Abya Yala Awaykuna

Carecemos del plumaje de las aves, de la pelambre de muchos mamíferos, de la piel gruesa de otros y de las capas de grasa para protegernos del frío. Pero estamos dotados de creatividad para hacer frente a los problemas elaborando objetos destinados a satisfacer diversas necesidades. La vestimenta tiene el propósito de superar las inclemencias del temporal y su elaboración comenzó con rudimentarios ropajes provenientes de pieles de animales cazados, con tratamientos básicos para suavizarlas.

A diferencia de los demás integrantes del reino animal, podemos los seres humanos crear objetos que, además de la satisfacción de necesidades básicas, sean portadores de otras formas de expresión que cada cultura crea y jerarquiza. No es igual la vestimenta de un habitante de marginadas regiones de la selva, que la de un sacerdote cuando celebra un oficio ritual o el de una novia el día de su matrimonio. Elaboramos objetos y pautas de

conducta que varían de cultura a cultura y que, dentro de cada colectividad, tienen la función de identificarnos diferenciándonos de otros conglomerados humanos. Dentro de este contexto, podemos hablar de que la vestimenta es una forma de lenguaje para manifestar vivencias propias de cada cultura.

En búsqueda de materiales más suaves y manipulables para satisfacer la necesidad de vestir, se llegó a las fibras que, mediante la práctica del tejido podían devenir en materiales idóneos; de la piel de algunos animales se recurrió a su pelambre para, procesándola, contar con fibras adecuadas. El hilado manual es una práctica tan humana y afectiva que la recordamos con nostalgia. Las manos son suficiente para tejer, pero buscando siempre facilitar los procesos, hizo su aparición el telar que ahorra tiempo, posibilita el incremento de tamaños y mejora la consistencia de la pieza.

Las telas de diversas fibras animales y vegetales se incorporan a las culturas portando sus

**Ponchos:
Unidad
y
Diversidad**



Abya Yala Awaykuna

Centro Interamericano de
Artesanías y Artes Populares -CIDAP-

Abril - mayo de 2010

soluciones para las necesidades y los propósitos del concepto pudor que se da en todos los pueblos. El componente adorno es de enorme importancia ya que los seres humanos buscamos siempre incorporar contenidos estéticos a objetos de uso cotidiano, pues la belleza, su expresión y su deleite, es parte de nuestra condición como lo es la capacidad de razonar. Vestirse es cubrirse, pero también es lucir ante los otros; queremos que nuestra belleza o fealdad se resalte o disimule.

El poncho es una prenda de Hispanoamérica vinculada a una serie de manifestaciones culturales en diversos lugares. Su simplicidad para vestir, ponerse o quitarse, lo hace ágil y adaptable a diversas situaciones. Se trata de una prenda externa que se muestra a los demás y cuyo propósito es, sobre todo en los climas fríos, buscar calor amable para el cuerpo. En la gran mayoría de los casos está vinculado con las actividades campesinas y tiene poca acogida en la vida urbana en la

que el contacto directo con la naturaleza es limitado.



Una tendencia generalizada es identificar el poncho con los sectores campesinos con limitaciones económicas. Se suele hablar, con sorna realista, de que determinadas exigencias sociales y políticas son sólo para “los de poncho”, haciendo referencia a las desigualdades en el trato colectivo. No cabe olvidar que, en el campo, suele también usar poncho el hacendado o los mandos medios, como mayorales, residiendo la diferencia en la calidad y costo. Aunque su funcionalidad es ajena a los condicionamientos de género, es una prenda masculina, siendo muy excepcional el uso por parte de mujeres que recurren a otras prendas para protegerse del frío y exaltar su belleza.

Frente a la “bluejeanización” que trata de uniformar a las personas –más allá de las diferencias de género- y que niega la identidad de las culturas, el poncho es una prenda que se usa como signo de identidad. Circunscribiéndonos a nuestro país, los diversos grupos indígenas de la sierra, recurren a un tipo de

poncho para expresar, con orgullo, la pertenencia a una etnia. El Saraguro, el Cañari, el Salasaca, el Otavalo, con sus ponchos diferentes que los mantienen en todas las circunstancias, dan a conocer a los otros su vinculación a su grupo cargado de historia y de valores.

