

REVISTA DEL CIDAP

57

artesanías
de américa



Artesanías del Perú

artesanías de américa

No. 57

ESTA PUBLICACION HA SIDO COORDINADA POR
MARCELA OLIVAS WESTON

contenido

Nota editorial

4

Comentario:

Nueva visión del Arte Popular Peruano.

ANTONIO RENGIFO BALAREZO

5

La esperanza está en las manos.

ALBERTO BENAVIDES GANOZA

11

Artesanía:

El arte popular Cusqueño

JULIO ANTONIO GUTIÉRREZ SAMANEZ

15

El arte popular de Cajamarca.

MARCELA OLIVAS WESTON

25

Artesanía y adaptación Urarina en la Amazonía.

DANIEL MORALES CHOCANO

37

La orfebrería artesanal contemporánea en el Perú:

La experiencia del orfebre Mauro Rodríguez.

LUISA VETTER P., PALOMA CARCEDO DE M.

65

Una aproximación al estudio de la arpillería peruana

SIRLEY RIOS ACUÑA

91

Textiles de Huancavelica

Formas y Diseños de la Tradición Textil en Ambato, Yauli

GABRIELA GERMANÁ ROQUEZ

109

Cestería en Végueta y en medio mundo.

MELINA LA TORRE

141

Los Retablos de Joaquín López Antay

PABLO MACERA

149

Diseño:

Diseños precolombinos...

Raíces de nuestras vivencias de hoy

ROCÍO DEL BARCO HERRERA

139

Conservación:

Conservación y montaje de un textil etnográfico.

ARÁNZAZU HOPKINS BARRIGA

171

Arquitectura Popular:

Por los caminos de los pueblos de madera.

ROSANA CORREA ALAMO

189

Juegos Populares:

Juegos y juguetes tradicionales en el Perú.

JULIA SEGURA CÁRDENAS

197

Tradición Oral:

La tradición oral en el valle de Chancay de 1963 Un archivo inédito y un etnógrafo olvidado

JUAN JAVIER RIVERA ANDÍA

205

La Décima en el Perú. Tradición y Actualidad

CÉSAR A. HUAPAYA AMADO

239

Gastronomía:

En busca del tiempo perdido: la gastronomía cajamarquina

ROSARIO OLIVAS WESTON

245

Elaboración de la jora y chicha de jora en la comunidad de Concepción.

DAVID CASTILLO OCHOA

257

Políticas:

Tejidos en algodón nativo: EJIDOS EN ALGODÓN NATIVO:

Tradición milenaria en el Perú

MINISTERIO DE COMERCIO EXTERIOR Y TURISMO

267

nota del editor

Vivimos en nuestros tiempos una aparente contradicción entre la uniformidad y la diversidad, una interpretación un tanto simplista de la globalización nos muestra en el horizonte un mundo homogeneizado por la expansión de pautas de comportamiento iguales trasladadas por los avances de la comunicación, por otra se ha robustecido una tendencia a reforzar la identidad de los pueblos valorando, con orgullo, aquellos componentes que diferencian unos de otros ya que, en última instancia, no acepta el ser humano convertirse en un rebaño.

Continuando con su tradición, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) ha decidido dedicar esta entrega de su revista al Perú destacando algunas de sus manifestaciones de cultura popular como anteriormente lo hizo con Ecuador, Chile, México y Brasil. La riqueza de este país está garantizada por haber sido el epicentro de una de las civilizaciones precolombinas más importantes de América: el incario y, luego de la conquista, sede de uno de los virreinos de España habiéndose producido un proceso de mestizaje racial y cultural.

En las artesanías y artes populares del Perú hacen presencia con fuerza estas manifestaciones que han ido forjando a lo largo de los siglos una sólida y consistente cultura, en el amplio sentido de este término. Con diferentes orientaciones, los autores de los artículos de esta revista hacen frente a la gran diversidad que parte de regiones geográficas definidas con claridad: costa semidesértica, majestuosos Andes y exuberante selva amazónica. El ser humano a lo largo de los milenios ha sido capaz de adaptarse a diferentes entornos ecológicos, siendo este país una elocuente muestra.

La edición de este número de Artesanías de América ha sido posible gracias a que Marcela Oliva Weston, cuya vida ha consagrado a la cultura popular, aceptó el reto de recolectar los artículos correspondientes y a la generosa contribución de sus autores. Con publicaciones de esta índole creemos que el CIDAP contribuye a la integración de los pueblos al posibilitar un mejor conocimiento de su espíritu plasmado en obras materiales y no materiales gestadas con espontaneidad. Es posible superar cualquier supuesta contradicción al aceptar que la diversidad, lejos de ser un componente disociador, contribuye a la unidad cultural a través de la admiración de su riqueza.

NUEVA VISIÓN DEL ARTE POPULAR PERUANO

UNA OBRA DE COLECCIÓN

Esta es *una obra de colección*, suelen decir, los Maestros de Arte Popular cuando elaboran una obra extraordinaria, única y perdurable en un mundo que se uniformiza y se rinde culto a lo efímero. A veces esas piezas no tienen precio, sus creadores no aceptan ninguna oferta o las venden presionados por la fuerza del mercado con cierta nostalgia. Los destinatarios de las *obras de colección* conforman una élite, obviamente, de buen gusto y fina sensibilidad.

La disposición de obras de arte popular en un recinto lo trasmutan en un ambiente grato, íntimo y relajante. Esa sensación se obtiene en una residencia familiar, hotel, en los ambientes de una embajada y hasta en la oficina privada de un alto ejecutivo. El arte popular en esta época es un antídoto para neutralizar los efectos estresantes de la producción

industrial y la competición en un mundo donde la urgencia y la velocidad se han expandido a escala planetaria.

En una obra de Arte Popular la belleza y la utilidad no están dissociadas; así como tampoco está dissociado el artista popular. Pues, conoce las propiedades de la materia prima y participa en la elaboración de la obra desde la concepción hasta el acabado y proyecta su personalidad en su obra. Tal vez a esta particularidad se deba la aureola mágica y gra-tificante que emana de una obra de Arte Popular.

Cuando una obra «le sale» extraordinaria a un Maestro de Arte Popular y se le califica *de colección*, hay que estar prevenido para que ese calificativo no induzca a la contemplación museográfica y aislada de una obra que únicamente le dé prestigio crematístico a su poseedor. Las obras de Arte Popular se disfrutan en la convivencia cotidiana y al sentirse sobrecogido y, a la vez, revitalizado por su influjo.

ANTECEDENTES

La artesanía ha sido originalmente utilitaria y bella, pues su elaboración ha sido la respuesta a las necesidades materiales de las sociedades de base agraria y a la suntuosidad de los templos y los ornamentos litúrgicos para conjurar las fuerzas maléficas del entorno o para convocar a las entidades protectoras.

La revolución industrial y la secularización de nuestras creencias trastornaron el orden de las cosas. Como reacción a los efectos de la industrialización se creó en Londres, a finales del siglo XIX, el Movimiento Arts & Crafts, liderado por el diseñador y reformista social William Morris. La influencia de este movimiento se extendió por Europa y Estados Unidos a lo largo de generaciones. El gran interés que la artesanía despierta hoy

en el mundo occidental tiene su origen en gran medida en este movimiento.

En Lima con la introducción de las mercancías maquino-facturadas y la aparición de la industria, las obras de arte popular fueron suplantadas. Sin embargo, permanecieron vigentes en las poblaciones rurales y ciudades provincianas.

A principios del siglo XX Max Uhle (1856-1944), llamado el padre de la arqueología andina, en su recorrido por el Sur Andino, escribe en Puno sus Impresiones de la Sierra. Entresacamos de ese texto, unas líneas:

Por ahora el indio es un ser abyecto, separado, que no necesita casi nada de la civilización moderna, pero también no posee ninguna propia*.

Uhle fue el introductor en el Perú de la modernidad y de la idea de progreso eurocentrista a través del método científico de la arqueología, etnología y folklore. La población indígena fue tomada como objeto de estudio y considerada como incapaz de generar conocimiento propio. En tal sentido, la cultura viva tradicional peruana tuvo aceptación dentro del orden imperialista, solamente arqueolo-gizada, museologizada y folklorizada. Y el indio como tal, sólo sería asimilado previa asepsia, es decir, después de fumigarle el cerebro anualmente en la escuela.

El indio necesita educación para que aprenda formas civilizadas de vivir, para que sea más apto para la agricultura...

* Max Uhle, Impresiones de la Sierra. Puno, 17-02-1907. Tomado de Yasmín López: Max Uhle y La Narración Oral andina, p. 77. En: *El Cóndor y el Zorro*. Ed. Embajada República Federal Alemana - Centro de investigación Universidad Ricardo Palma (Lima-2003)

En el llamado Oncenio de Leguía (1919-1930) se sintieron los efectos de los grandes descubrimientos arqueológicos y los movimientos sociales. Dichos sucesos impactaron en la sensibilidad y pensamiento de un sector de artistas e intelectuales que generaron la visión de un país integral. Ellos fueron: Emilio Romero, Hildebrando Castro Pozo, Luis E. Valcárcel, V.A. Belaúnde, J.C. Mariátegui, V.R. Haya de la Torre, el pintor José Sabogal, etc. Aunque, la mayoría, sin un contacto directo y vivencial con los indios, dieron a conocer -a través de sus propias obras- la originalidad del arte precolombino, la vitalidad del Arte Popular Peruano y plantearon las reivindicaciones indígenas. Algunos de esos artistas e intelectuales se les motejó, simplemente, de *indigenistas*. Gracias al movimiento generado por ellos, especialmente por Sabogal, el Arte popular peruano -aunque descontextualizado- tuvo aceptación en estratos sociales urbanos. Y el arte precolombino ingresa en el diseño del mobiliario y la decoración de interiores. Esto último, debido a Elena Izcue (1889-1970), quien obtuvo una beca del gobierno para viajar a Francia.

El llamado Oncenio de Leguía fue un período sumamente dinámico y de grandes sucesos. Mediante *La Patria Nueva*, política que sustentaba su régimen, Leguía construyó grandes obras de infraestructura y de saneamiento; así preparó al país para la recepción de las inversiones norteamericanas que pasaron a sustituir a las del imperialismo inglés. Y aceptó misiones extranjeras para modernizar los sectores de la administración pública. Y, también, misiones religiosas norteamericanas, para erosionar la cultura andina, en nuestro caso, el arte popular.*

* Valcárcel creyó que el indio adventista era el nuevo indio porque no asistía a las fiestas patronales, se cortaba el pelo, vestía a la manera occidental, etc. Mariátegui, quien prologó el libro de Valcárcel *Tempestad en los Andes*, le advirtió ante su ingenuidad: las misiones adventistas son la avanzada del imperialismo anglosajón.

Durante el gobierno de Leguía se creó la sección *Asunto indígenas* en el Ministerio de Fomento. Ahí acudían los indígenas a hacer su catarsis. También auspició congresos indígenas con numerosas delegaciones. Los indígenas de Cotahuasi obsequiaron una extensa alfombra anudada de fibra de alpaca para el palacio de gobierno, a cambio de la promesa de una obra pública para su localidad.. (Alfombra que existió hasta el gobierno de Fujimori). Auspició el reestreno de la ópera Ollanta con funciones gratis para escolares, soldados y obreros. El pasado incaico se idealiza, pero se le congela para tornarlo inocuo.

El arte y el arte popular fueron utilizados por el gobierno de Leguía para lograr consolidarse y facilitar la aceptación de las inversiones norteamericanas. Es decir, el gobierno, por una parte, se camufla con las referencias a un pasado idealizado y dislocado. Así mismo, el arte popular es utilizado como maniobra distractiva para desviar las presiones populares. Esta es la lección de manejo político del gobierno de Leguía.

LA NUEVA VISIÓN

Actualmente, el arte popular sigue vigente en las naciones pobres del mundo debido a la desocupación y, por consiguiente, al bajo costo de la mano de obra y también por la pervivencia de las culturas originarias. Los pobres de todo el mundo son exprimidos para “competir” en el mercado mundial de la artesanía o arte popular.

En este período la producción se destina a nuevos consumidores urbanos del Perú y del mundo, ello obliga a los artesanos o artistas populares a modificar en parte sus procesos de elaboración y en algunos casos sus diseños, para satisfacer a un consumidor que no conocen y que tampoco comparten sus patrones culturales. Sin embargo, de ahí han emergido grandes maestros del arte popular peruano. Menciono solo a

dos: José Luis Yamunaqué, ceramista y escultor de Chulucanas y Máximo Laura Taboada, tejedor de tapices de Huamanga; cuyas obras son apreciadas y adquiridas por una elite en cualquier lugar del mundo y, a la vez, conservan su raigambre nativa.

La acertada actitud de una elite que se distingue por incorporar el Arte popular peruano a los ambientes en donde se desenvuelve, debe trascender a otras capas sociales para humanizar nuestras vidas y evitar el vacío existencial de la modernidad. En tanto, no se logre el respeto a la concepción del mundo de los comuneros andinos, en quienes permanece unificado el pensar y el sentir. 1

LA ESPERANZA ESTA EN LAS MANOS

El valle de Ica es singular, larguísimo. El río corre a partir de la ciudad de Ica en dirección sur, incluso sur-este. Ninguno otro de los ríos de la costa peruana tiene este extraño comportamiento. Los geólogos nos explican que el gran contrafuerte de la cordillera de la costa obligó a las aguas a discurrir hacia el sur. Esta cordillera, nos dicen los geólogos, es tan antigua como los Himalayas y mucho más antigua que los Andes. La cordillera de la costa está compuesta por islas de mares primordiales, de unos 200 millones de años de antigüedad. Desde entonces se muestran al sol estas inmensas rocas que en Lima forman las islas del Frontón y San Lorenzo. Muchas de las islas y cerros importantes del litoral son parte de esa gran cordillera. De su belleza hablaremos en otro momento.

Como todos los valles de la costa peruana el de Ica es un gran *huayco*. “*Huayco*” es quechua y significa derrumbe de lodo y piedras; los *huaycos* detienen el tránsito en las carreteras. Pero *huayco* significa también en

general quebrada, valle. Curiosamente, hasta donde he consultado, no existe otra palabra para hablar de valle en quechua. Pampa se aplica quizás al Mantaro o a Cajamarca. Pero pampa no es valle. Pampa denota extensión; valle es plácida palabra, ya oímos las aguas rumorosas y el viento entre los sauces. Para el occidental un huayco no es un valle; pero el quechua sabe que esa placidez es ilusoria, que él mismo está en un *huayco*, en la quebrada donde vigilan grandes *Apus*.

Seguridad no es lo que busca el quechua, el hombre de las quebradas. El está compactado con la tierra que es suya porque es del ayllu, de todos los ayllus, porque él la siembra y la cosecha, la aporca y la abona. El hombre del campo no entiende el dinero... El noble salvaje. Rousseau nunca perderá importancia. Mi pintura del hombre del campo, lo sé, es idílica y en realidad es hoy una clase vacía. Pero cada campesino del Perú conserva en su alma algo de la vieja relación con la Pachamama. Todavía tinkamos en Ica y en todo el Perú de diversos modos. Pero tinka es el nombre quechua para el ofrecimiento propiciatorio: tabaco, coca y trago se ofrecen a la Pachamama. En Ica tinkamos para comenzar la siembra y para la cosecha y la trilla. El campo es una fiesta con buena comida.

Sin duda que en el fondo mismo del folklore, en cualquiera de sus manifestaciones, están los viejos rituales agrícolas. Ellos determinan el calendario y de ese modo se organiza el trabajo. Las estaciones siguen rigiendo la vida de las gentes, y aún la luna y en verdad hasta la última piedra están comunicadas. En su aparente inmovilidad hasta los objetos parecen conversar entre sí.

Platón habla de un “alma del mundo”. El que “da ánima al mundo universo” dice otro gran platónico, el Inca Garcilaso, y lo llama Pachacámac. La idea de que el universo mundo tiene vida es por lo menos piadosa. A nosotros los platónicos nos parece una evidencia. Es verdad que requiere de un largo aprendizaje, mucho escuchar pajaritos, ver brotar un zapallo

o regar arbolitos que vemos lograrse, y sobre todo mirar la vida latiendo en nosotros mismos.

Cuando hablamos de Ica pensamos en agricultura pero pensamos inevitablemente también en arqueología: Paracas, Nazca, Huari, Inca. Todas las épocas desde por lo menos 3,000 años antes de Cristo se encuentran en las huacas de Ica. Tumbas muchas veces profanadas de donde han salido mantos y ceramios que no tienen parangón. Desiertos marcados con misteriosas líneas y dibujos que sorprenden al mundo entero.

Vinculado todo sin duda a la agricultura, los pueblos de los gentiles molieron tintes y metales en sus batanes de piedra: *tunay-maray* es el nombre quechua. En efecto el batán tiene dos piezas de piedra: batán y mano decimos en castellano del Perú. Tunay – maray: hembra y macho, yin y yan. Podemos imaginar a hombres y mujeres en estos pueblos gentiles, dedicados en la tarde a moler en batanes, a hacer cerámica, a tejer en callhua, atado el telar a un árbol y a la cintura.

Todo lo tejían. Como dice con acierto insuperable don Héctor Velarde: “todo lo tejían; labraban la tierra como quien teje una inmensa alfombra”.

Y así como queda en el alma del campesino quechua algo que parece hasta genético en su relación con la tierra, queda en el Perú y en Ica en particular, muchos elementos de las antiguas tecnologías.

Un caso patente y hermosísimo es la elaboración de esteras de carrizo y petates de totora. En particular con la totora, que tan milagrosamente dura cientos de años sobre los arenales de Ica, encontramos que hoy, en el siglo XXI, globalizado y cibernético, se sigue haciendo trabajos en totora que son réplica exacta de lo que encontramos en las huacas. Desde hace quizás 3,000 años los pueblos de Ica siguen haciendo el mismo divino tejido. Ahí están las totoras y se compran por pesetas. Las mismas manos

siguen haciendo lo mismo y con la misma pericia. En la huaca y en el pueblito actual se hace lo mismo.

En efecto, la continuidad no se ha roto, por más que nuestros políticos nos quieran hacer creer en el progreso. Las mismas manos, ¿genética, herencia cultural? Me consta que en un mes aprende a hilar un joven chanka, un joven de Ica; y lo hace con primor.

Uno de nuestros espantosos políticos cuyo nombre no merece ser recordado, dijo que en el Perú tenemos “un capital político”. Yo no sé de qué habla ese truhán, supongo que de su futuro personal en el Banco Mundial o en la OEA.

Pero capital político en nuestros países no tenemos. No hemos arribado a la democracia y somos políticamente desastrosos. No. Simplemente no somos políticos; sólo tenemos grupos que mostrarán ser despóticos apenas alcancen algún poder.

¿Qué capital tenemos? Yo sostengo y quisiera gritarlo: nuestro principal capital en el Perú, Bolivia y el Ecuador -y quizás debiéramos incluir a toda la América Latina- está en las manos habilísimas de nuestra gente: los sombreros que en el Perú llamamos de Jipijapa, los *chumpis* del Cuzco, las *llicllas*, los *ponchos*, los petates de totora. Ahí, en las manos que hacen esas cosas, está nuestro capital y nuestra esperanza.

Y esas manos hacedoras en nuestros países lo aprendieron todo del arte primordial de la esperanza: la siembra.

La esperanza está en las manos que siembran,
en los dedos extendidos como surcos
donde resbalan semillas poderosas
y en el pulgar que las cuenta
y en tus ojos atentos, muchacho,
siguiendo al buey y al arado
sobre la tierra húmeda y surcada. 1

EL ARTE POPULAR CUSQUEÑO

Resumen:

Este artículo nos presenta una síntesis del Arte Popular Cusqueño, desde sus orígenes que se pierden en la larga historia de los pueblos precolombinos, pasando por todo el sincretismo que se produce en la Colonia con la síntesis de técnicas y procesos; para luego abarcar el período republicano, en el que en un inicio decae la producción artesanal, para luego, en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, ser revalorizada a partir de diferentes iniciativas.

Presenta un análisis panorámico de las diferentes líneas y ramas de producción en el Arte Popular Cusqueño. Así como una referencia a los artistas populares más representativos del Cusco.

Finalmente un análisis de la situación actual y las perspectivas del Arte Popular, dentro del mundo contemporáneo y el mercado mundial.

Los orígenes de la artesanía y el arte popular de la ciudad del Cusco, antigua capital del imperio de los incas, se pierden en la historia, pues se hizo artesanía u objetos utilitarios hechos a mano, desde las primeras ocupaciones del espacio cusqueño: en Marcavalle, (cestería, talla en huesos y piedras); Cotacalle, Chanapata y Quillke (invención de la cerámica, talla de piedras preciosas, textiles rústicos); Huari (alta cultura con cerámica policromada, textilera fina, arte plumario, metalística, etc.) y, finalmente, el periodo inca, síntesis de la cultura andina prehispánica.

Con la llegada de los españoles, se inició el proceso de occidentalización de la cultura andina para lograr un sincretismo cultural, una cultura mestiza en la que se fundieron técnicas precolombinas y técnicas de origen árabe y gre-colatino tales como: tejido con telares verticales y de pedal, nuevas técnicas de teñido, cerámica enlozada con plomo y estaño, imaginería colonial en yeso y madera, pintura con resinas polícromas sobre keros de madera, orfebrería y platería sacra, pintura al óleo sobre lienzo de la "Escuela cusqueña", talla en madera para altares, púlpitos y marcos de estilo Churrigueresco o "crespo cusqueño", dorado con hojas de pan de oro; talla en piedra con cinceles de hierro y acero (fuentes ornamentales, columnas, esculturas como las "indiátides" (cariátides india), sierpes y relieves para la arquitectura, etc.

La explotación del trabajo textil tuvo visos de esclavismo, pese a su forma administrativa semi industrial, en los obrajes y chorrillos; del mismo modo que en los grandes talleres de pintura, regentados por las órdenes religiosas, donde se fabricaron cientos de varas cuadradas de lienzos pintados por día.

En el periodo republicano decayó la industria artesanal colonial por la pérdida de los mercados europeos. La artesanía se redujo a la práctica de pocos maestros que cultivaron y mantuvieron vigentes las técnicas artesanales coloniales.

En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, el movimiento indigenista, propugnado por intelectuales como: Clorinda Matto de Turner, el grupo del “Centro Científico” y los intelectuales de la Reforma universitaria de 1909, alentaron el cultivo de la artesanía y el arte popular. Se realizaron varias tesis universitarias sobre el arte peruano y cus-queño (como los trabajos de J. Uriel García, Ángel Vega Enríquez, Francisco González Gamarra y Luis E. Valcárcel.)

En 1919, el pintor cajabambino José Sabogal, que volvía de Europa por el camino de Argentina y Bolivia, pasó una larga temporada en el Cusco y advirtió la necesidad de conservar, proteger y desarrollar el arte popular, incitando a los intelectuales a interesarse en el tema.

En 1924, con motivo del centenario de la independencia nacional, se realizó una gran exposición en la que se mostró artesanía con reminiscencias inca y colonial de la Fábrica Ruiz Caro; tejidos indígenas de las comunidades nativas, trajes típicos y joyería artesanal.

En el diario "El Sol" del 24 de diciembre de 1929, el periodista y artista Julio G. Gutiérrez Loayza, observando la decadencia de la feria popular navideña del "Santuranticuy" (Compra de santos), propugnó el apoyo y estímulo pecuniario a los artesanos participantes.

Todas estas iniciativas en procura de rescatar el legado cultural y el arte popular se cristalizaron en 1937, cuando el Dr. J. Uriel García Ochoa, humanista, filósofo y esteta cusqueño, fundó el Instituto Americano de Arte con el objeto de revalorar la cultura y las artes populares en todas sus manifestaciones, instaurando la premiación de los mejores trabajos de la Feria navideña del "Santuranticuy" y creando el Museo de Arte Popular, para su conservación y difusión.

Como consecuencia de esa labor fueron descubiertos los artistas populares y artesanos más importantes del siglo XX y, algunos de ellos, durante el primer gobierno del arquitecto Belaúnde (1962-68) y durante el régimen militar nacionalista de Velasco Alvarado (1968-74), fueron promovidos a nivel internacional; me refiero a: Hilario y Georgina Mendivil, Edilberto Mérida, Antonio Olave, Santiago Rojas y los esposos Sierra Palomino. A esa lista hay que agregar a las Familias Béjar, Follana, La Torre y Aller, en imaginería; Villalobos, en pintura popular; Ormachea y Cachi, en orfebrería y platería; Ángel Gutiérrez, Carlos Ruiz Caro y Sabino Tupa en cerámica arquitectónica, utilitaria y grotesca, respectivamente. Rosa Moreno y sucesores, en cerería artística; la familia Cruz Simbort, en madera tallada y dorada; Nemesio Villasante, en mascarería de Paucartambo, etc.

PRINCIPALES LINEAS DEL ARTE POPULAR CUSQUEÑO

En el libro "Sesenta Años de arte en el Qosqo" de Julio G. Gutiérrez L (Cusco 1994) se consignan las siguientes líneas artesanales:

1.- PINTURA POPULAR.- Pintura de réplicas de la "Escuela Cusqueña"; pintura de carteles y pendones de "Chichería".

2.- ESCULTURA.- Imaginería religiosa: cristos, santos, niños, vírgenes, arcángeles, nacimientos, retablos. «Imágenes de cuello largo» de Mendivil; Imágenes de comparsas de bailarines de Santiago Rojas.

3.- CERÁMICA.- Réplicas de cerámica inca, con la técnica precolombina de óxidos naturales y engobes o arcillas de colores bruñidos en crudo y la técnica de pintado «al frío» con colores de ténpera al agua. Cerámica vidriada de estilo colonial español, con reminiscencia árabe

(Hidras o raquis, tinajas y vajilla). Figuras escultóricas de cerámica de tipo "grotesco".

4.- EBANISTERÍA Y TALLA EN MADERA.- Mueblería tallada con incrustaciones de maderas de colores, nácar y conchaiperla. Muebles, retablos, marcos y puertas talladas y doradas a la hoja, al estilo colonial. Espejería de tipo colonial (marcos tallados con incrustaciones de retazos de espejos). Muebles tallados en miniatura. Vasos, juguetes, trompos y recipientes de madera torneada.

5.- TEXTILERÍA.- Tejidos en telar de cintura y de "estaca", para prendas de la indumentaria indígena y popular: ponchos, llijllas, gorros o chullos, cintas labradas o fajas. Muñecas y tejidos a crochet y palitos.