La riqueza de nuestra Latinoamérica mestiza se expresa en la variedad de los ponchos. No podemos hablar de un Cristian Dior o un Oscar de la Renta de estas prendas. Es la tradición popular que se forja lenta, pero persistentemente a lo largo del tiempo, la que incide en su variedad gracias a los testimonios que cada etnia quiere expresar. Los tamaños, los colores, variaciones en los modelos, ligereza del tejido según las condiciones del clima, están en los ponchos. Tejer es una de las virtudes más creativas de las personas y más allá de las novelorías e inseguridades de la ropa urbana, mantienen el peso de su historia.

Pachayachachik, unidad educativa que opera en la provincia



del Chimborazo, pretende una modernización en el sentido de usar medios propios de la actual tecnología, como la computación y a la vez un robustecimiento de las manifestaciones culturales que identifican a estos conglomerados humanos. La educación busca la actualización de los que a ella recurren, pero actualización no quiere decir renuncia a las manifestaciones que conformaron los pueblos. Si se incorporan elementos modernos, deben ser usados para dar fuerza a aquello que nos hace distintos.

Abya Yala Awaykuna es el nombre de esta magnífica co-

lección de ponchos y prendas afines que se encuentra en esta unidad educativa. Superando los confines comunitarios, con paciencia y constancia, se han ido acumulando ponchos y tejidos de diversos países de América –desde México hasta la Patagonia- como demostración de que la diversidad y la unidad no se contradicen necesariamente. El tejido, como expresión utilitaria y estética de estas piezas, es un elemento unificador de los pueblos. La diversidad de prendas, colores, modelos adecuados a cada circunstancia es una elocuente manifestación de la diversidad.ⁿ

Presencia del Pasado de MAR-MA

Lewis Mumford, en su obra *Técnica y Civilización*, al dividir el desarrollo de la colectividad humana en tres fases en los últimos mil años, considera que la primera, eotécnica, en términos de energía y materiales, es un complejo de madera y agua. La tradicional y más aceptada división de nuestra historia en las edades de piedra y los metales, de alguna manera, omite el papel que ha jugado la madera en el desarrollo desde que aparecimos en el planeta. Imposible imaginar el progreso de la humanidad prescindiendo de este material y su aporte en el cambio cultural. La madera y la piedra existieron antes que nuestra especie y por sus condiciones, lo más probable es que primero recurrimos a la madera para salir adelante de los retos del entorno.

Superando las limitaciones del instinto, la creatividad ha hecho que nuestras relaciones con el hábitat tengan otra dimensión. No se trata tan solo de adaptar-

nos a las condiciones que nos impone, sino de introducir modificaciones para adaptarlas a lo que nosotros buscamos y aspiramos. La iniciativa nace del ser humano y las ideas primero se dan en su mente, al igual que las estrategias que se aplicarán para trasladarlas a la realidad. De los materiales de los que se sirve, debe tener algún conocimiento de sus características para que los resultados sean favorables.

Un invento de invaluable importancia en nuestro desarrollo es el de poder producir fuego a voluntad. De los múltiples materiales en los que la vida transcurre, la madera ofrece características óptimas para quemarse y sin ella, o algún tipo vegetal afín no habría sido posible este salto que permite contar con una fuente de energía para producir calor y así poder hacer frente a las inclemencias del frío en fogatas y cocinar alimentos para ampliar y mejorar nuestra fuente de alimentación. Quemar significa destruir, pero en este caso para construir bienes más avanzados. Otros combustibles, de

Presencia del Pasado



MARMA

Centro Interamericano de
Artesanías y Artes Populares -CIDAP-

Mayo de 2010 / Cuenca - Ecuador

alguna manera, han liberado a la madera de esta destrucción.

De madera fueron las primeras herramientas que hizo y usó para lograr ventajas en su relación con la, a veces inhóspita, naturaleza. Su condición biodegradable no ha permitido que con los primeros vestigios de seres humanos aparezcan testimonios de estos objetos rudimentariamente construidos, como ocurre con la piedra. Para sus primeras y elementales viviendas, no podía prescindirse de este material y así organizar de mejor manera la vida.

La creatividad humana se proyecta hacia lo utilitario y lo estético, la tecnología y el arte. De la madera podemos obtener una gran variedad de objetos para satisfacer nuestras necesidades, como muebles, la funcionalidad es muy importante; pero además podemos trasladar a estos bienes útiles componentes de belleza para que, además de disfrutar de la comodidad, nos deleitemos con sus contenidos estéticos. Lo útil y lo bello son áreas distintas,

pero pueden fundirse amorosamente en bienes finales.

Los niveles de componentes estéticos en los objetos de madera varían según la creatividad de quienes los elaboran y las aptitudes de quienes los adquieren. Una silla común puede ser muy cómoda, pero hay notables diferencias con una tallada por un ebanista en la que, los elementos decorativos sobresalgan para que los contempladores gocemos de sus encantos. Condiciones propias de la madera se prestan para esta fusión útil bello. Columnas talladas de este material en templos, puertas que derrochan decoraciones de alto relieve, piezas de taracea nos muestran con elocuencia, como estos dos elementos de la creatividad afloran con armonía desde los cerebros y las manos de los artesanos artistas.

La madera plasma esculturas luego de un proceso de tallado. La Escuela Quiteña, la más calificada en Hispano América, se caracteriza por este gigantesco despliegue de esculturas de carácter religioso. Somos un

pueblo mestizo y, sin cuestionar la presencia española, nuestra realidad responde a esa relación vital. La justificación de más peso de España para la conquista y colonización de esta parte del mundo, fue convertir a sus habitantes a la que ellos consideraban la única religión verdadera: la católica.

Un elevado porcentaje de

expresión artística, en todas las culturas, tiene componentes religiosos. En la imprescindible vinculación con divinidades, hay que representarlas para lograr un mayor nivel de cercanía. Se trata de materializar al espíritu y, si se quiere, divinizar lo humano. La imaginería colonial es imponente por la nitidez de los tallados y la elegancia de los colores a través de tecnologías forjadas en



este medio como el encarnado. Estaban y están estas esculturas destinadas al culto devoto de los fieles, pero su valor artístico los ha trasladado a museos y centros de arte. El arte es la mejor forma de oración.

Las tradiciones artísticas y artesanales no desaparecen como ocurre con los grandes maestros. Dejan herencias invaluableles de las que, sin necesidad de testamentos, se benefician artesanos

y artistas. San Antonio de Ibarra, pequeña población por sus habitantes y enorme por sus talladores recibió esta herencia y, año a año sus hijos resplandecen la madera con sus cinceles y mantienen el componente religioso de sus obras artísticas. Nuestro componente biológico llega a su fin con la muerte, pero el espíritu sobrevive en la memoria de los que nos suceden y, en este caso en el talento y mano de los imagineros de nuestros días.



MARMA es una microempresa cuya riqueza no se mide en los dígitos de sus chequeras sino en el talento de sus asociados. Por tendencia el arte suele llevar al individualismo, pero en este caso, el componente artesanal les ha llevado a conformar una asociación para, uniendo esfuerzos, multiplicar resultados. La escul-

tura de madera es el núcleo, pero cuentan con personal capacitado para incursionar en las ricas y diversas formas de decoración con el peso de una tradición que perdura y, respetando las nuevas tecnologías, mantiene las del pasado porque el arte es intemporal. n



Alma Vegetal de Elsa Rojas

Se habla tradicionalmente de los reinos animal y vegetal en el mundo en que vivimos. Son dos formas de vida en la que sus integrantes, limitados a la duración temporal, siguen un ciclo que arranca con el nacimiento. En el mundo vegetal es la germinación de la semilla para que las plantas emerjan ansiosas de luz mirando al cielo. No requiere este reino de la existencia de animales, pero si de él los animales. ¡Cuán generoso es el reino vegetal!, nos alimenta de diversas maneras, nos alivia de los excesos de calor, como cuando reposamos a la sombra de un árbol y del frío cuando en torno a una fogata nocturna conversamos frotándonos las manos.

La enorme diversidad es una de las riquezas del mundo vegetal. Inagotable hacer un inventario de la manera como llegan a nuestros sentidos por los diversos caminos que nos contactan con la realidad. La esplendorosa visión de una rosa, el perfume de los jazmines, el sa-

bor de una manzana tomada del árbol, la suavidad del césped en momentos de reposo. Cuánto dependemos de este reino para realizarnos como personas, de los frutos y los cereales para nutrirnos, de la madera para construir elementos que nos protejan del clima, de las flores para enriquecer nuestros sentimientos que confluyen en una de las diversas manifestaciones de amor.