6.- METALÍSTICA.- Platería litúrgica: Custodias, Cálices y patenas de estilo colonial. Joyería: aretes, anillos, pendientes, collares y broches con incrustaciones de perlas y piedras preciosas, de estilo prehispánico, colonial y moderno. Vajilla doméstica. Orfebrería suntuaria: joyas de oro de uso doméstico, aretes, collares, anillos, sortijas y prendedores. Bisutería: Aretes, collares, brazaletes, etc. de alambre alpaca o de bronce con piedras semi-preciosas, malaquita, cuarzo, lapislázuli, hematita, etc. y piedras de fantasía o cuentas de cerámica decorada y vidriada. Herrería: Arañas, verjas y rejas de hierro forjado; candados y cerrajería tradicional. Hojalatería: juguetería de navidad, cruces, adornos y figuras típicas cusqueñas.

7.- REPUJADO EN CUERO.- Muebles de madera y cuero repujado y policromado, monturas, petacas, baúles y cartapacios. Zapatería, gorras y sombreros de cuero con tejido típico «away».

8.- TENERÍA.- Fuetes, zurriagos y látigos de cuero trenzado.

9.- COREOPLASTÍA Y CORNUCOPIA.- Tallas, cofres y bastones en cuerno y hueso. Bocinas o "huajra p'uccus" de cuerno. Decoración y pintura sobre vidrios y espejos en marcos; "Altars de Corpus".

10.- CERERÍA.- Velas, ciriones y blandones policromados y decorados ("labrados") típicos del Cusco.

11.- FLORERÍA.- Flores artificiales en tela, papel, plumas y hojalata.

Arreglos con flores secas, etc.

12.- LENCERÍA.- Encajes, trabajos y bolillo. Bordado en diferentes procedimientos. Prendas litúrgicas: casullas, dalmáticas, estolas, albas, roquetes, etc.

13.- REPOSTERÍA ARTÍSTICA.- Tortas de bodas y de cumpleaños. Figuras en dulce de almendra. Figuras de nacimiento en miniatura en dulce.

14.- PIROTECNIA.- "Castillos", "paradas" y fuegos de artificio.- Las típicas salas de la pirotécnica cusqueña".

A esta clasificación del profesor Gutiérrez Loayza, podemos agregar algunas artesanías nuevas, aparecidas por el auge del turismo en el Cusco, tales como:

15.- TRABAJOS EN PALITOS DE FOSFORO.- Escultura y escenas costumbristas talladas en palitos.

16.- TALLA EN PIEDRA.- Joyería y pequeñas esculturas, relieves, souvenirs, réplicas de objetos rituales andinos (tumis, conopas, pumas, cóndores) juegos de ajedrez en piedra de alabastro, pizarra y serpentina.

17.- MASCARERÍA.- Máscaras de papel tiza y yeso encolado para atuendo de las diferentes danzas indígenas y mestizas.

18.- BORDADURÍA.- Confección y bordado a mano de trajes de imágenes religiosas y escapularios, "detentes, pendones y estandartes. Vestidos y ropa de cama en miniatura para las imágenes del nacimiento de navidad. Bordado a máquina o "maquinasca" de trajes típicos indígenas.

19.- MUÑEQUERÍA INDÍGENA DE TRAPO. Muñecas de tela, bayeta, tejido de punto y en telar de cintura, realizadas por las comuneras indígenas.

20.- CONSTRUCCIÓN DE INSTRUMENTOS TÍPICOS.- Construcción de queñas, zampoñas, antaras de caña de bambú y madera torneada. Ocarinas y silbatos de cerámica. Bombos y tambores de cuero y madera terciada. Sonajas o «chacchas» de cuero y pezuñas de auquénidos.

21.- BISUTERÍA CERÁMICA.- Cuentas, chaquiras o "biads", placas circulares, botones, dados de cerámica decorada a mano y vidriada. Placas y dados con decoración serigráfica de tercera quema. Zoológico o animalitos en miniatura en cerámica blanca esmaltada a fuego.

22.- CERÁMICA "EN FRIO" Y CON PASTAS E-PÓXICAS.- "Canastitas de la abundancia", animalitos, esculturas sobre botellas, cuchillos, pipas, cortaplumas, encendedores, amuletos.

23.- VITROFUSIÓN.- Botones, cuentas, bisutería decorada con serigrafía sobre vidrio fundido.

ARTISTAS POPULARES CUSQUEÑOS REPRESENTATIVOS

HILARIO Y GEORGINA MENDIVIL

Maestros del arte popular, innovaron creativamente la imaginería con sus figuras religiosas "de cuellos largos", logrando una dimensión moderna y estilo personal propios. Haciendo uso del decorado clásico de la escuela

cusqueña del dorado y estofado con flores y líneas. Son famosos la Virgen de la Espera, los arcángeles y reyes magos de cuello largo. En ese mismo estilo siguen creando sus descendientes.

EDILBERTO MÉRIDA

Creador de un estilo escultórico cerámico nuevo, conocido como "grotesco", en el que caricaturiza las características o rasgos étnicos del hombre andino.

Son famosas sus madres indias, sus Cristos desgarrados y esculturas de hombres y mujeres en actitudes de protesta, igualmente son conocidos sus santos y nacimientos. Su estilo ha hecho escuela y tiene innumerables discípulos en el Cusco y Pucará. Una universidad norteamericana le concedió el título de Doctor Honoris Causa en Bellas Artes.

SANTIAGO ROJAS

Imaginero paucartambino que popularizó comparsas de bailarines minuciosamente decorados con sus trajes típicos y en actitudes propias de sus danzas. También ejecuta imágenes de santos y vírgenes así como escenas costumbristas, nacimientos navideños, máscaras e imágenes ecuestres del patrón Santiago.

MAXIMILIANA PALOMINO DE SIERRA

Hija y discípula del gran maestro imaginero Fabián Palomino, de quién heredó la técnica de creación de muñecas con trajes típicos de las diferentes regiones del Cusco, con una altísima calidad expresiva e interpretativa.

ANTONIO OLAVE

Discípulo de Fabián Palomino es el depositario de una serie de técnicas precolombinas en la cerámica decorada de tipo inca con engobes, óxidos y pigmentos naturales y antiguas técnicas de imaginería colonial fina, con la que logra realizar vírgenes, santos, niños y figuras sagradas de pasta de yeso, tela encolada, ojos de vidrio, dientes de cánula de pluma y cabello ensortijado con precioso acabado, decorado o estofado sobre pan de oro y plata, realmente insuperables.

CARLOS RUIZ CARO NIN

Industrial y empresario heredero de una tradición de un siglo de trabajo artesanal en la cerámica utilitaria y artística. Ha sido el introductor de las famosas chaquiras o cuentas cusqueñas, para collares y aretes, productos de joyería artesanal, sin duda, más exitosos de los últimos tiempos. Su creación ha tenido un gran impacto en la economía regional, pues dio trabajo y ocupación a cientos de personas.

GREGORIO CACHI

Platería de San Pablo (Canchis), descendiente de orfebres y plateros ancestrales, depositario de antiguas técnicas y diseños de tipo incaico y colonial. Ha producido joyas, vajilla sagrada y coronas de plata labrada que son reconocidas por su alta calidad.

EL ARTE POPULAR Y SU PERSPECTIVA

En el imaginario popular, el arte es un medio creativo de expresión que conserva las tradiciones y costumbres que afloran del inconsciente colectivo, a diferencia del llamado arte culto que está sujeto a cánones estéticos de las escuelas occidentales, a las tendencias de moda y a los "ismos".

El arte popular es un venero de creatividad con infinitos grados de libertad que le dan capacidad para crear o recrear técnicas u oficios, con

la finalidad de captar los motivos de la tradición y de la actualidad, no con el simple afán mercantilista o búsqueda de renombre y fama para sus autores, sino, como expresión libre del ingenio popular en su nivel más básico o elemental y, por lo tanto, natural; de allí que sus ingredientes sean, también: el humor, la sorna, la picardía, la caricaturización de la vida diaria, las controversias políticas, costumbre inveteradas y exabruptos de personajes anecdóticos.

Aunque los temas religiosos sean los abundantes, la temática profana empieza a abrirse paso, en estas obras, el artista anatemiza y se burla de las autoridades y de los poderosos, con ironía. Denuncia hechos escandalosos, abusos de poder, situaciones de protestas populares que el ciudadano común, el hombre de la calle, aprecia y goza, identificándose plenamente con el mensaje. Este aspecto del nuevo arte popular, desmiente la acusación de ser repetitivo. Lo repetitivo resulta siendo lo que se ha consagrado en el mercado, tanto como pieza única u obra de arte (a imitación del mal llamado “arte culto”) que posee alto valor comercial y aunque se le llama «arte popular», no está al alcance de la modesta economía del pueblo.

Por otra parte tenemos al «producto artesanal», semi-mecanizado, producido en serie como «gift» (regalo) o como objeto de consumo turístico, «souvenirs». Este arte popular hecho para el mercado, lamentablemente, sufre distorsiones tales como: amaneramiento, gigantismo, barroquismo o profusión y mezcolanza de diseños, por causa, principalmente, de la manipulación propiciada por los organizadores de concursos y premiaciones, mal asesorados.

Aún en estas condiciones, el arte popular propiamente dicho, es siempre ingenuo y primitivo; modesto y barato; rico en simbolismo y creatividad. Por ser una expresión primaria es, más bien sobrio, adolece de los afeites del producto para exportación, pero es exhuberante en su capacidad creativa y audacia innovadora tanto en la técnica como en la temática, pues hace uso de materias primas provenientes de recursos naturales renovables y materiales de reciclaje y, sabiamente, nutre su

acervo del imaginario colectivo, de la crítica de la vida política y social, la tradición y la modernidad.

Como ejemplos cito los altares de Corpus, escenas costumbristas de artistas como Jesús La Torre, Villalobos y Alex Martínez, este último muestra en sus obras maestría en la expresión creativa en temas como: El zapatero remendón, el fotógrafo de plazuela, etc., que ostentan rótulos siempre satíricos y burlones.

En cuanto a la pintura popular de tipo colonial que conocemos como réplicas de la Escuela Cusqueña, se ha incrementado el repertorio de temas (vírgenes de la leche, del rosario, la pastora, la peregrina, de la espera, de las rosas, etc.) y se las reproduce en diferentes formatos.

Finalmente, el arte popular cusqueño mestizo que se nutre, a la vez, de la fantasía creativa del arte indígena contemporáneo y de la artesanía universal, por el cosmopolitismo de esta ciudad turística y globalizada por la comunicación moderna, está adoptando técnicas nuevas y orientando su producción a las sugerencias del mercado mundial, pero sin perder la fuerte personalidad estética y orgullo étnico que le caracteriza. 1

EL ARTE POPULAR DE CAJAMARCA

Resumen:

Cajamarca, situada en la sierra norte del Perú, se distingue desde 300 años antes de Cristo por sus finas y sugestivas vasijas de caolín, con diseños originales. Por sus piedras talladas como la del extraordinario canal de Cumbemayo, de los monolitos de Kunturwasi, o las fachadas talladas de sus templos y portadas de casas solariegas. Fue también famosa por sus tejedores y en el Virreinato por la gran producción de sus obrajes. Esta tradición de tecnologías artesanales ha continuado, como lo constatan los viajeros, artistas y científicos que han visitado la región, incluyendo otras manifestaciones culturales como la confección de sombreros, la talabartería, los espejos, la talla en madera, máscaras y dulcería.

Al respecto, Alberto Benavides escribe: "...Hay cultura real en las manos de estos artesanos, habilidades que jamás alcanzará la máquina: las piezas que encontramos en las viejas huacas y que se mantienen vivas en la imaginación, en los ojos y en las manos de nuestros campesinos"

*Artesanos de Cajamarca,
amigos de la alforja y del ingenio
entre los callos de la mano,
el pequeño taller, el trajín de los caminos,
creadores de objetos
ingenuamente hermosos y sugerentes
en su universo de pequeñas herramientas
y grandes silencios.*

Manuel Ibañez Rosazza

Los artesanos

Las tradiciones artesanales de Cajamarca se insertan dentro de un bagaje cultural heredado de padres a hijos en el seno familiar. Todos los artesanos que se encuentran produciendo y elaboran sus obras, día a día, deben enfrentarse a los retos que les plantea su creatividad, sus necesidades vitales y las presiones del mercado.

En general, el artesano que vive en el campo tiene escasa formación escolar y carece de formación técnica; su actividad es marginal y acostumbra trabajar en forma individual o unifamiliar con poco interés en agremiarse. Ellos producen gran cantidad de piezas utilitarias que no llegan a la capital del departamento y que son empleadas en sus actividades cotidianas. El oficio de artesano es común y persiste en las trece provincias de Cajamarca, en pequeños caseríos y pueblos, con una producción limitada. Algunos de ellos con mayor talento e ingenio, hacen obras interesantes con ese toque de creatividad que los distingue como “maestros”.

“En el medio rural la forma familiar de producción artesanal se basa en el mínimo desarrollo de la técnica utilizada y en la división primaria, sexual y por edades del trabajo. El oficio es transmitido dentro de la familia y el producto es elaborado en su totalidad por la unidad familiar, desde la

recolección de la materia prima hasta la terminación final. La producción manual es en serie y las elementales herramientas e instrumentos de trabajo son muchas veces elaborados dentro de la unidad de producción” (Novelo, 1982). Esto puede ejemplificarse con el caso de los tejedores de canastas de carrizo del distrito de Jesús o los ceramistas de Mollepampa y Shudal. En los talleres con obreros se “organiza el trabajo añadiendo más fuerza de trabajo a la producción. El proceso de trabajo lo dirige el dueño del taller que participa con trabajo propio y es, en términos generales, el maestro del oficio” (Novelo 1982). Estos talleres son más comunes en el medio urbano, por ejemplo el taller de Miguel Merino, productor de espejos cajamarquinos.

El consumo y la comercialización

La producción individual está orientada para el autoconsumo (las tejedoras de Chetilla), para la venta directa (los talladores de piedra de Huambocancha) o también “por encargo” de comerciantes que luego revenderán el producto a un mejor precio (las obrajeras de San Miguel).

Los artículos elaborados se dirigen a dos mercados diferenciados: aquel de consumo popular, en el que se ofertan los objetos utilitarios y los suntuarios que se utilizan en ocasiones especiales y el turístico, donde se privilegia lo estético por encima de la función y se valora el trabajo manual.

El productor no siempre llega de manera directa al mercado turístico, pues existen intermediarios o comerciantes profesionales que compran su producción. En otros casos dejan su mercancía “a consignación”, en los puestos de venta de las ferias artesanales, mientras que algunos artesanos venden sus productos en sus propios talleres.

Desde hace varias décadas, la artesanía tradicional, producida en el medio urbano, tiende a desaparecer porque los artesanos han optado por copiar diseños o modelos foráneos que han incorporado a su producción.

Así proliferan las máscaras imitadas del carnaval de Venecia, los tejidos de mantas, chompas, gorros, guantes con motivos de Huancayo, Cuzco o Ayacucho y otras artesanías traídas directamente de la costa norte del Perú y también del Ecuador; sin embargo en el medio rural aún se conservan las tradiciones artesanales porque se elaboran objetos cuyo uso es utilitario: vasijas para cocinar, canastas para transportar o almacenar productos, tejidos para vestir, sombreros para lucir y defenderse del sol o viento.

Testimonios

Los relatos, de los primeros cronistas que llegaron con Pizarro a Cajamarca, manifestaban admiración por la calidad del trabajo artesanal de la región. Entre 1782 y 1789, el Obispo Baltasar Martínez de Compañón recogió un catálogo documentado gráficamente con 1.411 acuarelas de los recursos naturales, flora y fauna de su vasto obispado; de Cajamarca registró las costumbres, los oficios y las actividades entre las que destaca la producción textilera en los obrajes.

“Me parece no tener ojos suficientes para verlo todo”, exclamaba el sabio Antonio Raimondi quien, luego de sus viajes por Cajamarca a fines del siglo XIX, describió minuciosamente las técnicas usadas por los campesinos para tejer y teñir sus vestimentas, los materiales utilizados para la construcción de sus casas, amén de otras prolijas observaciones sobre la flora, fauna y minerales del departamento. En las primeras décadas del siglo XX, Mario Urteaga, creador de atmósferas, pintó escenas con artesanos como El tejedor de ponchos, El cesterero y El alfarero que expresan la identificación del artista con el gesto hacedor del artesano indígena.

Arte popular y artesanía

Los productos artesanales que se hacen actualmente son considerados como arte popular y conforman el patrimonio cultural de Cajamarca. Alfonso Castrillón afirma que: "... en la esencia del arte popular hay una estructura de base, creada y modificada por la colectividad, que en última instancia es la patente de su carácter indiscutiblemente artístico. Lo artístico radica en esta estructura... para acercarse a él debemos de dejar nuestros privilegios, nuestro "señorío" de siglos, para entrar a un mundo completamente diferente al nuestro, al mundo mágico de las creencias andinas. Lo que acerca una obra de arte occidental a otra popular andina es la "intencionalidad" de afirmarse como un producto humano, aunque existan diferencias en el modo de concebir el mundo". Y por último Castrillón añade que cuando el objeto producido es la expresión y objetivación de las vivencias de nuestro hombre rural de acuerdo a ciertas técnicas y convenciones culturales de su clase, sí es arte y del más genuino" (Castrillón, 2001).

Cuando se convoca a un concurso de artesanía, los pobladores saben quiénes pueden representarlos, porque reconocen a los que mejor interpretan las obras que siempre se han hecho en su comunidad, en cada lugar ellos señalan quiénes son los mejores entre una mayoría dedicada al mismo oficio, como es el caso de los sombrereros de Celendín, los talladores de piedra de Huambocancha, los cera-mistas de Mollepampa o las tejedoras de Tacabamba.

Concordamos con Pablo Macera cuando afirma que: "El arte popular (que no es menos ni más arte por ser popular) sigue perteneciendo a un cuarto mundo dentro del tercer mundo y debe seguir peleando su puesto bajo el sol; quizás sea mejor así, pues esas condiciones de lucha han sido las suyas desde siempre" (Macera, 1998).

Los mercados

La producción artesanal de Cajamarca es reconocida en la región norte desde tiempos inmemoriales y tiene una vieja historia con los intercambios comerciales que se han producido en el norte del Perú y el sur del Ecuador. Los arqueólogos han encontrado evidencias del fluido intercambio de ceramios estilo Cajamarca con la costa norte y Chachapoyas, mucho antes de la conquista incaica. Los caminos prehispánicos, actualmente investigados por el Proyecto Qhapaq Ñan, están revelando esas viejas rutas que fueron muy trajinadas por los pobladores prehispánicos cuando las fronteras actuales no existían.

En la época virreinal los mercaderes de esta región circulaban activamente por un amplio territorio que se extendía desde el sur de la audiencia quiteña (Cuenca, Loja y Guayaquil) hasta Trujillo como límite en el sur. Existían dos grandes ejes de comercio: Cuenca, Loja y Piura y el otro Jaén, Cajamarca y Lambayeque, interactuado por caminos longitudinales y transversales, abarcando por la ceja de selva hasta Chachapoyas y Maynas. Por estas rutas se transportaba la cascarilla extraída de los montes de Loja y Jaén, el azúcar de Trujillo y el tabaco de Zaña y Chachapoyas, mientras que el algodón, el ganado caprino, el jabón y los cordobanes venían de Piura. Jaén producía también cacao y tabaco. Por estos caminos circulaban igualmente los minerales de Hualgayoc (Cajamarca) y la producción ganadera y textilera de los obrajes de Cajamarca.

La complementariedad económica y la especialización regional fue el elemento fundamental; en este espacio se articulaban mercados, circuitos comerciales, redes familiares y sociales que en su debido momento se han proyectado políticamente con un perfil propio, a pesar de la fuerte centralización limeña (Aldana, 1999). Un ejemplo de esto fue la gran migración de trujillanos hacia los centros mineros de Huamachuco y Hualgayoc en el siglo XVIII.

Actualmente se observa un traje similar aunque con nuevas demarcaciones políticas, por ejemplo para el acopio de la materia prima por parte de los tejedores de sombreros de Celendín, San Miguel o Bambamarca y para la comercialización de los paños de Tacabamba. Además, los productos textiles de San Miguel y los de talla en piedra de San Pablo ya tienen su lugar en las ferias y en los comercios de la costa norte y los tejidos a crochet de Contumazá son bastante conocidos en la costa norte y también en Lima. Estos dos últimos son los mercados preferidos por los artesanos y los comerciantes de Cajamarca.

Las intensas relaciones de los comerciantes de artesanías y sus influencias en las diferentes regiones norteñas se hacen evidentes en la difusión que alcanzó el paño de San Miguel, usado en toda la costa norte y en el sur de Ecuador. Incluso uno de sus modelos es conocido en Cuenca con el nombre de “paño estilo peruano”.

En la actualidad hay un circuito de artesanos cajamarquinos, que desde sus provincias llevan para la venta sus productos a galerías de Barranco, Miraflores o en ferias artesanales, todo ello implica un gran esfuerzo para lograr mercados en la capital.

Los productos

La variedad de las materias primas existentes en Cajamarca favoreció, desde tiempos muy antiguos, la confección de productos utilitarios y suntuarios en forma artesanal. Sin embargo, en las últimas décadas la calidad ha disminuido por muchas razones, siendo la principal la situación socioeconómica de los artesanos. Si las artes tradicionales son cultivadas aún es porque, a pesar de todos los escollos que deben salvar, su producción es utilizada por un gran número de campesinos y además constituye un medio de desarrollo y de mejoría en su economía. Los

artesanos podrían hacer obras más elaboradas si dispusieran de materia prima de mejor calidad; las presiones económicas no les permiten invertir y dedicar más tiempo a perfeccionar su producción.

En las colecciones privadas y de los museos de Lima y Cajamarca, se guardan con celo piezas que no se hacen actualmente, pero que podrían ser elaboradas. Las tejedoras más experimentadas o maestras de cada lugar podrían transmitir sus conocimientos a las más jóvenes, si éstas sintieran que su trabajo va a ser rentable económicamente. Al ver los trabajos que se hacían antes, podemos comprobar la decadencia en la calidad de la artesanía tradicional, con el agregado de la uniformización que la globalización sugiere e impone. En este sentido, Mirko Lauer escribe: "Lo que preocupa entonces, no es tanto la desaparición de los objetos mismos (que, como se ha visto, proliferan) sino de un sentido y significado, la pérdida de ciertos valores estéticos y culturales en general" (Lauer, 1989).

Sin embargo, nos hemos encontrado con sorpresas como el trabajo motivador de algunos proyectos como del SENATI (Servicio Nacional de Adiestramiento en Trabajo Industrial). Elder Camarena, coordinadora del proyecto, nos ilustra al respecto: "Creemos que los artesanos deben fortalecer principalmente sus mercados locales y regionales porque son permanentes, "donde la plata gotea pero llega". Esto permite mantener las tradiciones y costumbres textiles, con sus colores y diseños propios. Sin embargo el mercado de turistas y el de exportación son importantes y rentables; para ellos también se debe estar preparado, mucho más preparado que para el menudeo del mercado local. Abogamos por la tradición, pero queremos que su mirada se amplíe, sin desvalorizar sus costumbres: mirar más allá de la frontera de la comunidad. Por ello hemos utilizado un modelo de producción flexible donde las unidades productivas están formadas por las familias que cumplen su rol productor para el mercado pequeño, pero que también pueden unirse con otras para atender grandes pedidos de productos estándar que son solicitados tanto en el mercado nacional como en el de exportación" (Elder Camarena, comunicación personal).

Recientemente, los artesanos se han organizado en la Federación de Artesanos de Cajamarca, con comités en las provincias de acuerdo a sus especialidades: el Comité de Talladores de Piedra en Cajamarca, el Comité de Tejedores de Paja en Celendín, el Comité de Tejedores de Hilo en San Miguel, entre otros. También existen asociaciones que se organizan con motivo de las ferias y fiestas patronales para vender su producción. Algunos programas desarrollados por ONGs, instituciones eclesiásticas y del Gobierno Regional apoyan a la actividad artesanal, porque así se incrementa el empleo para personas de menos recursos.

En el país hay otras organizaciones notables como es el caso de la Asociación Regional de Artesanos Kamaq Maki del valle del Mantaro o el Proyecto de Chacas en el Callejón de Conchucos.

La promoción

La artesanía, es uno de los ejes temáticos de desarrollo para la región dentro del sector turismo y de la cultura, que debe ser revalorada e impulsada. Las políticas sectoriales del Estado, formalizadas por medio de sus instituciones como la Dirección de Industria y Turismo de Cajamarca, tienen como objetivo incentivar al artesano tanto en su capacitación como en la comercialización de sus productos; sin embargo, los recursos económicos son exiguos. Por otro lado, no es posible dar recetas para la producción artesanal, porque los rubros son diversos y las soluciones las deben buscar los mismos artesanos de acuerdo a sus realidades y necesidades.

Los proyectos que son incentivados desde afuera de la comunidad tienen plazos de duración establecidos y nosotros creemos en la sostenibilidad. Nuestro deseo es apoyar el camino de la autoafirmación de los artesanos e ir más allá de la ayuda temporal. En este sentido, Ariel de Vidas afirma que “La persistencia de la identidad colectiva de un grupo en un contexto cultural cambiante se revela precisamente en la elección de

preservar y adaptar ciertas tradiciones en detrimento de otras” (Ariel de Vidas, 2002).

Por otro lado, algunas técnicas nos impresionan de manera especial como el arte textil de los paños que creemos podría ser impulsado, especialmente el teñido en ikat y el amarrado de la blonda y lograr así un mercado importante como el que existe para el manto de la chola cuencana en Ecuador y el rebozo en México elaborados con las mismas técnicas.

Los dulces y licores tradicionales de Cajamarca, representan también un patrimonio artesanal, creado en los fogones y alambiques de los abuelos y que registra las características de una tradición gastronómica criolla, producto de la fusión de dos corrientes: la andina y la hispana.

El Arte Popular de Cajamarca es un patrimonio cultural que nos aguarda para redescubrirlo.

Bibliografía

- Aldana Rivera, Susana

“Poderes de una región de frontera, Comercio y Familia en el Norte” (Piura 1700-1830), Ediciones PANACA, Lima 1999

-Ariel de Vidas, Anath

“Memoria textil e industria textil en los Andes. Identidades a prueba del turismo en Perú, Bolivia, Ecuador”. Ediciones Abya-Yala, Quito 2002.

-Buntix, Gustavo y Luis Eduardo Wufarden

“Mario Urteaga, nuevas miradas”, Fundación Telefónica, Lima 2003

-Castrillón, Alfonso

“El ojo de la navaja o al filo de la tormenta”, Universidad Ricardo Palma, Lima 2001

- Lauer, Mirko
 “La Producción Artesanal en América Latina”, Mosca Azul Editores,
 Lima 1989

- “Trujillo del Perú. Baltasar Jaime Martínez de Compañón, Acuarelas
 siglo XVIII”. Lima. Fundación del Banco Continental del Perú, 1997
- “Diagnóstico Artesanal Sub-Regional”.
 Dirección Sub Regional de Industria y Turismo, Cajamarca 1996.

- Ibáñez Rosazza, Manuel
 “Poesía Reunida”, Antares artes y letras, Lima 2001.

- Indacochea, Alejandro; Abolió, Beatriz y otros
 “Cajamarca Competitiva”. Saywa Ediciones S.R.L, Lima 1998.

- Novelo, Victoria
 “Para el Estudio de las Artesanías Mexicanas”, en Antología de textos
 sobre arte popular Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías,
 México D.F.1982

- “Plan Maestro de Desarrollo Regional, Cajamarca 2010”.
 CTAR, Cajamarca 2000.

- Macera, Pablo
 “Imágenes e imagineros, Jesús Urbano Rojas”.
 Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM, Lima 1972

- Ravines, Rogger
 “Cajamarca prehispánica. Inventario de Monumentos Arqueológicos”.
 INC-Cajamarca, CORDECAJ, Lima 1985.
 “Patrimonio Monumental de Cajamarca”

INC-Cajamarca, Cordecaj 1985.

-Raimondi, Antonio

El Perú, Tomo I, Parte Preliminar. Lima, Imprenta del Estado, 1874.

-Silva Santisteban, Fernando

“Los obrajes en el Virreinato del Perú”,

en: Tecnología Andina, IEP, pag. 347-368. Lima 1978

“Cajamarca, historia y paisaje”. Antares, artes y letras, Lima 2001.

-Stastny, Francisco

“Las Artes Populares del Perú”, Ediciones Edubanco, Lima
1981. 1

ARTESANIA Y ADAPTACION URARINA EN LA AMAZONÍA.

Resumen:

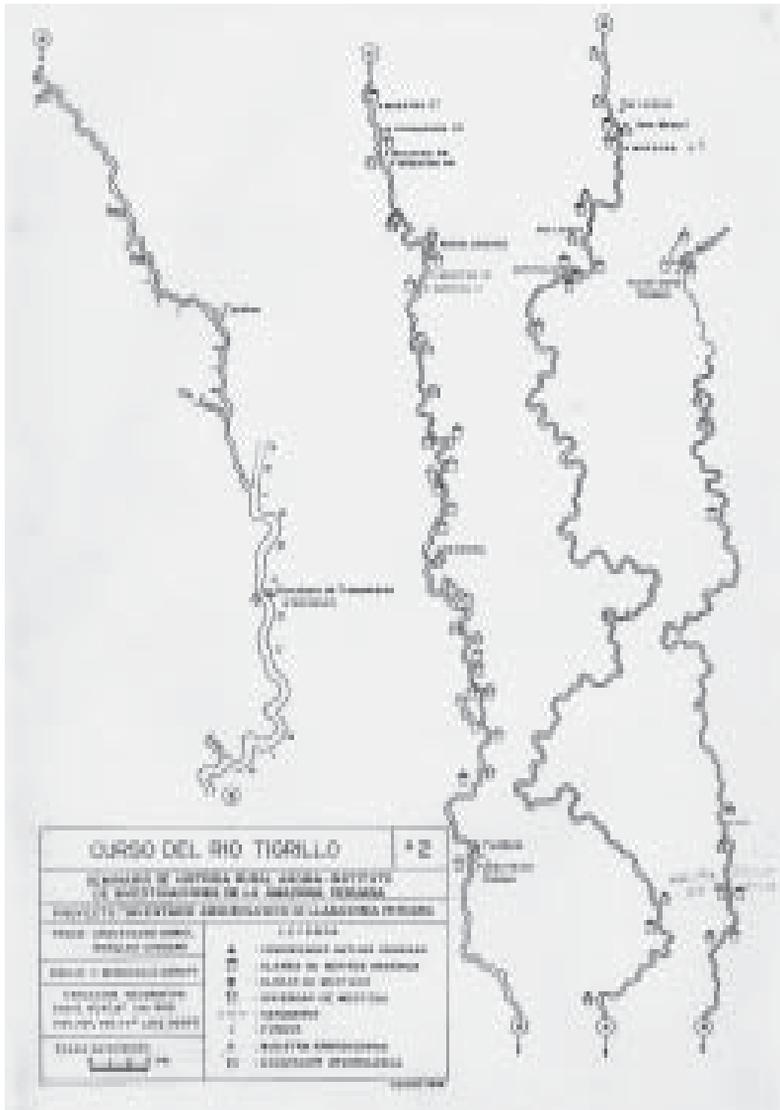
A diferencia de la artesanía de los Shipibo-Conibo del Ucayali Central que es la más importante y desarrollada de la Amazonía y compite en el mercado a nivel internacional; la artesanía Urarina de la cuenca del río Chambira es más bien modesta, nada conocida ni comercial. Se trata de una serie de artefactos o implementos, concebidos dentro de un medio ambiente determinado, como respuesta a una adaptación, dentro de un modo de vida, con un tipo de economía y organización del trabajo de un pequeño grupo social, el cual lucha por su supervivencia frente a la intromisión del mundo moderno y globalizado que les afecta y amenaza con una rápida transformación o extinción definitiva.

LOS URARINAS.

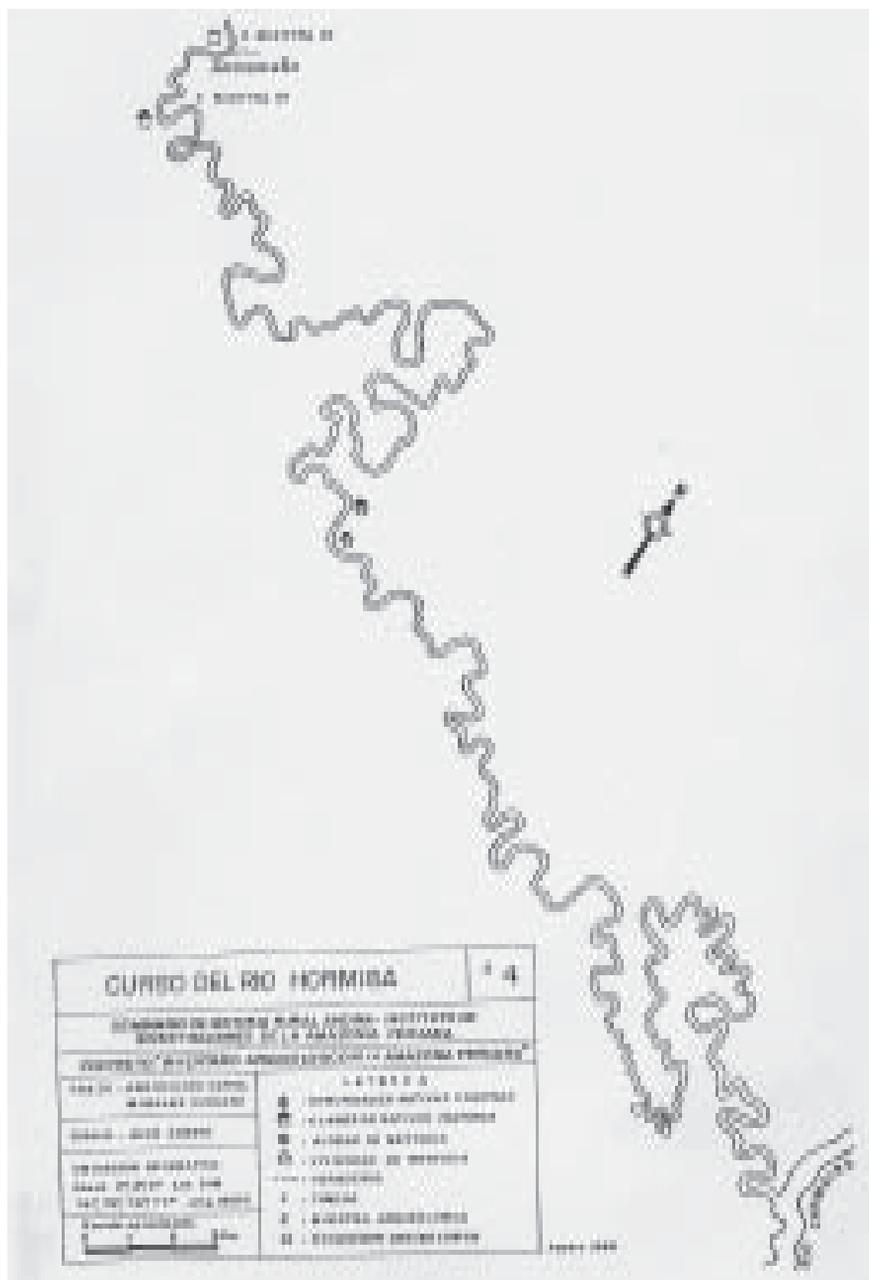
Los nativos Urarinas, denominados “Shimacos” por Tessmann (1930), viven en la Cuenca del Río Chambira y sus 7 tributarios: el Airico, Tigritllo, Patoyacu, Puca-yacu, Hormiga, Pucuna, y Siamba, también sabemos que algunas familias llegaron al Rió Corrientes por las cabeceras del Pucayacu. El Urarina tiene estatura mediana, rasgos asiáticos de piel cobriza (*ver foto 1*): cuando Tessmann los vio en la década de los 30, vestían con taparrabos tejidos de fibra de Chambira, la mujer además llevaba una manta con la cual envolvía a los hijos, solo en las fiestas el hombre se ponía una bincha de Chambira adornada con plumas; nos dice también que los Urarinas son cazadores apasionados, usan lanza o arpón y también la cerbatana o



Foto 1



matrimonio exogámico, mediante el cual el varón busca pareja en otro clan y sale del suyo a vivir en el de su mujer, mientras que sus hermanas se quedan en el clan y sus esposos vienen con ellas, es pues un sistema de

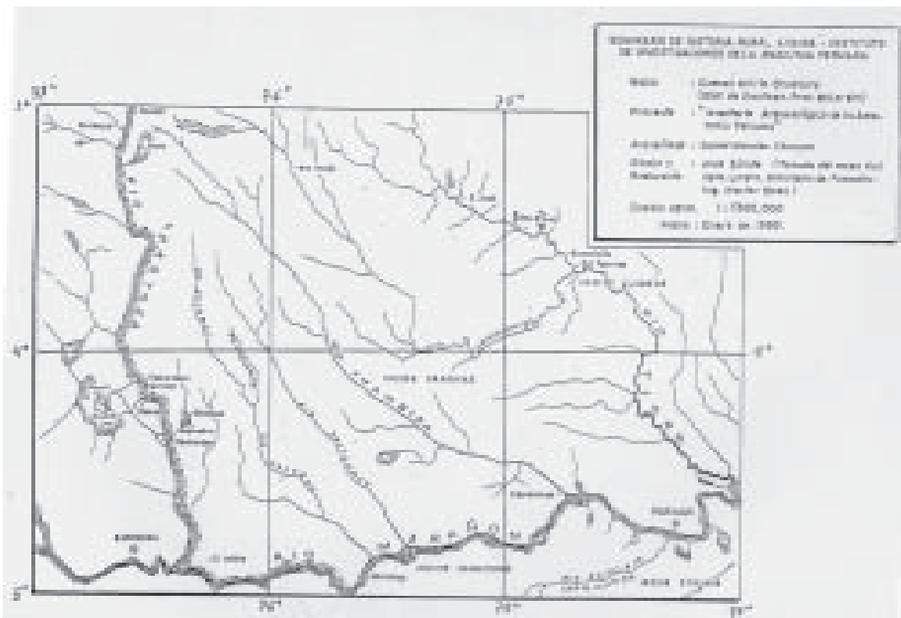


familia y es quien mantiene las costumbres y tradiciones de los clanes urarinas.

EL MEDIO AMBIENTE Y LA ADAPTACIÓN URARINA.

A). UBICACIÓN.

Los nativos Urarinas que ocupan la cuenca del Río Chambira tiene un espacio geográfico entre los paralelos 74° al 76° Longitud Oeste y entre los 4° y 5° Latitud Sur, circunscrita hasta el río Corriente por el Norte, Río Marañón por el Sur, Río Urituyacu y Pastaza por el Este y el Río Tigre por el Oeste, todos tributarios del Río Amazonas. Políticamente están en el Departamento y Provincia de Loreto, Distrito de Urarinas (Ver Lámina 5).



B). EL ECOSISTEMA.

La cuenca del Río Chambira es de bosques inundables en su cuenca baja que conlinda con el Marañón, generalmente los asentamientos aparecen a partir de la cuenca media que es zona de restingas o no inundables, también tiene una gran “tipishca” o lago en la boca del río, ésta es un gran emporio de recursos acuáticos, la flora y la fauna es igualmente abundante. Esta cuenca es parte de la amazonía peruana, cuyo relieve es una llanura ondulada, densamente cubierta de bosques, con altas precipitación, humedad y temperatura, presenta la mayor biodiversidad no solo en plantas y animales sino también en grupos etnolingüísticos, entre ellos, los Urarinas aparecen como una lengua no clasificada a un tronco lingüístico específico, al igual que la lengua Ticuna.

C). LA ADAPTACIÓN URA-RINA.

Dentro del ecosistema descrito, los Urarinas tienen una economía de autosubsistencia, adaptada al aprovechamiento de los recursos naturales del río y los bosques. En nuestro recorrido de exploraciones arqueológicas por los 7 tributarios, ubicamos los clanes, observamos sus actividades económicas, y sus formas de asentamientos.

Las actividades de caza y pesca están en relación directa a la creciente y vaciante del río, los nativos nos informaron que cuando el río crece de caudal en temporadas de lluvias el bosque se inunda, quedando pocas restingas o tierras no inundables, donde las poblaciones diversas de animales se concentran, es este el momento que se aprovecha para la caza, acumulando grandes reservas de carne seca o ahumada especialmente de venado, huangana o sajino; cuando el río baja de caudal, los peces quedan atrapados en los “Caños” o ríos pequeños de poco caudal, aquí los urarinas pescan en abundancia utilizando una serie de técnicas: Cierran la boca del

río, se pone una “nasa” (enrejado de cañas), luego usan una hierba tóxica llamada “huaca”, con la cual atrapan grandes cantidades de peces para secarlos y almacenarlos. Los Urarinas dicen que cuando el río crece e inunda el bosque, los peces se dispersan y tienen mucha comida en la zona de inundación y no se les puede pescar, de igual manera cuando hay vaciante o baja el río los animales tienen amplio espacio territorial, se dispersan en el bosque y es más difícil la caza de estos. La recolecta en cambio es una labor casi permanente, siempre hay algo, sean estos caracoles de tierra, plantas silvestres, huevos de taricaya, miel, larvas etc.; mientras que una gran cantidad de frutas y dátiles abunda en estaciones de menos lluvia.

La agricultura es una actividad complementaria, especialmente de la mujer, entre los Urarinas existe dos formas de hacer chacra: una es por tala y quema de bosques, es de monocultivo y al parecer introducida con el hacha y machete de la cultura occidental, además la cosecha esta designada al mercado no es de auto subsistencia; el otro sistema no es conocido para la ama-zonía, se llama la “Chauachacra” o huerto, al parecer de origen ancestral, pues no se tala el bosque ni se quema, mas bien se trozan los árboles delgados y las ramas de los grandes árboles para abrir luz al interior del bosque donde existe tierras negras, sobre cuyos suelos ricos en humos se siembra yuca, maíz, sacha papa, maní, camote, zapallo; es decir es de poli-cultivo y sirve como una despensa para la familia, pues de ella la mujer urarina saca solo lo suficiente para el día y vuelve a sembrar, de tal manera que es permanente, siempre tiene algo maduro para extraer.

Esta economía de caza, pesca, recolecta y agricultura, no es privilegio de otras culturas del mundo, en donde generalmente son más especializadas en sus actividades económicas lo que les crea dependencia y agotamiento de sus recursos disponibles; los urarinas no son dependientes de una actividad económica específica, parecen sociedades mesolíticas fosilizadas en el tiempo, mantienen el equilibrio ecológico y su biodiversidad de

manera sustentable; lamentablemente estos últimos años se esta rompiendo esa tradición debido a la oferta y demanda de los mercados modernos de Iquitos, son los llamados “regatones” o pequeños comerciantes que, con sus botes, irrumpen y regatean las reservas alimenticias de carne seca y pescado de los Urarinas para convertirlas en mercancía, provocando de esta manera la escasez y desnutrición de los clanes urarinas.

Los asentamientos de los clanes Urarinas también son resultado de las actividades descritas, cada clan tiene una residencia estable muy cerca del río donde esta la “maloca” o casa multifamiliar, muy bien construida y resistente (*ver foto 2*), luego al interior del bosque hay dos tipos de asentamientos de naturaleza temporal: uno para temporadas de caza en tiempos de inundación, esta es una pequeña cabaña muy frágil en su construcción, con un techo ligero y una tarima encima del agua donde duermen y tienen sus utensilios de caza y cocina (*ver foto 3*); terminada la temporada de caza, la vivienda es abandonada y en poco tiempo, sometida



Foto 2



Foto 3



Foto 4

al medio ambiente del bosque, rápidamente desaparece sin dejar huellas; la segunda dura más tiempo que la primera, puede durar 4 o más años y es

el asentamiento que se construye cuando se hace una chacra talando el bosque (*ver foto 4*).

Para llevar adelante todas las actividades de caza, pesca, recolecta y agricultura, los Urarinas han creado una cultura que se expresa en una serie de artefactos , utensilios y herramientas a los cuales ahora los llamamos “artesanías”, que responden al estado o nivel de desarrollo de los urarinas. Las artesanías vistas así, no son otra cosa que los instrumentos de producción, al igual que la tecnología moderna es para los sociedades urbanas, la cual revela un estado de desarrollo que se ajusta al modo de vida, dentro de un contexto histórico- social, adaptado al medio en la cual se vive.

La artesanía es también, la expresión de un grupo social o cultura, se identifica bajo la concepción de un estilo o forma particular de hacer las cosas cuya presencia delimita su territorio y determina el tiempo histórico en la cual se encuentra, es por ello que estos instrumentos y artefactos “artesanías” son un medio de identidad de los pueblos, revelan sus modos de vida, el tipo de organización social del trabajo y hasta su ideología.

Para cumplir con todas las actividades diarias en la caza, pesca, recolecta y agricultura, los urarinas han creado una serie de objetos: para cazar, hacen los arpones o lanzas y también la cerbatana, confeccionan trampas y bolazas o “Shicras” de diferentes tamaños para el transporte; para la pesca hacen canoas, remos, redes de fibras, “nazas” y canastas o cestas, de igual manera en la recolecta emplean “shicras” o bolsas y cestas, las cuales también son usadas en las actividades agrícolas; además tiene como utensilios domésticos la cerámica, tejidos de fibra llamados Cachihuangos, hamacas, bancos, abanicos, tutumas o calabazas, bateas, grandes cucharones para mover el masato, batanes y moledores de madera, telares etc. Tessmann además señala que no tenían instrumentos de guerra, usaban una flauta de 6 huecos pero no tenían tambores.

ARTESANÍAS O UTENSILIOS E INSTRUMENTOS DE UN MODO DE VIDA.

Las “Shicras” o “Sira”.

Shicra en lengua quechua o sira en lengua urarina, significa en castellano escroto, definida como bolsa exterior que envuelve los testículos de los hombres; por extensión los nativos aplican a todo tipo de bolsas que tiene una técnica de manufactura por anillado, que se repite de manera idéntica desde el precerámico en los Andes centrales y la Amazonía, puede ser de fibra o de lana, el anillado permite a la bolsa que, estando encogida, pueda estirarse como el escroto, aumentando su capacidad casi hasta el doble de su tamaño.



Foto 5

El anillado muy suelto o apretado según el tamaño de la bolsa permite una variedad de funciones en los pueblos de cazadores, recolectores pescadores y agricultores a la vez, es decir es el utensilio indispensable y necesario dentro del modo de vida de estos grupos sociales. La shicra es tan funcional que se usa como cartera de extraño atractivo en las sociedades urbanas.

Los urarinas tienen una variedad de tamaños y formas de bolsas, lo cual demuestra su multifuncionalidad; hay desde las más grandes y resistentes (*ver foto 5*), para el



Foto 6



Foto 7

transporte de presas de caza como venado, sajino, wangana o productos como la yuca, maíz o camote, las cuales se cargan a la espalda, sostenida con el colgador en la frente, como si fuera una mochila, generalmente estas shicras grandes las usa el varón. Hay shicras medianas y largas (*ver foto 6 y 7*), que generalmente las usan las mujeres para transportar productos agrícolas o de recolecta, todas son con técnicas de anillado suelto, colgadores resistentes para la frente o los hombros, donde la ancha faja del colgador no causa molestias.

Las shicras chicas son con técnicas de anillado apretado, con menor capacidad de estiramiento, más rígidas y no permiten escapar objetos pequeños, sus colgadores son más largos y delgados, elaboradas con técnicas de tejido llano tipo faja; son de uso más personal, sea por parte del

varón o de la mu-ger, tiene funciones variadas desde contener granos, frutas, dátiles, objetos personales, implementos de textilería, alfarería, fiambre, etc.

SHICRAS GRANDES.

Shicra 1 – (foto 5)

- a. Medidas: Largo 060m., ancho 036m., diámetro de los anillos 02.5m., largo del colador 062m., ancho del colgador 08m.
- b. Materia prima: Es fibra de una palmera llamada chambira y crece en el bosque.
- c. Técnicas de manufactura: Obtenida la fibra es torzalada para hacer cordeles muy delgados, con los cuales, con las técnicas de anillado se hace la bolsa, luego se añade el colgador, utilizando la misma técnica con ancho formado por diez a doce anillos; esta técnica del anillado permite que la bolsa se estire a lo ancho más no a lo largo, cuanto más suelto son los anillos, mas capacidad de estiramiento tiene la bolsa.
- d. Diseños: El diseño de la bolsa es muy simple, son cinco franjas horizontales de color marrón muy oscuro teñido con wito (semilla de un árbol), ó achote, las cuales se intercalan con franjas anchas de color natural de la fibra; el colgador tiene tres franjas del mismo color.

Shicra 2 – (foto 6)

- a. Medidas: Largo 046m., ancho 043m., largo del colgador 065m., diámetro de los anillos 02m.
- b. Materia prima: Es fibra de chambira.
- c. Técnicas de manufactura: la fibra es torzalada para hacer cordeles y con ella se hace la bolsa con la técnica de anillado, la boca es reforzada con anillos más apretados para darle mayor resistencia.
- d. Diseños: Esta formada por tres franjas anchas horizontales de color marrón claro, delimitados ambos extremos por franjas de color natural de la fibra.

Shicra 3 – (foto 7)

- a. Medidas: Largo 043m., ancho 022m., largo del colgador 040m., ancho 05m., con ocho anillos cuyo diámetro es de 08m.
- b. Materia prima: se usa fibra de chambira.
- c. Diseños: Está formada hasta por once franjas horizontales de color marrón oscuro, intercaladas con marrón claro y franjas de color natural de la fibra.

Shicra 4 y 5 – (foto 8) (2 bolsas)



Foto 8

- a. Medidas: a). Largo 040m., ancho 030m., colgador 051m., diez anillos de ancho, b). Largo 013.5m., ancho 020m., colgador once anillos de ancho.
- b. Materia prima: Fibra de Chambira.
- c. Técnicas de manufactura: Anillado usando cuerdas más gruesas, en la boca es más apretado, son bolsas más resistentes.

d. Diseño: Sin diseños, presenta solo el color natural de la fibra.

SHICRAS PEQUEÑAS.

Shicra 6 – (foto 9)

- Medidas: Largo 019m., ancho 031m., Colgador 054m., ancho del colgador 01m.
- Materia prima: Fibra de chambira
- Técnicas de manufactura: anillado bastante apretado que le da mayor rigidez a la bolsa, los colgadores de la bolsa están hechos con técnicas de tela llana tipo faja.
- Diseños: La bolsa es de forma rectangular más ancha que larga y presenta franjas verticales pintadas en color marrón oscuro.

Shicra 7 – (foto 10)



Foto 9



Foto 10

- a. Medidas: Largo 013.5m., ancho 014m., colgador 045.5m., ancho del colgador 01.5m.
- b. Materia prima: Fibra de chambira torzalada en forma de cordel delgado.
- c. Técnica de manufactura: Anillado bastante apretado para la bolsa y tejido llano tipo faja para el colgador.
- d. Diseño: Tiene cuatro franjas horizontales de color rosado, una franja de color marrón claro, intercaladas por franjas de color natural de la fibra, el colgador de la bolsa no lleva pintura.

Shicra 8 – foto 10

- a. Medidas: Largo 018m., ancho 016m., colgador 045m., ancho del colgador 02m.
- b. Materia prima: Fibra de chambira hecho cordeles muy delgados.



Foto 11

- c. Técnicas de manufactura: anillado bastante apretado para la bolsa y tejido llano tipo faja para el colgador.
- d. Diseño: Tiene cinco franjas horizontales de color marrón claro delimitada por franjas delgadas de color marrón oscuro, siempre intercaladas con franjas de color de color natural de la fibra.

Shicra 9 y 10 – (foto 11)

- a. Medidas: shicra 9 Largo 013m., ancho 012m., largo del

colgador de la bolsa 043.5m., ancho 01m. Shicra 10 Largo 012m., ancho 010m., largo del colgador 058m., ancho 01m.

- b. Materia prima: Fibra de chambira
- c. Técnicas de manufactura: Las dos son anilladas muy apretadas.
- d. Diseños: Ambas tienen franjas horizontales de color marrón oscuro y marrón claro intercaladas con el color natural de la fibra; los colgadores son delgados y largos.