Considera José Ortega y Gasset que la diferencia entre el ser humano y los demás integrantes del reino animal es la manera como nos relacionamos con la realidad. Entre los segundos se agota mediante respuestas a estímulos provenientes del mundo exterior, es decir el “alter”, lo otro, tiene la iniciativa. En nuestra especie tenemos la posibilidad de ensimismamiento mediante la cual mantenemos en nuestra mente lo de fuera, lo analizamos y retornamos con visiones y estrategias diferentes.

La capacidad creativa proviene de esta manera de relacionarnos. Al mantener en la mente

Alma vegetal



Elsa Rojas

Centro Interamericano de
Artesanías y Artes Populares -CIDAP-

Junio de 2010 / Cuenca - Ecuador

el objeto, anticipamos las modificaciones que podemos introducir y luego las trasladamos a la realidad con un sentido práctico, en cuyo caso estamos en el ámbito de lo utilitario. Somos en el mundo animal los únicos capaces de captar belleza en el mundo exterior y retornar a él para expresarla de acuerdo con las vi-

vencias que hemos tenido, introduciéndonos en el universo de lo estético. Lo que está en nuestro medio puede ser objeto de creatividad de belleza, según la sensibilidad y dotes del observador y su actitud frente al entorno.

Cualquier material puede servir para elaborar obras estéticas y



los vegetales no son una excepción. Amplia difusión tiene la madera debido a sus características apropiadas para realizar piezas esculturísticas de múltiples motivos y diferentes propósitos. La decoración, mediante tallado en objetos con propósitos utilitarios parten de la madera que se ennoblece con las habilidades y destrezas de sus ejecutores, como nos muestran varias puertas de gran dimensión de los templos de nuestra ciudad. Plantas como el lino y el algodón, procesadas en fibras, pueden devenir en tapices con alto contenido estético.

Las fibras naturales, manteniendo su imagen propia, han encarnado belleza emanada de la creatividad de sus autores. En nuestro medio, los ramos tejidos por artesanas para la conmemoración del domingo que inicia la semana santa, son piezas en las que lo místico y estético predomina. En otros casos, como la paja toquilla, su función utilitaria posesionada en el sombrero, puede también dar espacio a obras que encarnan belleza, algo similar se puede decir de la to-

tora que la identificamos con las típicas esteras.

Elsa Rojas se sintió cautivada por estas fibras como materiales adecuados para la expresión artística; su padre fue un artista, de manera que en la vida hogareña respiró esta forma de creatividad; el contacto con una floristería le acercó aún más a la hermosura de las plantas como portadoras de belleza y saciadoras de las apetencias de este



tipo de encantos que tenemos los seres humanos. Es evidente que son las flores las que, con extrema riqueza, alojan los encantos que a todos nos deleitan, pero las fibras también contienen potenciales características para, con una intervención de la creatividad humana, florecer en manifestaciones encantadoras.

Al refrán “de músico, poeta y loco, todos tenemos un poco”, añadiría que de artista. Así como no todos tenemos condiciones y motivaciones para brillar en los deportes, igual se da en la expresión estética. No se trata tan solo de un proceso de aprendizaje. El cultivo fructifica mejor si es que las condiciones del suelo en el

que se dan son más ricas. Suele decirse y con bastante razón, que el artista nace, no se hace. La diversidad es propia de la condición humana y una de sus manifestaciones radica en las aptitudes específicas para alguno de los múltiples caminos que nos ofrece la vida.

El caso de Elsa es un ejemplo. Circunstancias del desarrollo existencial hicieron que dedique buena parte de sus años a actividades relacionadas con la economía y organización empresarial pero, más allá de su eficiencia, este tipo de trabajo nunca llenó su espíritu. Siempre hizo presencia en su alma la creatividad artística y en los espacios de tiempo que



su trabajo le dejaba, con deleite propio del ocio, dejaba que su espíritu se expanda a la creatividad que las fibras vegetales le ofrecían y que, en el buen sentido de la palabra, no le dejaban tranquila.

En un momento dado, al plantearse cada vez con mayor fuerza el sentido que la vida debe tener para cada uno y la posibilidad de tomar otros caminos en ejercicio de la libertad, Elsa dejó

su trabajo administrativo para entregarse a plenitud a la creatividad artística. El pucón que cobija la mazorca, la cabuya, el abacá, el plátano en sus hojas y tronco, el coco y otras muchas manifestaciones vegetales, se convirtieron en sus entrañables compañeros con los que, jugando con sus formas, colores y texturas ha venido elaborando obras de cuya calidad y encanto vamos a disfrutar en esta muestra. n