CACHIHUANGOS O KAMELA.

Cachihuango en lengua quechua y “Kamela” en lengua urarina, es algo así como las “seretas” o “petates” de junco de los Mochicas; se trata de un utensilio doméstico de la casa, es usado como cama, manta, alfombra, para hacer mosqueteros, almohadas o cabeceras y envolver a los muertos. Su manufactura es en telar angosto de 050 a 060m de ancho, en técnica de tela llana con una urdimbre y una trama (1 x 1), bastante apretada o tupida, poco flexible cuando es nueva.



Foto 12

En cuanto a su diseño se trata de franjas verticales anchas de color marrón claro delimitada por doble franja delgada de color marrón oscuro a cada extremo, las que van intercaladas con franjas de color natural.

Cachihuango 1, 2, 3. – (foto 12)

- a. Medidas: 1. Largo 1.83m., ancho 1.13 formada por dos piezas cosidas de 056m. de ancho. 2. Largo 2.10m., ancho 098m. formada por dos piezas cosidas una de 044m. y la otra de 054. 3 Largo 2.17m., ancho 1,50m., formada por dos piezas una de 077m. y la otra de 073m.

ALMOHADA – (foto 13)



Foto 13

El uso de almohada, como cabecera para dormir, es muy común en los urarinas, se las elabora con fragmentos de cachihuangos cosidas como bolsas y rellenas con fibra del fruto de la wimba; son muy buenas y resistentes.

Medidas: Largo 043m., ancho 022m., espesor 015m.

AMACAS PARA BEBES. – (fotos 14 y 15)

Las hamacas según Tessmann (1930), solo eran usadas para los niños recién nacidos, hoy es de uso común también en adultos, especialmente los hombres, tienen como

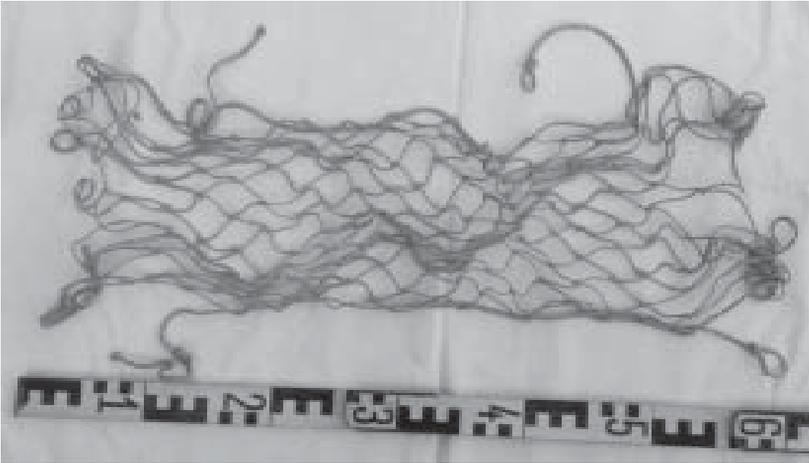


Foto 14



Foto 15

técnica de manufactura el anudado usando las cuerdas torzaladas, las cuales forman cocadas o reticulados, están reforzadas a los lados laterales con soguillas, los extremos terminan en cabos sueltos, los que sirven para amarrar una varilla y un cordel para sujetarla entre dos palos, las hamacas de los recién nacidos tiene además una sonaja de semillas secas y una cuerda para mecer al niño.



Foto 16



Foto 17

Foto 14. Mide: Largo 050m., ancho 045m., las cuerdas son de chambira.

Foto 15. Hamaca de adulto de 3 m. de largo por 1.20m. de ancho, termina en ojales en las cuerdas para colgar.

ABANICO Y ESCOBA – (foto 16 Y 17)

Son dos utensilios domésticos que usa la mujer. El abanico para avivar el fuego de la fogata y para ventilarse del sofocante calor, le escoba para limpiar la casa; ambas están hechas de hojas de palmera, su tamaño varía y su forma es ovalada o redonda.

LAS CESTAS – (foto18)

Las cestas o “amari” en lengua urarina son implementos multi-función para las tareas de caza, pesca, recolecta y agricultura, tiene diversos



Foto 18

tamaños y son rápidamente construidas en el bosque cuando son necesarias. La técnica de manufactura es el reticulado con espacios vacíos o muy unidos que no dejan ranuras, según el contenido que se desea. El materialito utilizado para tejer las cestas es corteza flexible, el tejido se inicia en la base y termina en la boca; forma listones diagonales reforzados con otros de manera horizontal para darle estabilidad y resistencia.

La cesta grande tiene reticulado abierto, dos asas que no están en los extremos equidistantes de la boca, sino más bien en el tercio superior, con el fin de colocarle una faja para cargarla a la espalda sostenida con la frente.

Medidas: Cesta a. Diámetro superior de la boca 036, diámetro inferior de la base 018m., altura de la cesta 020m. Cesta b. Diámetro superior de la boca 037m., diámetro inferior de la base 025m. Y altura 035m.

REMO – (foto 19)

Remos se llaman “quijia” en lengua urarina, están vinculados a la canoa y ambos son instrumentos de navegación inseparables del varón o de la mujer; son labrados manualmente a partir de grandes troncos de árboles escogidos.

Medidas: Largo 1.47m., pala largo 053m., ancho 028m., empuñadura largo 07m. y ancho 02m.



Foto 19

LA CERBATANA O PUCUNA – (foto – 20)

La cerbatana o pucuna llamada “Ichana” en lengua urarina, es el instrumento de caza más importante en el grupo Urarina, pues la caza juega un papel muy importante en la supervivencia, son como dice Tessmann cazadores apasionados. Para conocer su destreza Víctor Chang, que exploró conmigo el chambira, acompañó a los cazadores urarinas y según su apreciación son excelentes cazadores, imitan los sonidos, graznidos, cantos y rugidos de los animales para atraerlos, se desplazan rápidamente en el bosque, lo conocen como su casa y saben donde ubicar a los animales.

Cada cazador elabora su propia pucuna o ichana, con una tecnología de manufactura tradicional, la cual demanda un largo tiempo de trabajo, desde el momento de buscar la madera de chonta, que es la más adecuada por su dureza y resistencia; un siguiente paso es el labrado, se pule el anima por abrasión, separada en dos partes, para luego ser pegada y cubierta la parte exterior con resina de plantas, finalmente se coloca la mira que

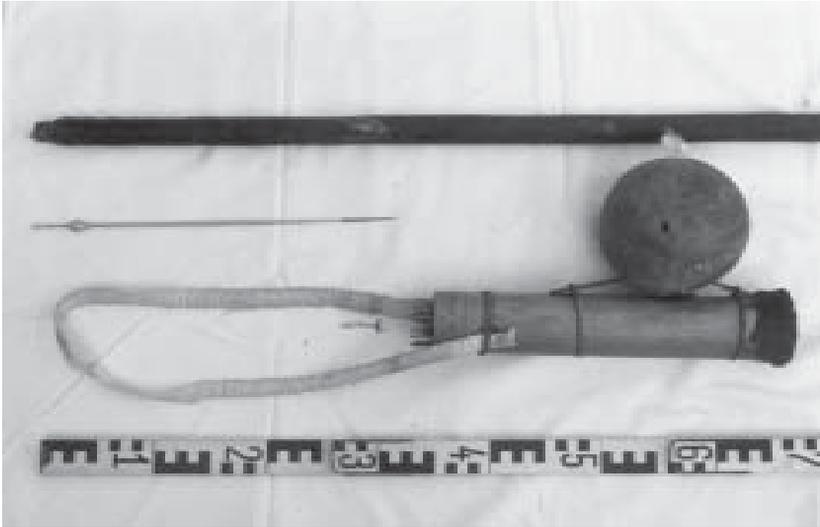


Foto 20

constituye los dos incisivos de un roedor grande llamado ronsoco, esta mira tiene que estar en una distancia proporcional a la longitud de la pucuna. Según el testimonio de uno de los cazadores, a quien lo vimos trabajando en la manufactura de su pucuna, todo el proceso dura más de dos, razón por la que ya no se las realiza como antes, sino que ahora muchas veces se emplean tubos de plástico, (el mas angosto de luz), forrados con caña y resina.

Terminada la pucuna se prepara sus implementos que son los siguientes:

El “Jadecute” es una calabaza pequeña (patea), sirve para llenar una fibra muy fina llamada “iche” la cual es utilizada para envolver el dardo envenenado.

Luego se elabora el “jaena”, una caña de bambú con uno de sus extremos tapado con un pedazo de mate y asegurado con resina, la parte superior lleva como decoración líneas incisas en forma achurada, esta caña va unida al jadecute con una lámina de bambú que atraviesa el jadecute y luego es amarrada a la jaena con cuerdas de chambira; en el interior de la caña se pone una especie de paja, llamada “bugleme”, para sostener a los dardos que van introducidos en el jaena. Los dardos, denominados “Bactuy”, son filamentos como agujas hechas de las venas de la madera del shebón (palmera), cuyo tallo tiene venas muy duras, estos dardos tiene en la punta el veneno de curare, que paraliza el sistema nervioso, . La cabeza del dardo es envuelta con el iche, formando una bolita del diámetro del anima de la pucuna, para que pueda salir con mucha fuerza cuando el cazador sopla el anima de la pucuna, finalmente el jaena tiene un colgador



Foto 21

llamado “cufi” es una especie de faja tejida de algodón, la cual sirve para cargar todos los implementos descritos.

Las pucunas o cerbatanas son de varias dimensiones, cuanto más larga más lejos es la distancia que llega, los buenos cazadores soplan y pueden matar un mono a 50 metros y acostumbran hacer ensayos de puntería sobre los nidos de insectos o abejas colgadas en lo alto de los árboles. La pucuna que mostramos aquí mide 1.70m. de largo por 03m de ancho y 01m de ánima, la distancia de la boca por donde se sopla a la mira es de 1.42m.

LA CERÁMICA. – (foto – 21 y 22)



Foto 22

La cerámica urarina es muy sencilla, manufacturada con la tecnología del enrollado sobre una base o plato de alfarero, la arcilla se mezcla con la corteza quemada y triturada de un árbol llamado Apucarana. Elaboran ollas y platos, su producción es doméstica y está a cargo de las mujeres de cada clan y de acuerdo a sus necesidades. Las piezas son quemadas en los fogones con grandes troncos, no presenta decoraciones notables, solo

LA ORFEBRERÍA ARTESANAL CONTEMPORÁNEA EN EL PERÚ: LA EXPERIENCIA DEL ORFEBRE MAURO RODRÍGUEZ

Resumen:

El artículo muestra la continuidad, en el uso de técnicas de orfebrería precolombinas peruanas, por parte de los artesanos del presente. Se pone como ejemplo el caso del maestro Mauro Rodríguez, quien compartió con las autoras sus experiencias y los secretos de las técnicas prehistóricas de orfebrería que aprendió de sus padres. Se realiza una descripción de su taller y de cada una de las técnicas que son utilizadas.

La elaboración de piezas de orfebrería, con técnicas que tienen más de 1000 años de tradición, está en peligro de perderse por la inclusión de maquinarias e instrumental moderno que realizan el trabajo, quizás de manera más rápida, pero en serie y con una calidad inferior. El valor que le da a la pieza el hecho de ser elaborada por las manos de un artesano no tiene igual. En este trabajo tratamos de rescatar y dar a conocer esta herencia cultural del uso de técnicas antiguas, - que aún hoy en día asombran por su extraordinaria calidad y complejidad-, las cuales nuestros antepasados nos dejaron y aún son utilizadas por artesanos que siguen la tradición de sus tatarabuelos ante el asombro de muchos estudiosos. Sentir orgullo de la tradición orfebre del Perú y mostrarla al mundo, es una de las premisas de este artículo.

-
- 1 Pontificia Universidad Católica del Perú. E-mail: luchivetter@hotmail.com
 - 2 Pontificia Universidad Católica del Perú. E-mail: pcarcedo@hitepima.com

Introducción

Perú, país de culturas ancestrales de imperios y conquistas, de riquezas arqueológicas, históricas y naturales, conserva una riqueza en la creatividad y fuerza artesanal que su gente se siente orgullosa de poseer. Este país es conocido, primero en época precolombina y luego durante el Virreinato, Colonia y República, por sus trabajos artesanales que llegan a ser obras de arte; entre ellos tenemos el trabajo en plata, material que dominaron desde que las culturas precolombinas decidieron utilizar este metal como soporte y recurso espiritual de sus creencias, ofrendas a sus dioses y símbolo del poder terrenal.

Durante el Virreinato, el Perú fue conocido como país productor de plata, primero con la explotación de las minas de Porco y luego con el descubrimiento en 1542,- mismo año en que se funda el Virreinato del Perú bajo el reinado de Carlos I-, de las minas de plata de Potosí. A esto, se unen los testimonios de los europeos que conocen el trabajo excepcional de los indígenas orfebres fundiendo así, por un lado, la riqueza de un país productor de plata con la extraordinaria formación ancestral de sus artesanos, originando que la fama del arte de los plateros peruanos sea conocida hasta hoy fuera del continente americano.

La ciudad de Lima y en general su departamento, han sufrido durante los últimos 30 años, y por causas muy diversas-, terrorismo, búsqueda de oportunidades, etc.-, migraciones de gente procedente del interior, fundamentalmente de la sierra. Estas personas cargaron con su bagaje cultural y se instalaron en la árida Lima, trayendo consigo no sólo sus costumbres, sino también su herencia ancestral de realizar el trabajo artesanal. Muchos, dejaron atrás aquello que durante generaciones se dedicaron a trabajar sus familias, pero otros, como fue la familia de don Mauro Rubel Rodríguez Inga, prefirieron seguir trabajando aquello que mejor sabían hacer, -en este caso la joyería-, además se propusieron a enseñar a los jóvenes a recuperar las técnicas usadas por sus antepasados.

Mauro Rubel Rodríguez Inga, es el típico caso de un provinciano; natural de San Jerónimo de Tunán, Huancayo, lugar conocido desde la época de la Colonia por agrupar a familias de orfebres con una tradición ancestral y que llegó a Chosica con su familia siendo muy niño a finales de los 50 en busca de mayores oportunidades. Su padre, Don Eduvino Rodríguez Sánchez, orfebre y platero de San Jerónimo de Tunán, a su vez aprendió el arte de la platearía de su abuelo. Una vez instalada su familia comenzó a organizar y enseñar, a los pocos orfebres que había en ese tiempo en Chosica, aquellas técnicas que aprendió desde pequeño. Formó el primer taller de orfebrería en Chosica y en él aprendieron muchos jóvenes que luego formaron sus propios talleres. Poco a poco D. Eduvino, quien trabajó para la famosa- en esa época-, casa Mass del centro de Lima, empezó a participar en concursos de platería ganando un Concurso Nacional de orfebrería. Corrían los tiempos de Nicomedes de Santa Cruz cuando a D. Eduvino, su fama y extraordinaria destreza en la elaboración de piezas de metal, le hizo merecedor del apelativo de “manos de oro”.

Don Mauro, a pesar del trabajo de su padre y el vivir día a día inmerso en el ruido y trajín del taller familiar, se anima a trabajar en orfebrería a la edad de 30 años, antes estuvo dedicado a la construcción civil. Contrario a lo que se pueda pensar, no trabajó al lado de su padre, sino que forma su propio taller, también en Chosica.

Para D. Mauro, el saber de técnicas y la inspiración para crear sus propios diseños le son innatos. Todo lo que sabe lo aprendió mirando en el taller de su padre. Al principio trabajó cosas pequeñas, aretes, collares, cadenas, etc., que las llevaba a Lima para ser vendidas. Más tarde, cuando se abre una escuela de orfebrería en Huampaní, aprende otras técnicas y decide producir piezas más variadas. Por los años 80 conoce a la famosa diseñadora de joyas Esther Ventura quien junto a Teresa Ortiz de Zevallos se presentan en su taller y le proponen trabajar juntos.

De ahí en adelante, su carrera está llena de premios y menciones honrosas. En 1996 gana el primer premio en joyería y el segundo en orfebrería en el Concurso Nacional de la Plata, celebrado en Huancayo por el Patronato Nacional de Plata. En el 2002, el concurso se realizó en la ciudad de Trujillo donde Don Mauro tuvo mención honrosa en filigrana y orfebrería. Actualmente, el maestro Mauro trabaja para una prestigiosa firma de joyería, que es en la actualidad su principal cliente, aunque no duda en decir orgulloso que su clientela es mucha y variada. Siente pena al decir que ninguno de sus tres hijos siente la tradición joyera como él, aunque lo ayuden en la comercialización de sus obras.

D. Mauro se considera un orgulloso heredero de esta tradición milenaria y siente que para él es una obligación enseñar a las futuras generaciones no sólo las técnicas ancestrales, sino también su pasión y amor por la joyería. Es por ello que a sus sobrinos y a los muchachos del barrio, interesados en conocer este arte, les enseña con paciencia lo que sabe. Muchos de ellos, después de pasar por horas de enseñanza con la soldadura, laminar, trefilar, adelgazar láminas, armar piezas y pulirlas, han abierto sus talleres en Chosica, a 40 km. de Lima.

Orfebre inquieto, siempre buscando cosas nuevas, renovador incansable, Don Mauro aconseja que la gente se anime a hacer sus propios diseños. Su mayor deseo es que los jóvenes que van a su taller sientan que en la joyería no sólo pueden obtener un modo de vida, sino que también empiecen a valorar ese tesoro que aún tiene el pueblo peruano, sus raíces ancestrales y la habilidad innata de sus manos.

El taller de don Mauro

Está instalado en la parte posterior de su propia casa. Cuenta con 6 personas fijas y 2 o 3 que rotan. Consta de dos secciones; una habitación alargada que es el taller propiamente dicho (*Foto 1*) en donde



Foto 1

en 6 mesas de madera trabajan sus artesanos y un pequeño patio semi cubierto en donde se encuentra la fragua, un caño de agua y en medio de todo el tas o yunque de platero encima de un tronco cortado que es el lugar que se usa para estampar (*Foto 2*).



Foto 2

Los artesanos aprenden las técnicas bajo la atenta mirada del maestro. Los aprendices lo primero que hacen es soldar y preparar el material como laminar, trefilar, adelgazar las láminas, para después armar las piezas. Luego, aprenden a pulir, limpiar y dar el acabado. Y empiezan con otras técnicas como el entorchado, hacer hilos, el embutido, etc. Hay una técnica que sólo realiza don Mauro o uno de sus asistentes más capacitados y es la de vaciar, ya que implica tener el conocimiento de las aleaciones y de fundición. Don Mauro cuida mucho la calidad de la aleación. Las figuras de cera utilizadas en el vaciado son talladas por muchachos externos al taller.

El taller está lleno de actividad en un día cualquiera de trabajo. Mientras que un operario está soldando, otro está armando un collar, algunos martillando y embutiendo láminas y otro estará bruñendo una jarra de filigrana, otro podría estar trabajando en el yunque. El maestro Mauro organiza diariamente el trabajo teniendo en cuenta la habilidad de cada operario, pero para él es un orgullo decir que cualquiera de ellos está capacitado para hacer los diferentes trabajos en las variadas técnicas.

Técnicas utilizadas en el taller de Don Mauro

Foto 3

La Fundición

La fragua (*Foto 3*) está situada en un patio semi cubierto en donde se encuentra el tas del estampado, separado del taller propiamente dicho. Allí se encuentran los diferentes crisoles, lingoteras y pinzas o tenazas de hierro para agarrar los crisoles de arcilla, además del soplete. A un lado de la fragua hay





Foto 4

agua para limpiar la pieza recién vaciada de los residuos de la fundición (*Foto 4*). Normalmente, el operario realiza la fundición usando guantes de asbesto para evitar las quemaduras.

Para fundir, se usa las piñas de plata que viene de forma granulada (*Foto 5*), la cual es ligada con cobre electrolítico (50 gr. de cobre por 1000 de plata); además del bórax que se utiliza como fundente, el cual permite que el metal corra mejor (*Foto 6, 7, 8 y 9*). Para quitar los restos de bórax, la pieza se lava con ácido sulfúrico.



Foto 5



Foto 6

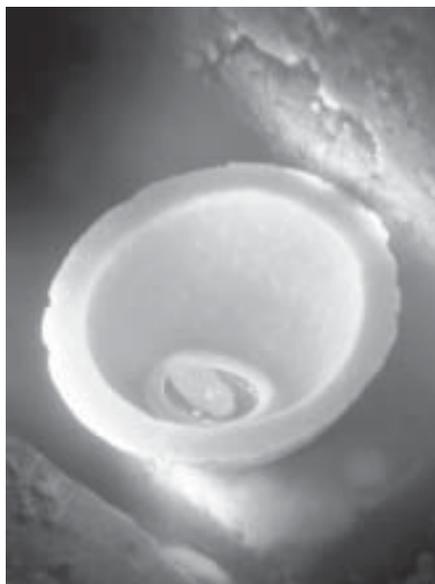


Foto 7



Foto 8



Foto 9

Las lingoteras tienen diferentes tamaños, son estrechas y alargadas cuando se quiere fundir un lingote para fabricar alambre, o anchas y planas cuando se quiere fabricar planchas o láminas.

El vaciado en moldes

Don Mauro utiliza la técnica de la cera perdida mezclando lo artesanal con lo industrial. La talla y diseño en cera del objeto son su creación. Él mismo da las pautas de cómo hacerlo y se ayuda de jóvenes que tengan facilidad para tallar. Una vez que ha acabado este proceso pasa el diseño a yeso, y así concluido lo usa como molde. Otra técnica es la elaboración de moldes mediante el repujado; para esto primero realiza una figura en una lámina de plata la cual descansa sobre una cama de brea. Al terminar el diseño en la lámina, quita y limpia la brea y la pule. Luego, saca una copia del diseño con “Sama”, (sustancia de forma líquida que le permite ser vaciada en la lámina repujada); cuando se endurece la “Sama”, ésta se retira y se procede a formar lo que se llama la “hembra” y el “macho” de un molde bivalvo (*Foto 10*).

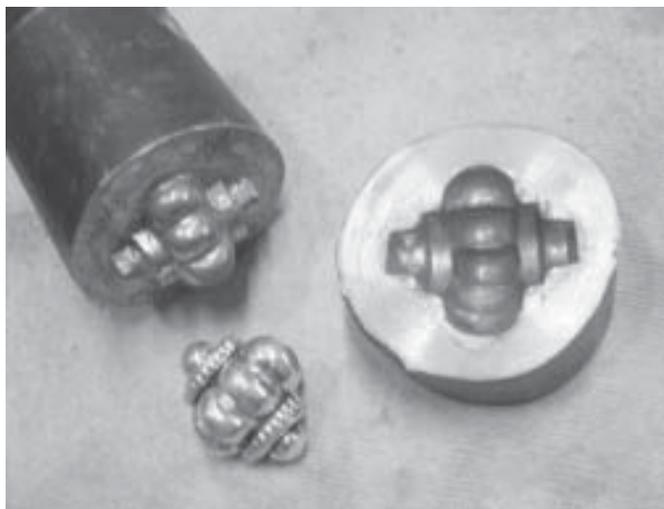


Foto 10



Foto 11

Estampado al martillo

La técnica del estampado al martillo presenta varios pasos; primero se dibuja y se marca la figura a estampar sobre la plancha metálica con un cincel a golpe de martillo (*Foto 11*). Luego, la lámina ya dibujada es colocada sobre una “hembra” que se encuentra sobre el tas (*Foto 12*).



Foto 12



Foto 13

Después, se coloca el “macho” encima de la lámina quedando ésta atrapada entre el “macho” y la “hembra” y se procede a martillar (*Foto 13*). Luego, se retira la lámina ya con el diseño repujado y se lleva a la brea para poder terminar el retocado del diseño por el anverso mediante el cincelado. Las partes de la lámina que quedaron fuera del diseño se recortan colocando la pieza sobre la tabla de calar y con ayuda de la sierra de calar (*Foto 14*). Una vez terminada la pieza se procede a poner por el reverso una plancha de plata la cual terminará de formar la pieza. Esta última se une a la pieza por medio de soldadura. Una vez realizada esta operación, se recorta el sobrante con la sierra de calar y se procede al acabado final del pulido, brillo y limpieza encontrándose la pieza lista para cualquier tipo de montaje (*Foto 15*).

El laminado.- Uso de la laminadora mixta

La barra de metal se lleva a la laminadora mixta que consiste en un instrumento que por un lado es trefiladora (para la formación del alambre) y por otro laminadora (para la formación de planchas metálicas) (*Foto 16*).



Foto 14



Foto 15

En este caso sólo utilizamos la trefiladora consistente en una sección con 13 surcos o canales de distintos grosores, por donde se pasa el trozo de metal desde el surco más grande hasta el de menor grosor para adelgazarlo, haciendo en el intervalo por lo menos tres recocidos para evitar que la pieza



Foto 16



Foto 17

se quiebre o raje. Luego, la barra convertida aún en alambre grueso (mínimo 1 mm.) es llevada a la hilera para proceder a su estiramiento y adelgazamiento. En la hilera el trozo de metal es pasado por varios orificios, cada vez más delgados, hasta llegar al grosor con que el orfebre desea trabajar (hasta de un cabello humano) (*Foto 17*). Este tipo de alambre es utilizado para hacer cadenas, engastes, trabajos de filigrana, etc.

Entorchado o torcido de alambres

Esta técnica se utiliza para “trenzar” y consiste en colocar dos alambres entre dos tablas de madera dura, una, la inferior, sirve como soporte de los hilos, y otra, la superior, es con la que se realiza el trabajo de entorchado (*Foto 18*). El trabajo es sincronizado; mientras que con la mano derecha se sujeta la tabla superior y se presionan los hilos con un movimiento de atrás hacia delante, con la mano izquierda se van torciendo los alambres. Esta técnica parece muy simple pero requiere de habilidad, y es posible que sea utilizada desde épocas antiguas.

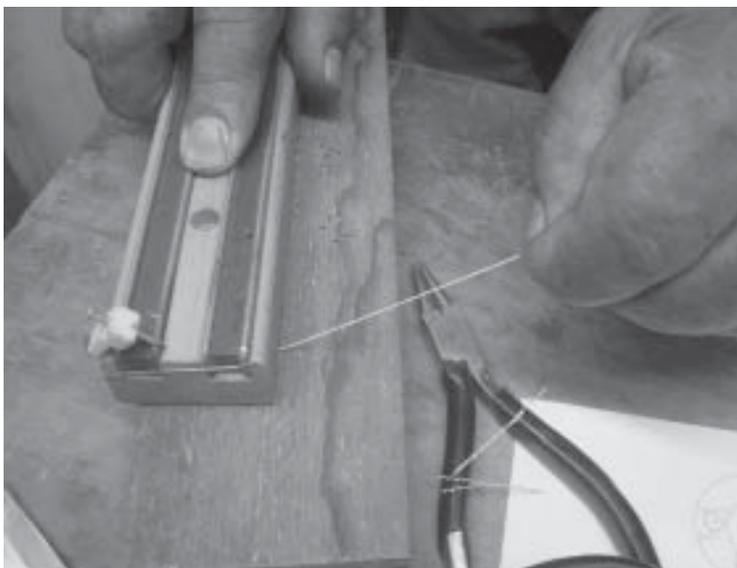


Foto 18

Uniones con fuego. - La soldadura

Para soldar dos piezas de plata, en el taller del maestro Mauro, se utiliza masa de bórax (sales para limpiar la parte que se va a soldar eliminando los óxidos) como fundente, además de soldadura de plata. Ésta última, tiene forma de pequeñas láminas cuadradas de plata, llamadas ampalletas y es preparada en el propio taller (30% de latón (cobre-zinc) y 70% de plata). El orfebre, a la hora de soldar, pone juntos en un plato o recipiente la mezcla de bórax y las ampalletas. Luego “pinta” con un pincel o hisopo con bórax la zona a soldar. Inmediatamente, elige con una pinza las ampalletas que están remojadas en el bórax y las va poniendo, una a una, en el lugar a soldar. Después, calienta toda la pieza al fuego y cuando éste está más fuerte lo dirige con más fuerza a la zona de la soldadura hasta que se funden las áreas a unir.

En su taller siempre se suelda sobre la piedra pómez, que procede de Arequipa. Nos cuenta don Mario que hay talleres que utilizan planchas de asbesto para soldar, pero para él éstas pueden ser dañinas por lo que recomienda el uso de la piedra pómez.

Cuando el operario tiene que soldar bastantes piezas, usa un instrumento alargado llamado “corregidor” el cual evita que se quemé durante la operación, además de ayudar a correr la soldadura líquida. El “corregidor” tiene diferentes tamaños según la pieza a soldar.

Collares con diseños de conchas y piedras

Don Mauro es quien hace los bocetos de las piezas que se van a elaborar por primera vez. El boceto es realizado a lápiz sobre un papel, lo diseña con los elementos que le traen, como conchas, semillas o piedras

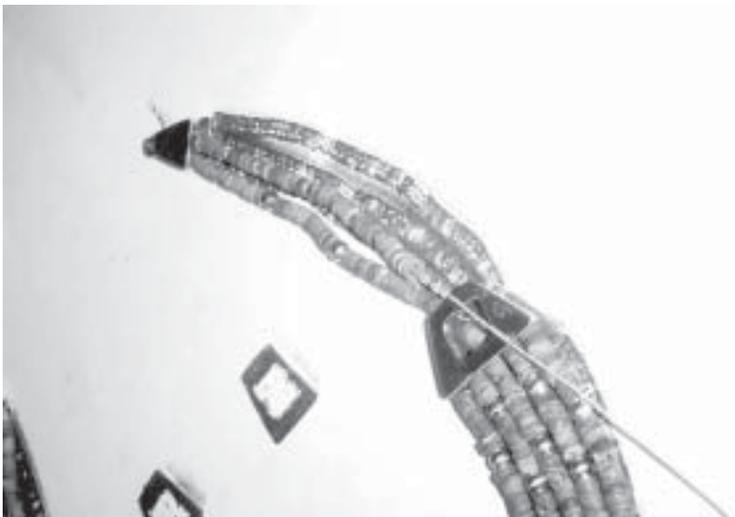


Foto 19

(Foto 19); luego, una vez armada la pieza, si queda bien procede a elaborar otra. Nunca hace más de dos o tres diseños iguales, pues no le gusta repetirlos. Siempre anda en la búsqueda de nuevos diseños. No le gusta copiar diseños de otros ni de revistas, por eso su fastidio cuando ve que otros orfebres copian sus piezas. Para don Mauro es esencial la creatividad.

Engaste de piedras y conchas

Hemos mencionado que a don Mauro le gusta realizar sus propios diseños dependiendo de las piedras y conchas que llegan a su taller. En la técnica del engaste, en este caso un collar formado por un conjunto de lágrimas de concha de nácar, se realizan los siguientes pasos. El material a engastar, la lágrima de concha nácar, es rodeado por un alambre de plata que adquiere la forma de la lágrima (Foto 20). Luego, se retira el alambre de la lágrima de nácar y se coloca encima de una plancha de plata recortada al tamaño de la lágrima (Foto 21). Previamente esta lámina ha sido



Foto 20

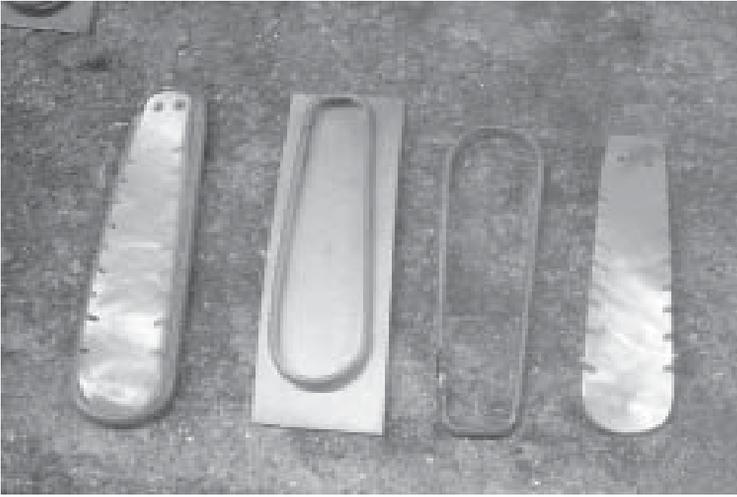


Foto 21



Foto 22

aplanada con un martillo (*Foto 22*). Luego se procede a soldar el alambre a la plancha metálica con la ayuda de bórax, que es colocado con un pincel en toda la lámina, y con las ampalletas remojadas en el bórax, las cuales son elegidas con una pinza por el artesano (*Foto 23*). Luego, se procede a colocar calor con el soplete en toda la pieza, ayudado por el “corregidor”



Foto 23



Foto 24

el cual ayuda a correr la soldadura líquida con su punta y a enderezar cuando se levanta alguna punta del material metálico que está soldando (Foto 24). Una vez soldado el alambre a la plancha metálica se recortan las partes sobrantes de la plancha, se pulen las aristas y una vez acabada

se fija la lágrima de nácar a presión. El conjunto de lágrimas es engarzado más tarde para darle la forma de collar.

Formación de bolitas fundidas. Técnica del Granulado

Las diminutas bolitas utilizadas en los broches de los collares se hacen a partir de alambres con un grosor y peso determinado. El alambre ya fabricado, se enrosca en un instrumento circular y se corta formando pequeños anillos del mismo tamaño. Éstos se colocan, en grupos de tres, encima de una tabla de madera dura, capaz de aguantar altas temperaturas, para proceder a darles calor directo con el soplete. Por medio de este fuego, los pequeños anillos se funden convirtiéndose en diminutas bolitas (*Foto 25*). Estas bolitas fundidas ya están listas para formar parte de una pieza, como puede ser una parte del broche de un collar. Para unir las bolitas a la pieza, se vuelve a realizar la operación de soldar, es decir, por medio de un hisopo se pone el bórax en la zona a unir (*Foto 26*) y luego con unas pinzas la ampalleta de plata. A continuación, ayudado por las pinzas, el operario coloca la bolita en el lugar a soldar y procede a darle calor,



Foto 25



Foto 26



Foto 27

poniendo la pieza al rojo vivo (*Foto 27*). Cuando las piezas a trabajar son pequeñas, como en este caso, el orfebre utiliza un soporte pequeño encima de la piedra pómez en donde se apoya para realizar la operación de soldadura.

El Bruñido y Pulido

Dentro de las operaciones del acabado final de la pieza tenemos el bruñido, pulido y limpieza final.

El bruñido consiste en frotar la pieza acabada con un instrumento metálico alargado de sección circular en forma de punzón, cuyo extremo inferior puede terminar recto o en forma de gancho llamado “bruñidor”. Mientras el operario realiza esta operación con sus manos, con las piernas



Foto 28



Foto 29

sujeta un balde con agua mezclada con champú o detergente suave en el cual repetidamente va sumergiendo la pieza y el bruñidor para evitar se manche la pieza durante el proceso (*Foto 28*).

Para pulir el objeto, por ejemplo una cadena, ésta se coloca en una tabla que tiene una hendidura en el centro y se lleva al disco (mufle) con pasta para pulir, y se procede a realizar el trabajo. En la foto (*Foto 29*) se ve el



Foto 30

proceso posterior para sacar brillo, aquí se observa la rueda de gamuza con pasta “rouge” para este fin; mientras que para pulir se usa la de drill.

La limpieza final de la pieza se realiza frotándola con un trozo de algodón o franela (*Foto 30*).

Instrumentos

Además de los mencionados, son innumerables los instrumentos que podemos encontrar en el taller de don Mauro. Desde cinceles para marcar las láminas de plata y darles ciertas texturas a las planchas metálicas (*Foto 31*),



Foto 31



Foto 32



Foto 33

pasando por embutideras o dados metálicos que tienen medias lunas de diferentes diámetros (*Foto 32*), moldes bivalvos para el estampado (*Foto 33*), hasta tablas y sierras de calar, tases de diferentes tamaños,



Foto 34

martillos y cuñas. Algo que no puede faltar en la mesa del operario es la tabla de calar, sobre la cual utilizan la sierra de calar. Sobre esta tabla cortan o calan cualquier tipo de material, por ejemplo concha.

Comentarios

La habilidad y creatividad del maestro Mauro se ve reflejada en las piezas acabadas que nos muestra con orgullo en su taller (*Foto 34, 35*).



Foto 35

Éstas han sido elaboradas con cuidado y esmero, cualidades que serían heredadas desde la época precolombina.

Nos parece necesario resaltar la importancia que tiene el hecho que aún se sigan usando estas técnicas antiguas, dando valor a lo que nuestros antepasados hicieron y que hoy en día lo continúan realizando sus descendientes. Estas técnicas deben ser valoradas por pertenecer a nuestra

herencia cultural y además porque han sabido demostrar lo eficientes que son en el arte de la orfebrería. En algunos lugares de nuestro país se está perdiendo esta tecnología ancestral, siendo reemplazada por maquinarias modernas que le quitan el valor intrínseco que tiene el hecho de elaborar una pieza con las propias manos. Esperamos que la modernidad no le quite el sitio a la orfebrería artesanal que se encuentra en peligro de extinción, sitio que con mucho esmero y dedicación ha sabido ganarse en el Perú y en el mundo en general.

Agradecimientos

Las autoras deseamos expresar el agradecimiento al maestro Mauro, quien compartió con nosotras sus experiencias y secretos sobre el arte de la orfebrería. 1

UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA ARPILLERÍA PERUANA*

Resumen:

La arpillería es una actividad artesanal característica de las zonas urbano-marginales de Lima y las provincias del Perú, y es de alta significación en la vida y economía de las clases más vulnerables.

Se encuentra en íntima relación con los procesos migratorios de la Región Andina, fue popularizada por las mujeres de los barrios urbano marginales del Perú y de otros países latinoamericanos a partir de la década de los setenta.

En este artículo se presenta un estudio del origen de esta artesanía en el Perú, pero al mismo tiempo se hace una amplia referencia a su génesis en Chile, donde la arpillería está vinculada a los resultados políticos y sociales de la dictadura de Pinochet.

Luego se describe los materiales, técnicas, diseños y temáticas utilizadas en este trabajo, sin dejar de lado el análisis relacionado a las innovaciones, comercialización y organización de los talleres.

Finalmente se estudia la arpillería dentro del contexto actual, contexto en el cual lo global y lo local interactúan. Las arpilleras no pertenecen a un solo pueblo, sino que han sido apropiadas por diferentes zonas urbano-marginales de América Latina. Las mujeres migrantes y sus descendientes han adoptado una artesanía urbana, en un principio, “no local”, “no territorial” o “foránea”, pero que se ha convertido con los años en “local”.

*Este artículo forma parte de un estudio mayor en proceso.

INTRODUCCIÓN

La arpillería se ha convertido en el Perú en una actividad artesanal característica de las zonas urbano marginales de Lima y las provincias, debido a lo significativas que son en la vida y las economías de las familias de extrema pobreza.

La arpillera es una expresión plástica popular urbana, que en principio, alude a un cuadro confeccionado con una serie de aplicaciones o superposiciones de figuras de retazos de diversas telas, que se cosen y bordan sobre un soporte de tela mayor y una base de papel, tela o pelón. Se complementan con figuras y elementos en volumen (muñecos, animales o frutos), así como con otros materiales (paja, plástico, madera, etc.), componiendo escenas de variada temática. Es un cuadro trabajado a la manera de un collage. Incluso para el caso peruano, hoy en día se considera en el rubro de la arpillería otras piezas que se apropian de la técnica. Vemos ferias y tiendas artesanales inundadas de chompas, mochilas y polos «arpillados», cuyos acabados aplicados y bordados derivan también de la técnica del género arpillera.⁽¹⁾

Hoy nos encontramos ante sociedades que atraviesan acelerados cambios. Entre los seres humanos, la manera de interpretar el mundo está transformándose día a día, así como sus producciones culturales, en este caso, las arpilleras.⁽²⁾

El mundo, en el que vivimos actualmente, no se parece en nada al pasado. Vivimos de prisa porque estamos en movimiento querá-moslo o no. Una de las características de la globalización es precisamente la movilidad constante, no sólo de personas sino de bienes materiales, ideas,

(1) Ver catálogo de exposición: Sirley Rios Acuña. *Arpilleras de Pamplona*. Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana, 2000.

valores y comportamientos. En este contexto, aparecen y se difunden nuevas artesanías, producto de la necesidad económica y el interés por “lo nuevo”. Asimismo, la mayoría de artesanos migran del campo a la ciudad. La presencia urbana es cada vez más marcada.

Debido a los fenómenos mi-gratorios del campo a la ciudad han llegado a Lima artesanos de todas las especialidades, capaces de adaptarse y sobrevivir en su nuevo ámbito. Otro grupo de artesanos lo conforman quienes, aprenden en la ciudad el oficio artesanal de su lugar de procedencia. Mientras un conjunto de migrantes produce objetos artesanales ajenos a su tradición cultural de origen. En este último grupo se ubican las arpilleristas. La mayoría de ellas, como parte de su cotidianeidad y tradición cultural, no desconocen las actividades artesanales asignadas a las mujeres: la textilería y la bordaduría.

Esta experiencia migratoria le ha otorgado a las artesanías particularidades formales, funcionales y simbólicas. Ha originado, al cambiar de lugar de producción y el modo de uso, su resignificación y su reconversión. Este tránsito del campo a la ciudad, y viceversa, se ha producido con las artesanías consideradas tradicionales, pero no con las arpilleras, que primero emigran de Chile a Lima y de ésta a otras ciudades importantes. Es decir, la migración ocurre de ciudad a ciudad.

La arpillería es un campo de estudio que abarca un complejo social mayor, en donde se interrelacionan historia, economía, género, organización social, creación estética y representaciones visuales, tecnología, innovaciones, productores, distribuidores y consumidores, organismos de apoyo, etc.

-
- (2) Mirko Lauer, desde una base sociológica, da cuenta de cómo las artesanías se transforman y junto a ellas sus productores y los sistemas de producción. Es uno de los que ha planteado la problemática artesanal desde la teoría social, centrándose en la producción, distribución y consumo.

Una de las razones para emprender una aproximación a la producción de arpilleras en el Perú son los pocos estudios existentes al respecto. Otra de las motivaciones está vinculada al planteamiento de adecuadas estrategias de promoción artesanal. En ese sentido, desde mi opinión, uno de los primeros pasos a seguir es dar a conocer no sólo la situación actual de la producción de arpilleras, sino de explicar que las mujeres de las zonas urbano marginales han encontrado en la arpillera una generación de ingresos económicos, pero al mismo tiempo una posibilidad de desarrollo de su capacidad creativa que se vislumbra en sus representaciones visuales. De esta manera, nuestra investigación permitiría dar luces, a las autoridades del sector artesanal, para tomar algunas acciones en la formulación de adecuados proyectos de desarrollo en favor de mejoras en la calidad de vida de los sectores populares.

ANTECEDENTES

La arpillera fue popularizada por las mujeres de los barrios urbano marginales del Perú y de otros países latinoamericanos a partir de la década de los setenta, cuando en Chile se hicieron famosos unos "cuadros parlantes", después del golpe militar del general Pinochet al gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, en el año de 1973.

Muchos intelectuales, artistas y políticos tuvieron que huir a diferentes países. Los que se quedaron fueron expulsados de las universidades y centros de investigación. La protesta contra la dictadura fue más evidente desde el campo artístico y literario. Chile se inundó con iconografía de denuncia social.

Las madres, hijas, hermanas y esposas de los detenidos-desaparecidos, levantaron sus voces de protesta a través de sus arpilleras, que circulaban de manera anónima protegidos por la Vicaría de la Solidaridad.

Fueron pocas las tiendas y locales que expusieron estos cuadros testimoniales. Los que se atrevían eran reprendidos por las fuerzas militares, tal como ocurrió en 1977 con la Galería Paulina Waugh, la cual fue incendiada.

Las arpilleras surgieron en Chile, entre las mujeres de las llamadas "poblaciones", como una necesidad de expresión, de protesta y de hambre. *“Al igual que cualquier otra forma de producción artística en un mundo dominado por el capitalismo, la arpillera tiene una raíz económica. (...) surgen de una economía de escasez, de privación e incluso de inanición.”*⁽³⁾ Al mismo tiempo que se hacía denuncia social, se generaba ingresos económicos.

La temática predominante fue de carácter político y social: cárceles, matanzas, presos políticos, desaparecidos, exiliados, obreros, comedores populares, falta de servicios básicos, demanda de derechos humanos, etc., motivo por el cual las obras se distribuían anónimamente por temor a las represalias de la dictadura.

No obstante, con el correr de los años llegaron a confeccionarse arpilleras con temas de un «mundo rosa», solicitados por empresarios patrocinados por el gobierno militar. Estos últimos se enriquecían pero no las productoras. Así se distinguieron dos tipos de arpilleras: con paisajes y con “mensajes”.

Los materiales usados fueron retazos de tela sobrantes o materiales defectuosos de las fábricas textiles. La técnica común fue proceder a coser las figuras sobre una tela inicial o de fondo, bordando los contornos, las inscripciones y las zonas necesarias. Los cuadros presentaban un borde tejido a crochet y a veces estaba cosido con una puntada simple. Generalmente llevaban un pequeño bolsillo en la parte posterior, donde se colocaba un texto escrito describiendo la obra.

(3) Kunzle; 1982:84.

Para Kunzle cada arpillera chilena era diferente e individualizado, aunque su proceso de elaboración era resultado de un trabajo colectivo.⁽⁴⁾

El primer taller de arpilleras, que se creó en 1974, fue por iniciativa de la Asociación de los familiares de los detenidos-desaparecidos con ayuda de la Vicaría de la Solidaridad. Cuando en 1991 terminó la Dictadura muchos talleres de arpilleras se cerraron.

LAS ARPILLERÍA PERUANA

Orígenes

El origen de la producción de arpilleras en el Perú⁽⁵⁾ ha sido mitificado por las mismas artesanas y cada una, o el grupo al que pertenecen, tiene su propia versión. Como es sabido, el ser considerado como “iniciadores” de una determinada actividad artesanal, otorga prestigio y reconocimiento ante la sociedad.

Las versiones varían. Una de ellas señala que hacia 1979 se organizó, con apoyo de algunas pro-motoras alemanas, una exposición de arpilleras en el colegio Alexander Von Humboldt. Debido a problemas internos de

(4) *Ibíd.*:85.

(5) De acuerdo a algunos testimonios, podemos decir que se trata de una necesidad universal de dar uso adecuado a los textiles sobrantes y a la vez dar paso a la creatividad humana. El conocimiento técnico de diferentes actividades artesanales vinculados al reciclaje de telas, anterior a la llegada de las arpilleras chilenas, propició la rápida propagación de estos cuadros artísticos en los medios urbanos habitados por migrantes de diferentes partes del país.

(6) Los organismos estatales y no gubernamentales se habían encargado de organizar y propagar los centros de producción de arpilleras. Ya habían varias ONG que trabajaban con la población femenina de los sectores urbano marginales, capacitándolas en manualidades y tejidos (principalmente chompas) que se producían para la exportación.

organización, este primer grupo de ar-pilleristas se desintegró a principios de los 80. Algunas de estas “iniciadoras” conformaron nuevas agrupaciones y otras se integraron a talleres ya existentes por ese entonces⁽⁶⁾. Lo cierto es que en la segunda mitad de la década del 70, un grupo de mujeres apremiadas económicamente, del Sector Ampliación Virgen del Buen Paso de Pamplona Alta (distrito de San Juan de Miraflores)⁽⁷⁾, la mayoría madres de familia y migrantes de las serranías, iniciaron esta labor.

Las arpilleras se denominaban en Pamplona Alta, en sus inicios, como “cuadros” y “telas de labor”. Luego, el término *arpillera* se introdujo en el vocabulario de las artesanas hasta popularizarse e implantarse definitivamente.

Materiales y técnica

Inicialmente se emplearon retazos de telas que se tenían en el hogar y los que se conseguían en los centros de costura. Para la base se usaba papel periódico y *craft*. Luego, las mujeres debieron adquirir las telas por metros

(7) Pamplona Alta se encuentra detrás de la antigua vía del ferrocarril de Atocongo, en el distrito de San Juan de Miraflores. Está conformado por varios sectores de viviendas entre las cuales está Nuevo Horizonte el primer sector en asentarse y Virgen del Buen Paso que llegó en enero de 1970. Pamplona se comenzó a poblar desde 1963 primero con la llegada de grupos de familias provenientes de Tacora, que habían perdido sus viviendas en el incendio que ocurrió en ese lugar el 28 de mayo de ese año. A partir de ese instante en los meses siguientes fueron ocurriendo invasiones. Además, se procedió a reubicar a otras familias, organizadas en asociaciones de viviendas, venidas de diversas barriadas tugurizadas. Se le considera cuna de la producción de arpilleras en el Perú, título que está perdiendo debido a que la baja demanda de ellas ha ocasionado que muchas de las artesanas dejen de elaborarlas y se dediquen a otras actividades artesanales o en su defecto a otros empleos que les permitan subsistir. Antes, según los mismos testimonios de los pobladores de Pamplona Alta, se podía ver que en cada casa se hacían arpilleras, participando incluso en el trabajo manual el propio esposo y los hijos varones. Desde esta zona las arpilleras se difundieron a otros distritos de Lima y ciudades provincianas.

o rollos. En esta etapa como base usaban yute, tocuyo o tela playa y posteriormente pelón. Hilos y lanas industriales para el bordado y la costura, mientras que el algodón natural y sintético para rellenar las figuras humanas, animales y frutos.

Para conseguir efectos realistas usan otros materiales como plásticos, blondas, lentejuelas, semillas, juncos, pedazos de madera, tambores, objetos de cerámica en miniatura, etc.

Las herramientas comunes son: tijeras, agujas, alfileres, croché y cinta métrica. Recientemente se está empleando la máquina de coser para la costura de los forros de las nuevas piezas (manoplas, portales, cartucheras, mochilas, etc.).

En las ciudades provincianas se incorporaron textiles tradicionales antiguos y modernos (trozos de llicllas, ponchos, fajas, bayetas y una infinidad de telas locales).

Para elaborar los cuadros se siguen los siguientes pasos básicos⁽⁸⁾

- Se dibuja sobre papel el tema deseado. No todas siguen este paso.
- Se sacan las “plantillas” en papel o cartón, de las figuras que compondrán el cuadro, para después calcarlos sobre la tela. Esto lo realizan las principiantes y las que aún no pueden recortar de memoria las figuras de tela.
- Se seleccionan los materiales necesarios.
- Las figuras de tela se recortan.

(8) Ver catálogo de exposición: Sirley Rios Acuña. *Arpilleras de Pamplona*. Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana, 2000.

- Se “arma” la composición sobre la base de papel, tela o pelón y se van fijando con hilván los campos mayores, de arriba hacia abajo. Después se ubican las figuras en los diferentes campos según la representación deseada.
- Se borda el contorno de las figuras, con punto “festón” y “patita de grillo”. Últimamente aplican una puntada invisible que define un estilo artístico.
- Se bordan los detalles y cosen los elementos figurativos en bulto (figuras humanas, frutos o animales) y los accesorios finales.
- Se culmina, forrando con tela playa o tocuyo la parte posterior. Pueden llevar un borde tejido a crochet en punto “concha de abanico” o “conchito” y “cangrejo”, o simples puntadas alrededor. Otras agregan, un pequeño bolsillo en el reverso, conteniendo un texto escrito en papel con el nombre de la o las autoras y la descripción breve del cuadro.

En el mismo sentido, una de las integrantes del taller *Mujeres Creativas* explica: *“En mi arpillera, “Marcha por la Paz” preparo primero el yute, lo hilvano observando que no se encoja. Luego bordo todas las banderolas, los cartelitos, como las muñequitas. Cuando tengo todo listo, coloco las piezas y trato de ubicarlas hasta que todo encuentra su sitio. Poco a poco voy cosiendo las piezas y al final bordo los espacios entre ellas. Al final, hilvano la tela de playa con el yute todo acabado.”*⁽⁹⁾

Temática

Dado que las arpilleras son un sistema de comunicación visual, es evidente que la imagen ocupa un lugar central en el proceso de interrelación

(9) Franger; 1988: 96

entre el emisor y el receptor. La imagen se presenta como el texto mismo que debe ser leído y explicado. Así, la arpillera transmite un determinado mensaje a través de la visibilización de un tema específico.

En los años iniciales, se produjeron arpilleras con temas testimoniales de los recuerdos provincianos y las vivencias limeñas de las propias artesanas y su entorno por iniciativa personal, por sugerencia o por encargo.

Se representaron costumbres tradicionales de los lugares de procedencia de las artesanas y temas urbanos como las invasiones, falta de servicios básicos, problemas de organización barrial, entierros de dirigentes populares,



*Foto 1:
Procesión
del Señor de
los Milagros.
Pamplona
Alta (Lima).
2002.
Archivo
SRA.*

construcción de locales comunales, comedores populares, huelgas, procesiones del Señor de los Milagros (*Foto 1*), en fin todo lo referido a su entorno social.

Con intervención de las ONGs feministas, como el Movimiento Manuela Ramos que trabaja con las mujeres de los barrios populares, asesorándolas y capacitándolas en diferentes actividades, las arpilleras se elaboran con temas reivindicativos y de protesta contra la violencia hacia las mujeres, además de dar a conocer la coti-dianeidad femenina de estos sectores marginales.

La reinante violencia armada de los años 80, motivó que los familiares de los desaparecidos expresaran sus denuncias. Pero este tema no fue muy común, sino sólo a solicitud de algunos intelectuales y promotores de las ONGs.

En una primera etapa de producción la comercialización no fue masiva, y en una segunda, la demanda creció diversificándose así los temas y creando estereotipos.

Las tiendas artesanales se inundaron de arpilleras con paisajes serranos o “mundos rosas”, siembras y cosechas, nacimientos andinos, mercados, selvas, playas, yunzas, bailes típicos y matrimonios, etc. Incluso se representaron playas de nudistas y motivos eróticos.

La producción masiva determina otro momento en el que se hace necesario trasladar la técnica de la arpillería a otras superficies y así variar los formatos. Se incorporan temas como canchas de tenis, escenas de nieve, carrera de caballos, y otros motivos ajenos a las vivencias de las autoras.

Últimamente hemos observado otra gama de temas que se añaden a los ya existentes, como temas de pasajes bíblicos resaltando entre estos las arcas de Noé y la Crucifixión, acontecimientos de la actualidad como el

rescate de los rehenes de la Embajada de Japón o las consecuencias del fenómeno del Niño; colegios, corridas de toros, panaderías, hospitales, zoológicos, cuentos para niños de carácter universal (los tres cerditos, Hamsel y Gretel, la cenicienta, la caperucita roja, entre otros); campos de flores y jardines, fauna de Africa, playas al atardecer y variedad de peces, la etapa de los dinosaurios, etc. Sin embargo, no se dejan de representar los temas referidos a la propia concepción del mundo y motivos que son parte de la memoria colectiva oral como los cuentos, mitos y leyendas andino-ama-zónicas (el cuento del gentil o achkay de Huánuco y la historia del chullachaqui).



Foto 2: El cuento del gentil de Huánuco. Autora Idalia Tafur. Pamplona Alta (Lima).2000. Archivo fotográfico del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

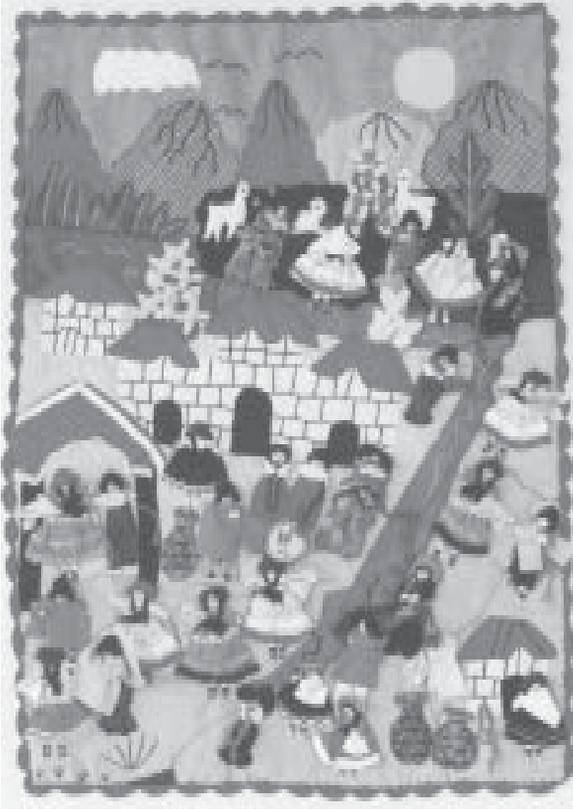


Foto 3: La fiesta de la sequía de Puquio. Autora Lucila Pedregal. Pamplona Alta (Lima). 2000. Archivo fotográfico del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Con temas vinculados a las prácticas culturales de las artesanas, sobresalen la crianza de llamas, el cultivo en las andenerías serranas y la pisa de uvas en la costa. Existen temas novedosos que son experiencias vividas de las artesanas: Tarde santiaguina o la herranza en la sierra de Lima, la fiesta de la cequia o de la limpia de acequia de Puquio, los negritos de Huánuco, la laguna Pacucha y Sundo rrayme de Andahuaylas, la pesca en la selva, Pamplona en el futuro, la yunza en Pamplona, las invasiones, el trabajo de arpilleras, el espiral de la vida o proceso de migración. (Fotos 2, 3, 4)

*Foto 4: La yunza en Pamplona (detalle).
Autora Ana María Ccopa. Pamplona Alta (Lima). 2002.
Archivo SRA.*



En lo expresado por las artesanas encontramos que los temas se determinan en conjunto o por una decisión personal. Surgen de la memoria visual y de la reproducción de fotografías, libros, revistas o diseños de otros, que a fin de cuentas son reinterpretados. Nunca son copias exactas a menos que se tenga una “muestra” con las figuras, la composición y los colores pre-establecidos y con una medida determinada.

Al estar el mercado local e internacional saturado de piezas con motivos estereotipados la demanda baja. Sin embargo, existen talleres que mantienen su nivel de calidad y creatividad, por tanto continúan vigentes.

Debemos distinguir cuatro líneas de producción temática, establecidas por:

- Preferencia e iniciativa propia de las autoras; en búsqueda de una innovación personal; deseo de conseguir un lenguaje propio o expresar una particular visión del mundo. Hoy en día esta línea no se desarrolla en toda su magnitud.
- Comerciales. En este rubro se encuentran los cuadros estereotipados que se venden generalmente en las galerías artesanales como “sacha artesanías” o “artesanías de aeropuertos” para turistas.
- Pedidos o “encargos”. Se relaciona con el anterior. Son los empresarios e intermediarios los que traen una muestra del tema a plasmar, indicando los materiales, colores y tipos de bordados o costuras a usarse. A veces se limitan a señalar el tema que desean. Existen otros que no siendo comerciantes solicitan una determinada temática en menor escala o cuadros unitarios, sin dar pautas de elaboración.
- Sugerencia de intelectuales, universitarios y promotoras que proponen temas sociales, políticos y vivenciales. No interviniendo en el resultado formal-técnico o, caso contrario, sólo dan algunas recomendaciones al respecto, pero limitado, no determinante.

La cuestión estética

Dentro del análisis expresivo consignamos el manejo del espacio y el color, así como el diseño de los elementos compositivos.

La composición se inicia de arriba hacia abajo, superponiendo telas de color a manera de collage. De tal manera que los elementos que se distribuyen en el espacio están, por lo general, sujetos a la ubicación que se da a los campos mayores de color (fondo). En cada campo se encuentran

grupos de figuras, algunas de ellas invadiendo otros campos. La división espacial por niveles superpuestos, es constante, sobre todo, en cuadros de formato alargado en posición vertical.

La concepción del espacio plástico es dinámica por el uso de perspectivas múltiples (vistas de costado o perfil, de arriba hacia abajo como en planta o fotografía aérea), por tanto hay ausencia, mayoritaria, de perspectiva lineal. Cabe destacar que entre los diseños figurativos no existe “proporcionalidad real”, sobre todo en las arpilleras iniciales (p. e. los animales domésticos son más grandes que los personajes y viceversa). Como producto de las primeras “capacitaciones” en dibujo, perspectiva y color, organizadas por las promotoras de las ONGs, la expresión plástica se va transformando y localizando entre lo que se designa como “natural” y “perfeccionado”. Luego, las mismas artesanas distinguen plenamente la etapa en que las arpilleras son “perfeccionadas” o “mejoradas” cuando se trabajan más los detalles y hay una preocupación porque el dibujo-diseño sea más “realista” o se acerque al dibujo convencional de academia (convenciones occidentales). Este afán (por intromisión externa y exigencias del nuevo mercado) ha originado que la realización de las obras se de en más tiempo. Para conseguir esos efectos visuales de diseños nuevos, han tenido como a sus mejores aliadas a determinadas calidades y colores de telas (p.e. en las papas se usan retazos de medias nylon marrón). Las arpilleras que se encuentran vinculadas a una ONG siguen cursos de capacitación en dibujo, perspectiva y teoría del color, dictados por “especialistas” en arte académico (artistas o profesoras de arte). Cabe hacer mención, de que a diferencia de las arpilleras chilenas, en el Perú se ha optado por característicos muñecos tridimensionales. Incluso en estos cuadros con el afán de lograr realismo, se hace presente el manejo de “cierta proporcionalidad real” entre las figuras representadas. A esta manera de diseñar pertenecen las arpilleras de colores opacos y puntada

(10) Las arpilleras manifiestan haber “mejorado” en su arte y creen que sus anteriores trabajos eran “feos” y “desproporcionados”. Pero no saben que muchas veces este “mejoramiento” no es signo determinante para que una obra sea catalogada “bella”.

invisible del Centro Comunal Artesanal Puertas Abiertas (CCAPA). Desde este centro se ha difundido a otras agrupaciones el llamado “estilo fino”.⁽¹⁰⁾

En la mayoría de arpilleras apreciamos la presencia de un sentimiento de “horror al espacio vacío” (horror vacui) que está expresado en la profusión del uso del bordado y en la cantidad de aplicaciones que llenan los espacios vacíos.

De acuerdo a necesidades expresivas y a los gustos de un momento dado en la trayectoria productiva de arpilleras en el Perú, podemos registrar variantes en el predominio de determinadas tonalidades de color (altas, medias y bajas).

Desde los inicios, el empleo de telas (retacerías) sin colores preconcebidos, produjo una cromática variada de tonalidades medias y bajas. Mientras que, por influencia de las circunstancias socio-culturales y económicas de la época, las arpilleras comienzan a ser muy coloridas, empleándose telas con colores preconcebidos (comprados por metros), de tonos encendidos o fosforescentes (registro tonal alto), que van de la mano no sólo de los gustos de las artesanas migrantes, sino de los clientes (turistas de EE.UU. principalmente). Se produce una “moda fosforescente”. Conjuntamente se hace notorio el uso de colores puros o llanos, básicamente los primarios, creando efectos contrastantes. Sin embargo, al cambiar los tiempos, los colores que sobresalen tienden a los opacos, oscuros o “naturales”. También se usan telas de colores preconcebidos y designados por los clientes, quienes en ocasiones proporcionan (a las productoras) un catálogo de colores en donde se explica qué países prefieren determinadas gamas cromáticas, qué color armoniza con otro, cómo se distribuyen dentro de la composición y hasta qué tonos se deben usar para el fondo. Este gusto por las tonalidades no “encendidas” es hoy propio de los europeos, sobre todo, de alemanes. Hasta se trata de obtener un realismo en el uso de colores, cada figura debe tener su “color real”, ayudados por los tipos de materiales, ante todo, en los animales y frutos.

Las arpilleras con este tipo de colores y uso de puntada invisible son considerados trabajos “finos”. Pero también no debe descartarse el hecho de que existen obras que aplican la combinación de colores encendidos y opacos. En general las arpilleras se destacan por presentar un extraordinario manejo del color.

Innovaciones y comercialización

Generalmente, las formas iniciales y comunes de las arpilleras eran rectangulares. Luego, son cuadrangulares, siendo la medida estándar 50 x 50 ó 45 x 45 cm. En estos cuadros las artesanas demoran, con todo el acabado, entre dos días o tres dependiendo de la cantidad de figuras y bordados, según la temática. En los cuadros de mayor tamaño intervienen más personas y son de 100 x 100 cm. los más solicitados, pero se ha llegado a realizar de hasta 150 x 150 ó 100 x 200.

En los últimos tiempos y por imposición del mercado, las formas han ido variando y como tal sus funciones. Ahora las arpilleras ya son más utilitarios que decorativas y la técnica se aplica a diversos objetos: pie de árbol de navidad (circulares), pinos o árboles de navidad, botas navideñas, manoplas, portaobjetos, portalicuadoras, portaza fates, portalentes, porta-cosméticos, toallas, bagueteros, tarjeteros, cartucheras, bolsos de

(11) La reestructuración de los vínculos entre lo local y lo extranjero ocurre con los cruces culturales y con frecuencia en las nuevas generaciones de artesanos, quienes incluyen en sus diseños artesanales imágenes referenciales del arte académico y de los medios masivos. Resulta interesante el ejemplo que ofrece García Canclini: *“Déjenme contar que, cuando comencé a estudiar estos cambios, mi reacción inmediata era lamentar la subordinación de los productores al gusto de consumidores urbanos y turistas. Hasta que hace ocho años entré a una tienda en Teotitlán del Valle -un pueblo oaxaqueño dedicado al tejido- donde un hombre de cincuenta años veía televisión con su padre, mientras cambiaban frases en zapoteco. Al preguntarle sobre los tapices con imágenes de Picasso, Klee y Miró que exhibía,*

diferentes tamaños, chalecos, fundas de cojines, manteles, mandiles, pantuflas, chompas, mochilas, polos, individuales, servilletas y hasta tarjetas. Las medidas en centímetros varían por ejemplo en los portaobjetos 18 x 25, los individuales 30 x 45, las servilletas 20 x 20, las manoplas 16 x 45, las pantuflas 15 x 32 y las tarjetas entre 11 x 15.

La clientela prefiere cosas que sean útiles (tanto en el hogar como en el ámbito personal) y a la vez decorativos. Es así que vemos chompas, polos y mochilas “arpillados” con aplicaciones y bordados con lana de colores encendidos. Estos son más rápidos de hacer y son los más solicitados por los intermediarios. Las artesanas viven de su producción manual y por ello han tenido que trasladar la técnica empleada en la arpillera a otros objetos como chompas, cartucheras, manoplas, botas de navidad, bolsos, manteles, etc. Es evidente que la demanda de la clientela nacional e internacional ha hecho que se den innovaciones en las formas y funciones originarias.

Una vez más vemos cómo el proceso artesanal está determinado por el mercado global. Inclusive en la temática han incorporado y recreado “lo foráneo”, “moderno” o “urbano” (playa de nudistas, canchas de tenis, zoológicos, etc.)⁽¹¹⁾ Los gustos del cliente global muchas veces están expresados por un “catálogo” de diseños, colores, formas, medidas, etc.

Con la popularización del Internet las empresas de artesanías ofrecen arpilleras con las siguientes características: utilitarias, colores vivos, motivos contemporáneos y vanguardistas.

me dijo que comenzaron a hacerlos en 1968, cuando los visitaron algunos turistas que trabajaban en el Museo de Arte Moderno de Nueva York les propusieron renovar los diseños. Me mostró un álbum con fotos y recortes de diarios en inglés, donde se analizaban las exposiciones que este artesano realizó en California. En media hora, lo vi moverse con fluidez del zapoteco al español y al inglés, del arte a la artesanía, de su etnia a la información y los entretenimientos de la cultura masiva, pasando por la crítica de arte de una metrópoli. Comprendí que mi preocupación por la pérdida de sus tradiciones no era compartida por ese hombre que se movía sin demasiados conflictos en tres dimensiones culturales.” (1990: 223-224).

Asimismo, se ha innovado, como ya se mencionó líneas arriba, en el tipo de materiales y en la técnica, siendo esta última la más notoria puesto que las artesanías han optado por el “trabajo fino”, empleando la puntada invisible en vez del bordado alrededor de la figura que es notorio y “no se ve bien”.

Las innovaciones son determinadas por preferencia e iniciativa de la propia artesana, por sugerencia e imposición del mercado.

En la comercialización de arpilleras, así como de otras artesanías, los intermediarios juegan un papel central. Por lo común son éstos quienes se enriquecen con el trabajo de otros. En tal sentido, “...*muchos artesanos venden a intermediarios privados (acaparadores locales y comerciantes foráneos) o a organismos estatales. Si bien la ganancia de estos últimos es menor, nunca vimos que entre el dinero entregado al productor y el precio para los consumidores hubiera menos de 80% de diferencia; generalmente, el precio de venta duplica el que paga el intermediario.*”⁽¹²⁾

Las artesanas se dan cuenta de esta situación pero dicen que lo aceptan por la necesidad económica, ya que “peor sería no tener un ingreso”.

La demanda de las arpilleras se manifiesta porque los exportadores necesitan abastecer en cantidad a los grandes mercados artesanales de los países industriales; los turistas dan a los objetos artesanales un cierto criterio inédito de valoración y tienen un mercado establecido dentro de sus circuitos. El público urbano también influye en la demanda.⁽¹³⁾

Sin embargo, la demanda actual de cuadros de arpillería está bajando y más bien se prefiere chompas, mochilas y polos “arpillados” porque son más utilitarios.

(12) García; 1982: 108.

(13) Lauer; 1989: 93.

Debido a la competencia algunas artesanas ofrecen sus productos a bajo costo. Así, muchas mujeres ofrecen sus cuadros a un precio bajo a los comerciantes de las Ferias Artesanales y caminan por las calles del Centro de Lima, específicamente en la Plaza de Armas y la Catedral, para ofrecerlos a los turistas. Estos precios no compensan como es debido el tiempo invertido y la mano de obra.

Talleres y Organización

Las arpilleristas hoy están organizadas en talleres, asociaciones, microempresas, cooperativas y en algunos casos trabajan de manera individual. Debido a la crisis económica muchas de ellas han cerrado. Entre estas destacan las localizadas en Pamplona Alta como: Compacto Humano y Kuurmi, ambos ubicados en el Centro Comunal Artesanal Puertas Abiertas (CCAPA), Lucero del futuro, Las Nubes, Las arpilleras, Kuyanacuy, El Oriente, Taller Rosita, etc. Algunas de las denominaciones aluden a la procedencia étnico-geográfica de quien dirige o de sus miembros. Pueden contar con un local expresamente para desarrollar su actividad artesanal y la mayoría de veces son las propias viviendas de las artesanas.

Los talleres son centros de interacción social que tienen una determinada estructura interna, si es que son formales, que permite trabajar según un sistema de normas elaboradas por las propias integrantes. Son al mismo tiempo lugares donde se va definiendo y reafirmando la identidad grupal en torno a una actividad artesanal⁽¹⁴⁾ porque alberga a mujeres de distintas procedencias étnico-geográficas, cada una con su propio acervo cultural de origen.

(14) Se agregan otras identidades complementarias surgidas de las relaciones sociales como la de género y de clase.

En los talleres se eligen los cargos que algunas integrantes desempeñarán un cierto tiempo, pues es un trabajo colectivo rotatorio. Estos cargos conciernen a la distribución de materiales, control y almacenaje de los productos acabados, llevar la cuenta de los gastos y ventas, etc.

Las integrantes de mayor experiencia enseñan y a la vez se capacitan en diferentes áreas que van desde el diseño hasta la administración de negocios.

Unos grupos cuentan con local adecuado para desarrollar la actividad artesanal y otros en cambio se reúnen en la casa de la presidenta o bien en los centros donde se ubican los Comedores Populares, ya que muchas de las artesanas son beneficiarias de esas organizaciones de base. La aspiración máxima, sin embargo, es tener una tienda propia en lugares apropiados para la venta. Justamente, ayudadas por las ONGs y en menor medida por los organismos del Estado, algunas agrupaciones logran comercializar sus productos al exterior.

Generalmente en las reuniones grupales establecen los temas a realizar en cada cuadro, inclusive acuerdan trabajar individualmente si es una arpillera chica o de forma colectiva si es de mayor dimensión. Además de tratar sobre asuntos familiares.

En estos talleres se genera una suerte de “especialidades” en los distintos pasos de la elaboración de las arpilleras cuando el pedido es en cantidad. Se les adjudica a las artesanas las labores que dominan (armado, costura, corte, bordado, confección de muñecos, etc.). Sin embargo, no se deja de reconocer que la encargada de “armar” o componer cumple una de las funciones más importantes en la creación de un cuadro.

(15) Actualmente esta Cooperativa está desarticulada.

(16) Este taller dejó de funcionar por problemas con la comunidad y por la baja demanda que tenían de sus productos.

Entre las asociaciones conocidas y representativas en Pamplona Alta se encontraba la *Cooperativa Artesanal Los Pilares*⁽¹⁵⁾ que tuvo sus inicios en el año 1979 cuando un grupo de mujeres se juntaron para hacer tejidos y bordados a mano. Con apoyo de una promotora social, Delia Villegas, exportaron sus trabajos. En 1985 fue reconocida oficialmente como cooperativa.

El taller de arpilleras CLANIA⁽¹⁶⁾ fue creado en 1988 por un grupo de mujeres de Ampliación Virgen del Buen Paso. Con una donación llegada del extranjero construyeron su local junto al comedor popular. Trabajaron durante un buen tiempo con la ONG Perú-Mujer.

En el Centro Comunal Artesanal Puertas Abiertas (CCAPA) se encuentran dos talleres de arpilleras: Kuurmi (Arco Iris) y Compacto Humano. Este local cuenta con otros talleres productivos y artísticos (teatro, música y danzas). Además, hoy tiene bajo su administración un centro de enseñanza inicial, a donde acuden por lo general los hijos de las artesanas. En 1997 se realizó en CCAPA un primer Concurso Artesanal de Arpilleras que no se volvió a realizar hasta el momento.

La asociación de artesanas *Kuyanakuy* (Amémonos) es un grupo de desplazadas por la violencia armada de los años 80 y lo conforman principalmente mujeres de las zonas rurales de Ayacucho⁽¹⁷⁾. El 24 de mayo del 2002 obtuvieron su personería jurídica. *Kuyanakuy* está organizado en cuatro sectores y cada uno tiene sus responsables. Pero para los efectos de la producción tienen un local central ubicado en la casa de quien lo dirige. Cada mes realizan asambleas generales y se reúnen cuando es necesario. Asimismo, brinda apoyo a las integrantes ya sea con organización de actividades sociales y de confraternidad, préstamo de dinero en caso de

(17) Este grupo de gente que vino expulsada y con nuevo espíritu forma parte de las nuevas invasiones y barrios marginales. La migración del campo a la ciudad ha determinado que se creen una serie de mecanismos solidarios o de defensa por parte de los migrantes. Esto quiere decir, una serie de organizaciones sociales colectivas para afrontar los diferentes problemas en un nuevo contexto, el urbano.

enfermedades y otras emergencias y entrega de canastas navideñas. Pero el principal servicio que brinda la asociación es trabajo porque muchas veces el esposo es desempleado.

A manera de conclusión: las arpilleras entre lo global y lo local

Los nuevos enfoques que establecen vínculos entre “lo global” y “lo local” echan por tierra concepciones que pretenden la monocultura y los esencialismos radicales.

La reestructuración de los vínculos entre “lo local” y “lo foráneo” ocurre con los cruces culturales y con frecuencia en las nuevas generaciones de artesanos. Las fronteras entre “lo propio” y “lo ajeno” desaparecen debido a que, cada vez más, las personas están sometidas a múltiples influencias culturales.

Se habla de la disolución de las fronteras culturales. Eso se evidencia en el hecho mismo de que las arpilleras no pertenecen a una sola cultura sino que han sido apropiadas por otras culturas de Lati-noamérica en los ámbitos urbano marginales.

Las mujeres migrantes y sus descendientes han adoptado una artesanía urbana, en un principio, “no local”, “no territorial” o “foránea”, pero que se ha convertido con los años en “local”. Esto es una apropiación de objetos culturales cuyas identidades territoriales se diluyen.

Tanto las artesanas y sus arpilleras presentan una característica general como consecuencia de su participación en el contexto de la globalización: se sitúan entre lo local y lo global, en donde los límites entre ambas dicotomías se diluyen para asumir una relación dialéctica. Esta dicotomía conjuntiva se evidencia en la cotidianeidad de las artesanas y su relación con el entorno social donde se encuentran. Incluso, en las arpilleras la vinculación local/global se manifiesta al adoptar características particula-

res expresadas en el mantenimiento y renovación de los patrones estéticos locales “tradicionales”, en la temática e iconografía propuesta,

en el formato, en el empleo de materiales, en la técnica y en la función.

En las arpilleras aparecen representaciones visuales locales que forman parte de la experiencia directa de las productoras y son globales en el sentido de que provienen de la cultura de masas, proporcionada por los medios de comunicación y por el bagaje cultural de los clientes/empresarios. Estas imágenes globales han sido re-creadas, re-contextualizadas, resignificadas, tomadas en préstamo de otros sistemas culturales o impuestos por el mercado.

Parecería que las artesanías y los artesanos, en medio de este mundo acelerado, serían evidencias de rezagos de lo “premoderno”. Ha ocurrido todo lo contrario. Son en este campo donde “lo global” y “lo local” se han dinamizado muy bien.

Más que pensar en la oposición entre “lo global” y “lo local” debemos ver cómo se conjugan ambos extremos para reorganizar la producción, circulación y consumo de bienes materiales y simbólicos. Se trata de explicar por qué la gente actúa de determinada manera y no sólo describir qué hace.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

AGOSIN, Marjorie.

1987 *Scraps of Life: Chilean Arpilleras; chilean women and the Pinochet dictatorship*. Toronto, Edit. Williams-Wallace Publishers.

1986 "Agujas que hablan: las arpilleras chilenas". En: Fem, la costurera, Nro. 45.

ALFARO, Dante.

1989 "Algunas pistas sobre iconografía campesina actual". En: Boletín ILLA, Lima, Nro. 8, febrero, pp. 4-13

ARENAS, Nelly.

1997 "Globalización e identidad latinoamericana". En: Nueva sociedad, Caracas, Nro. 147, enero-febrero, pp. 120-131

AVILES, Jaime.

1982 "Diálogo con las bordadoras chilenas". En: Chile vive, México, pp. 93-95

BALLÓN, Eduardo.

1980 "Pamplona y su lucha por el agua: un ejemplo a seguir". En: Quehacer, Nro. 5, Lima, pp. 60-67

BALTA, Aída.

1988 "Arpilleras: expresión de un rico arte popular". En: El Comercio, Lima.

BAUMAN, Zygmunt.

1999 La globalización. Consecuencias humanas. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.

BECK, Ulrich.

1998 *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas de la globalización*. Buenos Aires, Paidós.

Cooperativa Artesanal "Los Pilares"-Perú.

198? Lima, folleto mecanografiado.

DEGREGORI, Carlos Iván (y) Gonzalo Portocarrero

1999 *Cultura y globalización*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

FRANGER, Marjorie.

1988 *Arpilleras: cuadros que hablan; vida cotidiana y organización de mujeres*. Lima, Ediciones BETAPRINT s.r.l.

GARCÍA CANCLINI, Néstor.

1990 *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.

1981 *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas.

GOLTE, Jurgen.

2000 "Economía, ecología, redes. Campo y ciudad en los análisis antropológicos". En: *No hay país más diverso. Compendio de Antropología Peruana*. Lima, Red para del desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp.204-234.

HUBER, Ludwig.

2002 Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado. Un estudio de caso en los Andes. Lima, IEP.

JACQUES, André.

1977 *Chili: un peuple brode sa vie et ses lutttes*. París, CIMADE.

KUNZLE, David.

1982 "El mural chileno: arte de una revolución. La arpillera chilena: arte de protesta y resistencia". En: *Chile vive*, México, pp. 81-90

LAUER, Mirko.

1989 *La producción artesanal en América Latina*. Lima, Mosca Azul Editores.

1982 *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los andes peruanos*. Lima, DESCO.

NOLTE, María Josefa.

2001 “Lo efímero y eterno del arte popular y las artesanías”. En: *Perú. El legado de la historia*. Luis Millones y José Villa (editores). Sevilla,

PROMPERU - Universidad de Sevilla - Fundación el El Monte.

1992 "Arpilleras". En: *Artesanía peruana, orígenes y evolución*. Cap. X, Lima, Ediciones Allpa, pp. 231-237

RIOS ACUÑA, Sirley.

2000 *Arpilleras de Pamplona*. Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana, catálogo de exposición.

SANDOVAL, Pablo.

2000 “Los rostros cambiantes de la ciudad: cultura urbana y antropología en el Perú”. En: *No hay país más diverso. Compendio de Antropología Peruana*. Lima, Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

SARA-LAFOSSE, Violeta.

1983 *Campesinas y costureras: dos formas de explotación del trabajo de la mujer*. Lima , PUCP. 1

TEXTILES DE HUANCVELICA

Formas y Diseños de la Tradición Textil en Ambato, Yauli

Resumen:

Una de las principales expresiones del Arte Popular peruano son los textiles. Su importancia se remonta a la época Prehispánica durante la cual sobresalieron, tanto por su calidad técnica como por su condición de bienes económicos portadores de significados mágico-religiosos, vestimenta, distinción de clase social, entre otros.

En la Colonia, debido a su naturaleza como objeto de uso, no sufrieron el embate de la censura a los símbolos y concepciones del mundo andino. No se comprendió el valor simbólico de los textiles, más abstracto que el de otras manifestaciones y más bien se apreció la alta calidad técnica alcanzada, organizándose a los tejedores en obrajes para controlar una mayor producción.

Es debido a estos aspectos que pudo continuarse una tradición que mantiene, hasta el día de hoy, gran importancia entre los pobladores andinos.

Actualmente, en muchas regiones del área andina, la población campesina teje la ropa de lana que usa habitualmente. Y asimismo, pueblos enteros se dedican a la confección de artículos para la venta y viven de su producción.

Este es el caso de la comunidad de Ambato, en el distrito de Yauli, Huancavelica, en la cual la mayoría de sus pobladores se dedica a la textilería, y cuya tradición textil es el objeto del presente trabajo, en el que se analiza, las técnicas, fibras, diseños y colores aplicados en esta artesanía.

Introducción

Una de las principales expresiones del Arte Popular peruano son los textiles. Su importancia se remonta a la época Prehispánica durante la cual sobresalieron, tanto por su calidad técnica como por su condición de bienes económicos portadores de significados mágico-religiosos, vestimenta, distinción de clase social, entre otros.

En la Colonia, debido a su naturaleza como objeto de uso, no sufrieron el embate de la censura a los símbolos y concepciones del mundo andino. No se comprendió el valor simbólico de los textiles, más abstracto que el de otras manifestaciones y más bien se apreció la alta calidad técnica alcanzada, organizándose a los tejedores en obrajes para controlar una mayor producción.

Es debido a estos aspectos que pudo continuarse una tradición que mantiene, hasta el día de hoy, gran importancia entre los pobladores andinos.

Actualmente, en muchas regiones del área andina, la población campesina teje la ropa de lana que usa habitualmente. Y asimismo, pueblos enteros se dedican a la confección de artículos para la venta y viven de su producción.

Este es el caso de la comunidad de Ambato, en el distrito de Yauli, Huancavelica, en la cual la mayoría de sus pobladores se dedica a la textilería y cuya tradición textil es el objeto del presente trabajo.

Cabe indicar que en el distrito de Yauli también hay otras comunidades que se dedican al tejido. Las piezas producidas en las diferentes comunidades presentan características similares y son las que se asocian a la vestimenta tradicional de todo el departamento. Se trata de prendas multicolores que son usadas por los pobladores de todo el departamento en ocasiones especiales o durante las festividades. Probablemente cada comunidad se

identifique más con determinados motivos, colores y disposición de los mismos, lo que proporcionará una diferencia entre la aparente similitud de los textiles, pero en general, es a través de este tipo de indumentaria que se identifican como huancavelicanos.

En otras provincias de Huancavelica también encontramos comunidades de tejedores, pero las prendas que producen son más sencillas y suelen estar destinadas al uso diario. Tenemos noticia, por ejemplo, de los textiles realizados en el distrito de Palca, provincia de Huancavelica, en donde se produce sobre todo, gruesas mantas de lana de oveja con fondos de colores naturales (blanco, marrón) y listas gruesas de un solo color (azul, rojo) y que son parte de la vestimenta diaria de las mujeres de la provincia; o el caso de los distritos de Lircay, Anchonga, Callanmarca y Secclla, en la provincia de Angaraes, que producen también mantas, pero de lana industrial con listas multicolores, también de uso diario.

La presente investigación fue efectuada inicialmente en base a entrevistas realizadas a un grupo de tejedores de la comunidad de Ambato, que vinieron a Lima en los meses de junio y julio del año 1997 para participar en diversas ferias artesanales. Posteriormente tuve la oportunidad de visitar la comunidad de Ambato y conversar con algunos de sus pobladores y durante los últimos años, con ocasión de ferias artesanales, he podido seguir conversando con los tejedores y notar los cambios que se han venido produciendo hasta hoy. Agradezco particularmente las conversaciones con el señor Antonio Taipe Quispe, a quien he entrevistado en reiteradas ocasiones y a las siguientes personas que muy amablemente han respondido a mis preguntas: el señor Alejandro Alanya, la señora María Alanya Condori, los señores Bernabé y Alejandrina Huamán Fernández, la señorita Maritza Crispín, el señor León Ataipuma Vargas y su esposa.

Textiles de Ambato (Yauli, Huancavelica)

La comunidad de Ambato se encuentra ubicada en las alturas del distrito de Yauli, provincia de Huancavelica. A Yauli se llega únicamente

por tren, vía Huan-cavelica-Huancayo y de allí se debe caminar aproximadamente dos horas para arribar a la comunidad de Ambato.

Los pobladores de Ambato se dedican casi por completo al tejido, es su principal actividad económica. El tejido es realizado tanto para uso propio como para la venta. Por este motivo viajan constantemente a las principales ferias artesanales del país a vender sus productos.

Tejen tanto hombres como mujeres; tradicionalmente las mujeres se dedican al tejido a palitos y a crochet, mientras que los hombres se dedican al tejido en telar, al bordado y costura a máquina, y a las aplicaciones.

La división por géneros, como lo hace notar Harris en 1978, en su estudio sobre los Laymi de Potosí, Bolivia, “es simbólica práctica, e implica la necesidad de intercambio. ‘Ninguno de los sexos sabe cómo hacer el tejido del otro y cada uno posee sus propios implementos para el tejido. (...)’ [esto] es importante no sólo social y económicamente; conceptualmente encarna la complementariedad y unidad que caracteriza a la sociedad andina. El matrimonio es la unidad deseada porque complementariedad implica la unión de los opuestos, no la combinación de cosas semejantes: ‘la cooperación fructífera del hombre y la mujer como una unidad que produce cultura [la cual] está basada en la dualidad, y contrasta con aquello que ha quedado sólo cuando debería estar emparejado’.” (Citado por Femenias, 1987: 7, traducción personal).

Sin embargo, como en casi todo el mundo andino, en Ambato se han ido dando una serie de transformaciones culturales, lo cual ha significado, entre otras cosas, que hombres y mujeres hayan aprendido el tejido a palitos y el tejido en telar, indistintamente, aunque como el mismo Alejandro Alanya manifiesta, “la mujer teje más rápido las medias y los hombres los mantos”, por lo que, entre ambos se apoyan.

Entre los entrevistados pude observar que, si bien este cambio se empieza a operar en Ambato desde hace ya varios años, son los tejedores menores de 30 años los que tejen de ambas maneras, mientras que los mayores de 30, aunque ya conocen ambas técnicas, siguen dedicándose a lo que tradicionalmente consideran que les corresponde.

El modo de aprendizaje es de padres a hijos. Desde los 5 ó 6 años los niños ya están tejiendo, tejen medias y guantes pequeños y a partir de los 11 ó 12 años ya empiezan a tejer en telar. Los diseños los aprenden de memoria, viendo lo que hacen sus padres.

Actualmente, al parecer, son las mujeres las que más se dedican al tejido y es que, como manifestaba Alejandro Alanya, los hombres empiezan a dedicarse al estudio y salen de la comunidad, mientras las mujeres permanecen.

Los Tipos de Textiles

Los pobladores de Ambato elaboran una gran variedad de piezas, que son las que ofrecen a la venta en las ferias. La mayor parte de ellas son parte de su vestimenta tradicional.

La vestimenta femenina consta de una blusa, una falda negra con aplicaciones, una falda bordada (debajo de la falda negra), una *lliclla* (manta para cubrirse los hombros y la espalda), un sombrero con aplicaciones de lentejuelas y una cinta con pompones para amarrarse el cabello.

La vestimenta masculina está conformada por una camisa, un pantalón negro, un poncho, un chaleco, un gorro o un *chullo* (gorro con dos terminaciones a los lados para cubrir las orejas), sobre éste un sombrero con aplicaciones de lentejuelas y adornado con una *huatana* o un sombrero de picos denominado “jota”, una chalina, un *chumpi* (faja), un par de *maquitos* (prendas para cubrir parte de los brazos), un par de medias o un

par de esarpines, *huatanas* (especie de cintas con diseños que sirven como decoración) amarradas al pantalón, una honda, una *chuspa* (pequeña bolsa cuadrangular que cuelga de un asa larga).

De estas piezas, las únicas que no son elaboradas por ellos mismos son la blusa de las mujeres, la camisa y el pantalón de los hombres, que los adquieren ya confeccionados. Las faldas y los sombreros son comprados y luego son decorados por los tejedores.

Femenias esboza una distinción en la vestimenta tradicional entre aquellas prendas de origen indígena y aquellas de origen español. Se trata de “(...) distinciones entre construcción y origen. Las prendas andinas por lo general requieren de poca construcción; la mayor parte del trabajo se centra en la labor misma de tejer. Los textiles son diseñados para ser completos, no para ser cortados y cosidos. Un poncho, por ejemplo, debe ser cosido de dos piezas, con una hendidura dejada sin coser para la cabeza, nunca debe ser cortado de la tela. (...). Los textiles tradicionales de los Andes fueron todos diseñados para una construcción mínima. Las prendas europeas, por otro lado, exhibían una gran construcción y la tela era cortada en muchas piezas y rearmada. (...). Es posible entonces determinar si determinadas prendas andinas son de origen español o indígena. (...)”(1987: 28-29, traducción personal).

En el caso de Ambato, son justamente las piezas de origen indígena, las que ellos mismos tejen, mientras que compran las piezas que requieren de corte y confección. A pesar del uso de la máquina de coser entre los tejedores, ésta sólo es utilizada para la decoración con bordados y aplicaciones.

A veces realizan también algunas piezas únicamente para ser comercializadas. A fines de la década de 1990 por ejemplo, realizaban chalecos tejidos a palitos. En los dos últimos años, asimismo, han empezado a hacer bolsos de alpaca decoradas con pompones, y correas de cuero

decoradas con tejidos. En este último caso, es el “cuerero” quien realiza la estructura de la correa y la aplicación del tejido.



Las Técnicas

Cada tipo de pieza es realizado con un determinado instrumento. Entre éstos, los hay de origen prehispánico como el telar de *kallhua* (pequeño telar de cintura), y los hay de origen hispánico como el telar de pedales, los palitos y el crochet; de incorporación posterior es la máquina de coser.

Las mantas y las *llicllas* son realizadas en telar de pedales (figs. 1,2); los *chumpis* y las *huatanas* en telar de *kallhua* (figs. 3,4); los *chullos*,



Fig. 1
Manta lana de oveja

gorros, guantes, mitones, *maquitos*, medias, escarpines y *chuspas* se tejen a palitos (figs. 5, 6-7); mientras que chalinas y flores para adornar los sombreros se realizan a crochet (fig. 8). Asimismo, realizan el bordado de faldas y *llicllas* a máquina (fig. 9); el cosido de aplicaciones para faldas y ponchos a máquina (fig. 10); el cosido a mano de aplicaciones para sombreros, *jotas* y ponchos (fig. 11); y pompones para adornar trenzas, *huatanas*, *chullos*, gorros y chalinas.



Fig. 2
Lliclla, lana sintética
(Bernabé Huamán)

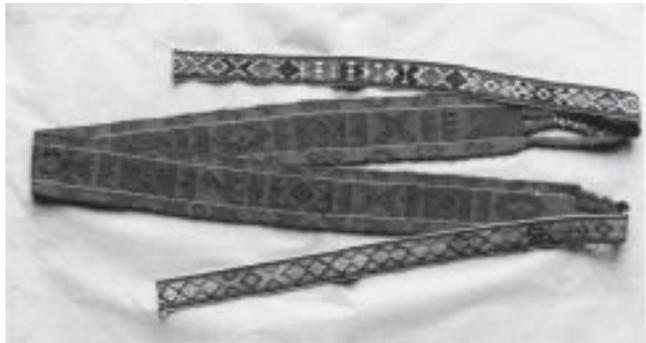


Fig. 3
CHUMPI. Lana
Sintética
(Sebastián
Alanya).



Fig. 4
HUATANA. Lana sintética
(León Ataipuma).

Las técnicas no son muy variadas. Para cada instrumento tienen una o dos técnicas determinadas.

Para el tejido en telar (mantas y *llicllas*) usan la cara de urdimbre. Es característico de las mantas el realizarlas en dos piezas que después son unidas por una costura. Esta es una costura notoria, realizada con hilos de



Fig. 5
 MEDIA con
 zorros y letra Z.
 Lana de alpaca.
 (A. Huamán)



Fig. 6
 CHULLO con
 perros.
 (A. Huamán)

colores, ya sea en forma de zigzag o de triángulos (figs. 1, 12). Menos frecuente, aunque también se encuentran, es el caso de las mantas trabajadas en una sola pieza (fig. 13).

En cuanto a las *llicllas*, presentan una franja de tela pana de cualquier color cosida sobre todo el borde. Cuando la pana es negra, suele bordarse sobre su superficie diseños de plantas y animales con hilo de color blanco (figs. 9, 2).

Son las piezas más pequeñas, como los *chumpis* o las *huatazas*



Fig. 7 MEDIAS con mariposas, pumas, murciélagos, llamas y tarucas.

Lana sintética (Alejandrina Huamán).



Fig.8 8CHALINA con pumas y aves. Lana sintética (Maritza Crispín).

(figs. 3, 4), las que son realizadas en telar de *kallhua*.

Para el tejido a palitos utilizan un punto que ellos denominan “normal”, “liso” o “llano” y que nosotros conocemos con el nombre de “punto jersey”; y para el trabajo de los bordes de las piezas, utilizan el punto que



Fig. 9 LLICLLA. Lana sintética con borde de pana bordado. FALDA. Bayeta con aplicaciones de cintas.

nosotros denominamos como “punto santa clara”. Todas las piezas a palitos son realizadas en forma tubular, a cinco palitos (figs. 5,6,7).

Para el tejido a crochet utilizan un punto que se caracteriza por formar pequeños rombos, pero, del cual no me mencionaron un nombre (fig. 8).

En cuanto al trabajo del bordado, éste se realiza sobre los bordes negros de las *llicllas*, como ya fue mencionado. También se realiza sobre las faldas interiores, las cuales van bordadas en su parte infe-



Fig. 10 PONCHO. Bayeta con aplicaciones de cintas (Antonio Taipe)



Fig. 11 SOMBRERO. Feltro moldeado con aplicación de cintas y lentejuelas (Antonio Taipe).



Fig. 12 MANTA. Lana de oveja

rior por medio de hilos de colores formando diseños vegetales bastante estilizados.

Encima de las faldas bordadas, las mujeres usan una falda negra, de bayeta, con aplicaciones de cintas de colores cortadas en zig zag y cosidas a máquina a la falda (fig. 9). Ese mismo tipo de aplicación es el que se usa para los ponchos (fig. 10). Asimismo, los ponchos llevan también aplicaciones de lentejuelas, grecas y otros adornos de colores cosidos a mano. El tipo de decoración que presentan los ponchos, también se puede apre-



a b c

Fig. 13 MANTA. Lana sintética
(Antonio Taipe).

- a) Siembra de cebada
- b) Siembra de trigo
- c) Siembra de papa

seen su pequeño ganado: desde la esquila, el lavado de la lana, el torcido de la fibra, el hilado, hasta el teñido con tintes naturales. En las últimas décadas, sin embargo, han comenzado a usar lana de oveja industrial, así como anilinas para el teñido de la lana natural.

En cuanto a la lana de alpaca, también usan lana natural, trabajada por ellos mismos y en las últimas décadas lana de alpaca procesada industrialmente. Sin embargo, su uso no es tan generalizado porque, como los tejedores mismos manifiestan, en la región no hay muchos camélidos.

ciar en los sombreros y en las *jotas* (fig. 11).

Es característico de la vestimenta, el uso de pompones de colores como adorno. Estos suelen decorar las cintas de colores con que se hacen las trenzas las mujeres, y diversos accesorios de los hombres como sombreros, chalinan, *huatanas*, gorros y *chullos*.

Las Fibras

Para sus tejidos emplean lana, principalmente de oveja, pero también de alpaca; y desde hace aproximadamente cuarenta años también se usa la lana sintética.

La lana de oveja es procesada por los mismos tejedores, que po-

En el año 1997, podía notarse que cada vez era menor el número de productos realizados en lana natural y esto se debía a razones económicas, ya que el proceso de la lana natural demanda mucho tiempo y trabajo. Sin embargo, con el paso de los años ha habido un incremento en el uso de la lana de alpaca, debido a la demanda del público de las ciudades que prefiere estos productos por la suavidad de la fibra.

La lana industrial y la lana sintética la adquieren en la ciudad de Huancavelica, aunque, los tejedores manifiestan que prefieren comprar la lana sintética cuando vienen a Lima porque el costo es menor y se encuentra en mayor cantidad y variedad.

Es interesante observar la mezcla de fibras en muchos de los tejidos: lana natural, lana industrial y lana sintética, lana de oveja y lana de alpaca. Asimismo, el uso de determinado tipo de lana no se restringe a ciertas piezas. Esto se debe a que el tejedor escoge el tipo de lana según los colores y de acuerdo a la combinación que prefiera, ya que los colores varían según el tipo de proceso de producción.

Los Colores

Los textiles de Huancavelica se caracterizan por sus tonos fuertes, producto del teñido con anilinas y de las lanas sintéticas, que son las fibras que han predominado en sus textiles de las últimas décadas. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, también trabajan con lanas naturales y/o con lanas teñidas con tintes naturales. Este tipo de trabajo, que casi se había dejado de producir, en los últimos años ha resurgido por la demanda del mercado que actualmente privilegia los tonos más suaves de las lanas y los tintes naturales.

En cuanto a los colores naturales de lana, si se trata de lana de oveja, ésta presenta tonalidades que van del blanco al negro, pasando por la gama de grises y tonalidades marrones y si se trata de lana de alpaca, presenta tonalidades que van del crema al marrón oscuro.

Entre los colores de los tintes naturales predominan el rosado, el celeste, el rojo, el guinda, el morado, el negro y en tonos bastante bajos, el verde, el anaranjado, el marrón, el amarillo. Estos tintes los obtienen de plantas de la región, entre ellas, la arrumaza, la chilca y la tara que producen diversas tonalidades de verde; el nogal que produce diversas tonalidades de marrón y el anaranjado; la cochinilla que produce los tonos rojo, guinda y morado; el fruto del airampo que produce las tonalidades entre el rosado y el morado; y las raíces del airampo que dan la tonalidad amarilla. Para el teñido de la lana, ésta se hierve primero con tártaro y alumbre, dos sustancias minerales que sirven como mordientes y posteriormente con las plantas para obtener el color deseado.

Los colores tienen un significado, aunque este se ha ido perdiendo. Alejandro Alanya de la Cruz refirió, por ejemplo, que los jóvenes solteros usan colores claros o muchos colores en su vestimenta, mientras que en la vestimenta de los casados predominan los colores un poco más oscuros, y los viudos usan solamente colores oscuros. Asimismo, que los colores rojo y blanco que los identifican como peruanos “no los podía usar cualquiera, sólo los más valientes podían usarlo: es un peruano”.

Los colores de la vestimenta varían para las danzas. Un ejemplo, según refiere el señor Taipe, son los distintos colores de la vestimenta femenina en las danzas que se realizan para la trilla en el tiempo de cosechas (entre los meses de junio y agosto): para la *Pachachikay* (“robar chica”) las mujeres visten blusa verde, pollera negra, manta blanca y sombrero amarillo; para la *Pachnasuay*, blusa fucsia, pollera negra, manta roja y sombrero marrón; para el *Inticanchari* (“alumbramiento del sol” o “amanecida”), blusa dorada, pollera negra, manta negra y sombrero negro.

Los Diseños

Para el análisis de los diseños hemos agrupado las piezas en tres grupos: 1. mantas; 2. llicllas, tejidos a palitos (chullos, gorros, guantes,

mitones, maquitos, medias, escarpines, chuspas) y chalinas; 3. chumpis y huatanas.

Las mantas presentan siempre diseños geométricos pequeños, organizados en listas delgadas agrupadas en bandas, que se ubican dos al centro y dos en los bordes, aunque también las listas delgadas pueden estar distribuidas sobre todo el campo del textil (fig. 1). Otro tipo de manta, menos frecuente, es aquella que presenta diseños geométricos más grandes dispuestos en listas anchas y distribuidos regularmente sobre todo el campo (fig. 12). En ambos casos, el campo suele ser de color oscuro y se mantiene siempre un patrón de simetría bilateral a uno y otro lado del centro.

En las mantas, es probable que los diseños pequeños en bandas delgadas tengan un significado, porque en los tejidos del mundo andino los diseños geométricos están asociados a un simbolismo y no son puramente decorativos, pero ninguno de los tejedores supo explicar alguno de ellos. En el caso de las que presentan diseños geométricos grandes, éstos hacen referencia a los sembríos de distintas plantas de la zona como papa, trigo, cebada, etc.

En cuanto al segundo y tercer grupo establecidos, las piezas presentan tanto diseños figurativos como geométricos y simbólicos con sentidos determinados. Sobre este tema ha trabajado Guillermo Sayán Pizzali en la década de 1980, quien identificó una serie de diseños y su significado en *maquitos* y *chumpis* de la zona de Yauli. Es sobre los estudios de este autor que hemos comparado la información proporcionada por los tejedores de Ambato más recientemente, y hemos seleccionado los diseños principales, tratando de analizar su significado.

En todas las piezas del segundo grupo (*llicllas*, tejidos a palitos y chalinas), los diseños se repiten con muy pocos cambios, distribuidos en franjas horizontales y siempre bajo un sentido de simetría. Los principales son: el zorro (de cola para abajo y orejas en punta, (fig. 5), el puma (de cola

levantada y orejas en punta, (fig. 8), el perro (de cola levantada y orejas para abajo, fig. 6), la laguna o *ccocho* (figs. 14, 15, 16), la mariposa (fig. 7), la llama (figs. 16, 7), la flor (fig. 14), la estrella, aves (fig. 8), las letras “S” y “Z” (fig. 5), la letra “X”, las huellas o rastros (*palastrom*) del zorro, del puma y del perro (*alqo palastrom*). Menos comunes son los diseños de tarucas, murciélagos y vizcachas (fig. 7).

Estos diseños, sobre todo figurativos, representan elementos del mundo natural que los rodea. Los diseños fueron reconocidos en su mayoría por todos los tejedores sin ningún problema.

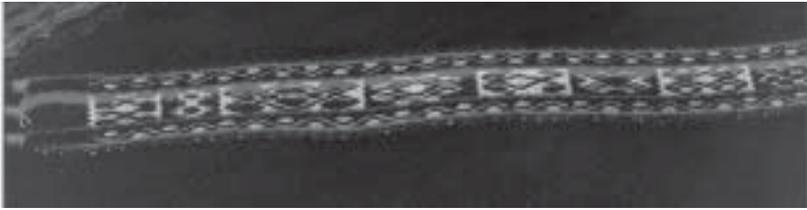
En cuanto a los *chumpis* y las *huatanas*, el tercer grupo, presentan los diseños a todo lo largo del tejido. En el caso de las *huatanas*, se caracterizan por presentar los diseños en base a dos colores contrastantes, uno para la mitad del diseño y otro para la otra mitad (fig. 4). En el caso de los *chumpis*, presentan diseños tanto en la parte central como a los lados, siendo éstos últimos de menor dimensión. A su vez, en los extremos presentan una especie de extensión realizada con un tejido un poco más angosto con diseños estructurados del mismo modo que las *huatanas* (fig. 3). Los diseños más representados son: la *ccocho* o laguna, el *ulto* o renacuajo, la letra “S” (que no es más que una doble voluta), aves, camélidos, el *mayoc kenko* o río culebreando, la letra “X” y la huella o rastro del zorro, del perro y del puma. A diferencia del segundo grupo, los diseños de las *huatanas* y de los *chumpis*, son diseños geométricos de carácter simbólico, de un significado más complejo, en los que están representados aspectos fundamentales de su mundo natural y espiritual.

Muchos de estos motivos están presentes en las diversas tradiciones textiles del Perú. En ellas encontramos comúnmente la laguna, la llama, aves, la flor, la estrella, la doble voluta. También se encuentran en diversas áreas las representaciones de la taruca y la vizcacha. Estos motivos nos remiten a significados relacionados a un amplio corpus del pensamiento andino. Se trata de motivos asociados al entorno natural ya que “(...) los pobladores de los Andes tiene una relación muy estrecha con el paisaje

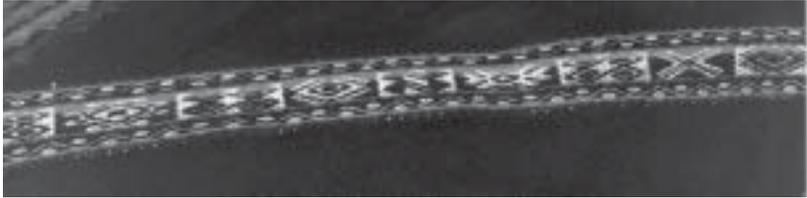
natural al que ellos ven como la encarnación de la vitalidad.” (Femenias: 1987: 5, traducción personal).

Es de destacar la complejidad de los diseños de los *chumpis*, lo que es común a toda el área andina, donde estas piezas son las que presentan los diseños más elaborados y complejos. Un ejemplo de esto lo tenemos a través del testimonio del señor Antonio Taipe sobre el significado de los diseños de un *chumpi* realizado por él mismo (figs. 17, 18, 19). Entre los motivos que más se repetían estaban aquellos de forma romboidal con apéndices de pequeños rombos, que hacían alusión a la laguna asociada a los renacuajos (*ultos*) y a los sapos (“laguna con renacuajos criándose”, “laguna de la que salen sapitos”, “sapo”, “renacuajos dentro de madre sapo”, “laguna en cada parte separado un renacuajo”, “sapitos saliendo para el campo”, “sapitos saliendo de la laguna”). La importancia que se da a estas representaciones es explicada por Guillermo Sayán (1982: 43) quien apunta, “(...) obedece al comienzo de la estación de lluvias ya que con el agua comienzan a formarse charcos, en los cuales se da la metamorfosis renacuajos-sapos, fascinante ante los ojos de cualquiera, además el agua es fundamental en muchas comunidades que sólo poseen terrenos secanos para poder sembrar, sobrevivir o mejor dicho, en términos económicos, de esto dependerá el ingreso familiar, parte de las cosechas se venderá en la feria y el dinero obtenido se utilizará en comprar azúcar, velas, pan, sal, lanas acrílicas, trago. De no haber lluvias el hambre acechará. La conexión del símbolo ulto-lluvias: vida, reproducción pensado así hace más fácil la comprensión del significado y la importancia de este símbolo (...).”

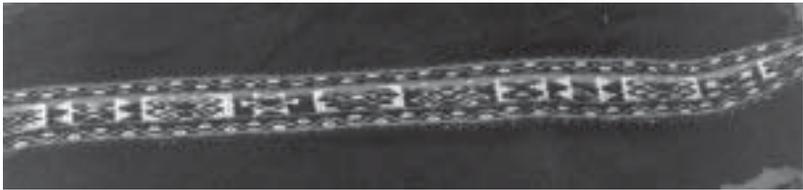
El señor Taipe también mencionó términos como “laguna de peine” haciendo alusión a un rombo del que se desprenden rayos o “laguna de costilla” por un motivo romboidal del que sobresalen en cada uno de sus cuatro lados dos rectángulos. La “cruz de costillas” o “costillas cruzadas” hace alusión al diseño de los rectángulos cruzados. El diseño denominado “fluorescente” es similar a la “laguna de costilla” pero, a cada lado del rombo, sobresalen únicamente un rectángulo que en su interior presenta una línea. El “árbol” y “árbol abierto” son diseños de rombos más pequeños



1 2 3 4 5 6 7 8



9 10 11 12 13 14 15 16



17 18 19 20 21 22 23 24 25

Figs. 17, 18, 19
CHUMPI. Lana de oveja (Antonio Taipe).

- | | |
|-------------------------------------|---|
| 1. Doble X | 14. Doble S |
| 2. Laguna | 15. Cruz “de costilla” o “costillas cruzadas” |
| 3. Laguna con renacuajos | 16. Laguna con borde de “peine” |
| 4. Laguna de la que salen sapitos | 17. Doble S |
| 5. Sapo | 18. Laguna con borde de “fluorescentes” |
| 6. Laguna con borde de “costillas” | 19. Árbol |
| 7. Renacuajos dentro de madre sapo | 20. Sapitos saliendo de la laguna |
| 8. Laguna con renacuajos alrededor | 21. Árbol abierto |
| 9. Sapitos saliendo para el campo | 22. Laguna |
| 10. Doble S | 23. Doble S |
| 11. Laguna con borde de “costillas” | 24. Laguna con renacuajos alrededor |
| 12. Doble S | 25. Doble X |
| 13. Árbol | (Lectura de Antonio Taipe) |

que la laguna del cual salen también apéndices (diferentes a los renacuajos y sapos). Finalmente, mencionó también la “doble X” (un aspa encima de la otra) y la “doble S” (diferentes variantes sobre el motivo de la doble voluta).

Sin embargo, comparando algunos de estos motivos con los del trabajo de Sayán, encontramos que motivos similares pueden tener diferente denominación, y por tanto, distinto significado. Por ejemplo, el motivo que el Sr. Taipe denominaba “laguna de costilla”, en la comunidad de Pucapampa fue denominado como “corazón” y como “huayunca” (maíz blanco con el que se prepara el mote y la cancha) en Paraniño y Paucara (Sayán, 1982); y los motivos que el mismo señor Taipe asociaba a la laguna con renacuajos o sapos, en la comunidad de Pucapampa y en Paraniño fueron asociados al “huayunca”, mientras que en Paucara fueron asociados a diversas aves como el gavilán, el jilguero o la golondrina (Ibid.).

Lynn A. Meisch, en su investigación sobre los textiles de Tarabuco, Bolivia, especifica “algunos motivos son específicos de una comunidad. Un idéntico motivo de un ave es llamado *yutu* en el área de la Candelaria y *sacha* (salvaje) *pullki* en la zona de Presto. Un idéntico pequeño octágono con un apéndice es llamado *t'ikita* [florcita] en el área de la Candelaria y *ch'aska* [estrella] en Tomo-roco. Los motivos *may'u k'inku* y *ch'aska* son universales en la región de Tarabuco, sin embargo, exactamente el que un motivo sea llamado *ch'aska* o *t'ikita* depende de su tamaño y ubicación en el textil y de su relación con otros motivos. (...)” (1987: 55, traducción personal).

En este aspecto es importante mencionar cómo, de igual manera que en otras localidades del área andina, cada vez es menor el número de tejedores que conocen los significados de los diseños más complejos, como los que presentan los *chumpis*; el señor Antonio Taipe Quispe, de 57 años, fue el único de nuestros entrevistados que se acordaba del significado, los demás tejedores, cuyas edades fluctuaban entre los 20 y los 40 años aproximadamente, no pudieron dar ninguna información al respecto.

Inclusive en algunos casos, el señor Taípe sólo mencionó el nombre de los diseños, sin explicar su significado o el por qué de su inclusión.

En los textiles de Ambato se han ido operado una serie de cambios. Algunos de estos cambios, han tenido como consecuencia el olvido de los significados de los diseños o la progresiva pérdida en la complementariedad del trabajo entre los géneros, al ser cada vez menor el número de hombres que se dedican al tejido. Pero también podemos notar cambios en la adopción de nuevos instrumentos, nuevas fibras y en el uso de diferentes combinaciones de colores. Esto se debe a la capacidad de adaptación de estos tejedores a las nuevas situaciones a las que se van enfrentando, y esto nos demuestra que se trata de una cultura viva. Hay sin embargo, aspectos que permanecen, como las formas de los textiles, los usos y una singular estética en formas y colores. Son estos elementos los que demuestran la permanencia de la tradición y lo que ha hecho que los textiles de esta zona sean asumidos, por los pobladores de toda la región, como uno de los indicadores signos que los identifica como huancavelicanos.

BIBLIOGRAFÍA

FEMENIAS, Blenda

1987 “Introduction” y “Design Principles in Andean Textiles”. En: Andean Aesthetics Textiles of Peru and Bolivia. Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin-Madison.

MEISCH, Lynn A.

1987 “The Living Textiles of Tarabuco, Bolivia”. En: Andean Aesthetics Textiles of Peru and Bolivia. Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin-Madison.

STASTNY, Francisco

1981 Las Artes Populares del Perú. Ediciones Edubanco, Madrid.

SAYÁN PIZZALI, Guillermo

1981 “Los Maquitos. Significado del Diseño Textil”. En: Historia Andina, Boletín del Seminario de Historia Rural Andina, N° 6, Lima.

1982 “Catorce Chumpis de Huancavelica”. En: Boletín de Lima, N° 21, Lima. 1

NOTA;

(Fotografías del Archivo del Museo Nacional de la Cultura Peruana MNCP)

CESTERÍA EN VÉGUETA Y EN MEDIO MUNDO

Resumen:

El trabajo artesanal en los distritos de Végueta y Medio Mundo en la Provincia de Huacho, al norte de Lima, es por lo general el tejido en cestería, mujeres de la zona se dedican a tejer principalmente canastas y sombreros en diversos y coloridos modelos, también elaboran paneras, individuales, asientos para carro, esteras, etc.

Las artesanas desarrollan esta actividad por tradición familiar. Los diseños son simples, el tejido es siempre manual, utilizando los dedos, se manejan dos técnicas el plegado o tramado y el espiralado o enrollado, usando moldes para las canastas.

Los talleres son parte de la vivienda, no requieren de un ambiente especial. La materia prima es la totora, un tipo de planta que, luego de ser cortada, es puesta a secar para ser después teñida con tintes artificiales.

No existe una institución que sustente al grupo de artesanas, ellas venden sus productos cuando es temporada de turistas, y cuando no, los mandan a Lima a través de un intermediario pero su ganancia es mínima.

Finalmente el tejido en cestería es una actividad únicamente de mujeres, que de ser una labor del hogar pasó a ser un medio de sustento económico.

El presente trabajo de investigación pretende describir y analizar el proceso de producción de la actividad artesanal en cestería, específicamente en dos zonas, para lo cual tuvimos que viajar hasta la ciudad de Huacho al norte de Lima, luego trasladarnos a Végueta y a Medio Mundo, los lugares que nos interesan para nuestro estudio. Durante nuestra visita obtuvimos cuatro entrevistas y de acuerdo a ellas elaboramos el siguiente esquema: en primer lugar trataremos como marco teórico los antecedentes de la cestería, luego nos ubicaremos en los lugares que nos interesan, en seguida describiremos a las artesanas que entrevistamos para finalmente centrarnos en el proceso de producción.

Esperamos contribuir a los estudios realizados sobre este tema, motivando futuras investigaciones.

I. MARCO TEÓRICO

El tejido en cestería se desarrolló desde tiempos antiguos. Aún en el Período Pre-cerámico se tienen noticias de lugares como Cabezas Largas en Paracas, Áspero y Yacht Club en Ancón, Supe Temprano, Playa Culebras y Paraíso, entre otros; en los que se evidencia el tejido de cestos y canastas, elaborados con caña brava, totora y junco.¹ Al parecer no hubo una continuidad hasta la época colonial, durante la cual, la cestería tuvo gran desarrollo. Se sabe que los negros cimarrones huían de las haciendas por los maltratos y abusos a que eran sometidos por sus amos, formando pandillas dedicadas a robar y hasta matar. Se internaban en los montes y en los cañaverales, robaban leña y cañas para venderlas y poder subsistir. Al parecer estos cimarrones, tejían canastas en la clandestinidad fugitivos de la justicia y furtivamente las vendían a los transeúntes.²

1 MIASTA, 1987, *La cestería en Lima*. p. 26.

También había personas que se dedicaban al oficio de la cestería, por cuya comercialización debían pagar un tributo a la Real Aduana de Lima o a las aduanas de su jurisdicción, en su afán de buscar un mejor mercado para sus productos, debían transportarlos de un lugar a otro.³

En la actualidad las personas que tejen en cestería están absueltas de tributos, ellas venden su producto directamente al cliente o a través de un intermediario. El comercio es libre, pero poco lucrativo para el productor, no así para el vendedor.

II. LOCALIZACIÓN

El distrito de Végueta a 12 m.s.n.m. se ubica a 10 Km. al norte de Huacho, capital de la provincia de Huaura. Tiene una superficie de 276.53 Km² y una población de 18.000 habitantes según el censo de 1993, sus habitantes se dedican a la pesca como primera actividad, seguido por la agricultura y las artesanías en junco.

La creación del distrito en 1920 conmemoró el centenario de la presencia de las tropas libertadoras conducidas por el general José de San Martín. Situado preventivamente frente a la costa, desembarcó en la isla de Végueta, que por eso empezó a llamarse De San Martín (conocida después como Isla de Don Martín); y, habiendo reconocido las defensas del lugar, procedió a desembarcar en Végueta (X-1820) antes de proseguir a Huaura. En atención al probado patriotismo que luego desplegó el pueblo durante la gesta libertadora, se lo ha declarado (Ley 23942, del 12-X-1984) distrito histórico de la Independencia Nacional.⁴

2 Op. Cit. p. 27

3 Op. Cit. p. 28

III. ARTESANAS

Para nuestro trabajo de investigación entrevistamos a cuatro artesanas que se dedican al tejido en cestería, tanto en Végueta como en Medio Mundo, ellas son:

- Rosany Esteban (28)
Dirección: Bolognesi 198 – Végueta
- Nelly García Meneses (37)
Dirección: José Olaya Lt.15 Mz.L. – Végueta.
- Soledad La Rosa (57)
Dirección: Av. Andrés Llares 820 – Medio Mundo
- Graciela Jara (70)
Dirección: Panamericana Norte km. 171.5 – Medio Mundo.

Las artesanas se dedican a la cestería siguiendo la tradición familiar, muchas de ellas tejen desde que eran niñas, colaborando con sus padres. En la actualidad trabajan en sus hogares, ayudadas por sus hijos o por sus esposos en algunos casos. Para estas personas que cuentan con un grado de instrucción básico, la cestería es una forma de sustento económico.

En Végueta las artesanas no están organizadas y no forman parte de ninguna asociación, ellas trabajan según pedidos que comercializan a través de un intermediario que vende sus productos en Lima, triplicando el precio de costo.

4 TAURO DEL PINO, 2001, *Enciclopedia Ilustrada del Perú*. t. 17. p. 2714

Por el contrario en Medio Mundo las tejedoras forman parte de la Cooperativa Albuferas Artesanas, que en un principio firmó un convenio con la ONG OXFAM de Inglaterra, entre 1980 y 1989. Durante este tiempo OXFAM financió la construcción de un centro comunal, brindó capacitación para una producción de tipo de exportación, con mejoras en la calidad y el acabado. Actualmente la Cooperativa Albuferas Artesanas es dirigida por los pobladores de Medio Mundo y no recibe ayuda de entidades particulares o del Estado.

IV. PROCESO DE PRODUCCIÓN

4.1. TALLERES:

Los talleres para el tejido en cestería forman parte de las viviendas en las que habitan las artesanas, es decir vivienda y taller en un solo lugar. Miasta se refiere a ello como área de producción y espacio de reproducción de la fuerza de trabajo (comer, dormir, reposar, etc.). En sí los talleres son ambientes simples, que no cuentan con maquinarias o telares, ya que el tejido en cestería es realizado manualmente, en ellos ubicamos la materia prima (junco) y otros materiales.

4.2. MATERIALES:

La materia prima es el junco. *Scirpus Americanus*. *FAMILIA CYPERACEAE*, fibra de color verde en su hábitat y amarillenta cuando es cortada y secada para efectos de tejido. Es un recurso natural que abunda en Medio Mundo y que es vendido en racimos a S/ 1.50 a las tejedoras de Végueta.

También es necesario el uso de anilinas para el teñido del junco, si se quiere. Las anilinas vienen en cuatro colores: verde, morado, amarillo y rosado; de las combinaciones de estos patrones se obtienen otros.

Para la confección de bolsitas de base cuadrada, las tejedoras utilizan moldes de madera, que mandan hacer o que obtienen de la persona que les hace el pedido.

4.3 TÉCNICAS:

Existen dos maneras de laborar la cestería, una de ellas es el plegado o tramado y la otra es el espiralado o enrollado.

El plegado o tramado consiste en cruzar dos o más series de elementos llamados urdimbre y trama.

El espiralado o enrollado tiene una base continua, constituida por una banda continua o haz único de fibras o tiras o incluso por dos o tres bandas o haces unidos. Esta base (urdimbre) se la realiza enrollando espiralmente el elemento, empezando en el centro del fondo del recipiente y cada vuelta se cose a la siguiente por medio de un elemento o trama continua.⁵

Para las asas de las canastas se aplica el trenzado esta forma de tejido también se realiza con los dedos. Las fibras de junco están fijas por un extremo y libres por el otro. Cada una de ellas, empezando por el exterior, se entreteje con las demás. Cuando han sido tejidas todas, se empieza por el lado opuesto, zigzagueando de este modo se forma una trenza.

4.4. CESTERÍA

Entre los productos que confeccionan las artesanas de Végueta y Medio Mundo generalmente encontramos cestas, canastas, paneras, asientos para carros, individuales, polleras para guardar huevos, sombreros, esteras y bolsitas que pueden ser de base cuadrada o base circular.

5 MIASTA, 1987, p. 5

Las canastas suelen ser tejidas con diferentes puntos como el petate, normal y calado. Para el caso de las esteras sólo se colocan tramas que serán trenzadas con urdimbres en el centro y en los extremos.

Los diseños de los productos son simples, resultan de la combinación de colores formando elementos geométricos que no suelen representar algo en especial.

4.5. COMERCIO:

En Végueta las artesanas no están organizadas y no forman parte de alguna asociación, ellas trabajan según pedidos que, comercializan a través de un intermediario que vende sus productos en Lima, triplicando el precio de costo.

Las tejedoras de Medio Mundo venden en el lugar, entre los meses de Noviembre y Marzo, cuando hay turistas que se dirigen a la Laguna Albufera (7 km. largo por medio km. ancho) y durante los otros meses del año mandan sus productos a Lima.

CONCLUSIONES

Este aspecto de las artesanías urbanas debería ser estudiado con mayor profundidad, pues no existe mayor bibliografía acerca del trabajo en cestería.

A través del tiempo la cestería ha pasado de ser de una labor del hogar a una forma de sustento económico.

La tradición familiar permanece a través de las nuevas generaciones, aún se conserva el objeto utilitario pero los modelos han cambiado para incorporarse en el mercado.

Se debe tener en cuenta que la cestería en general es desarrollada por mujeres, pues parece que no es labor de varones.

Finalmente a pesar que no es una labor lucrativa, la cestería está tomando un lugar dentro del mercado artesanal.

BIBLIOGRAFIA

MIASTA, Jaime; SOTO, Esperanza; HUAMAN, Enrique.
La cestería en Lima. Seminario de Historia Rural Andina. UNMSM,
Lima, 1987.

TAURO DEL PINO,
Enciclopedia Ilustrada del Perú. t. 17. Lima, 2001. 1

LOS RETABLOS DE JOAQUÍN LÓPEZ ANTAY *

Resumen:

Este artículo, publicado ya anteriormente, habla de diferentes aspectos relacionados al Cajón de San Marcos y especialmente asociados a la obra de Don Joaquín López Antay (1897-1981), uno de los grandes maestros retablistas de Ayacucho,

Don Joaquín López Antay fue un artista que, no sólo mantuvo con genialidad una tradición artesanal y familiar, sino que plasmó en ella toda su creatividad y destreza en el manejo de las proporciones, la composición y la cromática.

* El presente artículo ha sido reproducido de la Revista Artesanías de América Número14.

Esta recopilación se propone divulgar algunos materiales relacionados con el Cajón San Marcos y con la obra de Don Joaquín López Antay (1897-1981).

Es poco lo que sabemos acerca de la organización de los Talleres Ayacuchanos dedicados a la producción de Retablos. Comencemos por el problema de lo que llamaríamos Genealogía o Filiación de los Talleres; o sea la red de influencias que conducen del maestro al aprendiz (convertido, a veces, con el tiempo en maestro) y de una generación a otra. A fines del siglo XIX el Taller principal en Ayacucho era el que dirigía Doña Manuela Momediano, abuela de Don Joaquín López Antay. Según la tradición familiar Doña Manuela aprendió de su esposo Don Esteban Antay la confección de Imaginería. Esteban Antay era un artesano versátil. Durante muchos años su principal manufactura fue la Gran Cruz Verde que se acostumbra colocar en el atrio de la iglesias serranas (una de estas con su firma, podía verse todavía en Pampa Cruz, hacia 1965). Don Esteban cambió esta primera especialidad por la Imaginería en la que adiestró a su esposa Manuela. No está comprobado que en este momento se dedicaran ambos a los Cajones San Marcos. Más tarde Don Esteban Antay actuó con cierta independencia y fue en Ayacucho el artista más reputado en Kollke-Libro, es decir, en las delgadas láminas de plata y oro aplicadas sobre las flores de cera en Semana Santa.

Mientras Don Esteban Antay fue un explorador inquieto de las posibilidades artesanales, Doña Manuela Momediano de Antay parece haber sido en cambio una mujer con excepcionales dotes empresariales. A principios de este siglo su taller concentraba una gran parte de la producción de Cajones de San Marcos y Doña Manuela tuvo la inteligencia de no imponer un solo estilo sino tolerar que cada uno de sus colaboradores, dentro del taller, desarrollara en los Retablos sus propias variantes personales o siguiera la tradición que prefiriese. En esto, bien pudo ella quizás, tener en cuenta simplemente las preferencias preestablecidas de diversas clientelas.

En el Taller de Doña Manuela Momediano de Antay trabajaron muchos que después, de 1910 en adelante, fueron artesanos independientes. Estos discípulos Momedianos pueden ser divididos en dos grupos cronológicos:

- a) El tío Baldeón; Benjamín Antay, Saturnina Baldeón, Asunta Baldeón; todos ellos activos desde 1890 por lo menos;
- b) La promoción de principios de siglo en la que figura Gregoria Jiménez, Joaquín López Antay y Daniel Castro.

Una de la líneas más activas de este tronco Momediano fue la de Doña Gregoria Jiménez. Casi contemporánea de Don Joaquín López Antay, casó con el tío Baldeón, mayor que ella e integrante del grupo de primeros colaboradores del Taller Momediano. Como había hecho Esteban Antay con Doña Manuela, así también el tío Baldeón a su vez fue maestro de Gregoria Jiménez. De allí proceden no menos de tres talleres: a) El Taller Baldeón-Jiménez (Doña Gregoria con su primer esposo); b) Taller Núñez-Jiménez: al enviudar, casó doña Gregoria con el señor Núñez profesor de Matemáticas que renunció a su oficio para aprender el de su esposa; c) El Taller de la señora Bastidas, aprendiz de Doña Gregoria.

Su influencia se prolonga hasta nuestros días a través de su hijo Heráclito Núñez Jiménez, uno de los grandes Maestros Retablistas de este siglo.

Entre los talleres ayacuchanos algunos se limitaban a un solo producto (eventualmente el Cajón San Marcos) mientras que otros diversificaban su registro. Este último fue el caso de la señora Momediano y sus colaboradores. El mercado para todas esas artesanías estaba constituido por dos clientelas, urbana y rural, no siempre sin embargo, claramente diferenciadas. Algunos trabajos (Cajón San Marcos) estaban destinados casi exclusivamente a las zonas rurales. Otros, por el contrario (caballitos de badana) en su mayor parte eran vendidos dentro de las misma ciudad de Ayacucho. Existían, así



*Joaquín López Antay
trabajando en su taller*

mismo, productos artesanales (cruces, máscaras, pasta-guagua) que participaban por igual de los mercados urbanos y rurales.

La composición interna del producto artesanal varió desde un primer modelo, plenamente desarrollado hacia 1890, a otro posterior que se perfiló entre 1915-30. Al principio, el Cajón San Marcos cubría casi el 60% de toda la manufactura artesanal. Un cuarto de siglo más tarde ocurrieron diferentes cambios en la sierra central y sur del Perú que afectaron negativamente al Retablo Ayacuchano y obligaron a modificar el registro de la producción artesanal. No es el

momento de examinar la totalidad de ese proceso, que José María Arguedas vinculó a una modernización acelerada por el agresivo programa de carreteras iniciado durante el gobierno de Leguía. Don Ignacio López Antay Quispe dice que alrededor de 1920 su padre hacía anualmente de 100 a 150 retablos; mientras que 20 años más tarde en 1940 no le encargaban más de 15 por año.

Sin duda que todos los talleres se vieron en el mismo problema que el de Joaquín López Antay. Las reacciones fueron diversas. Don Joaquín, por ejemplo, impulsó la producción de pasta-guagua que su señora Doña Jesusa Quispe de López Antay comerciaba en la ciudad. Dedicó así mismo mayor tiempo a los baúles pintados. Estos baúles figuraban ya entre las producciones del Taller Momediano; pero quien lo renovó, según la

tradición oral y las observaciones de Elvira Luza, fue Doña Gregoria Jiménez. Algunos testigos hacen retroceder esa renovación a su primer matrimonio, es decir al Taller Baldeón.

Según vemos, los artesanos de Ayacucho sólo pudieron compensar la crisis del Cajón San Marcos gracias al impulso que dieron otros ítems (baúles, cruces, restauraciones), que ya figuraban en su registro antes de 1920, pero con un carácter secundario. Dentro de ese proceso es significativo el caso ya citado de los baúles. Su utilidad cotidiana resulta obvia y el oportunismo genial de los retablistas consistió en transferir a estos baúles algunos de los diseños decorativos del Retablo. Lo útil del Baúl salvó lo artístico del Retablo.

Con cargo de un mayor análisis, señalemos de paso que, dentro de ese proceso de transferencia, la puerta del retablo constituyó el elemento principal. Era allí, más que en el interior mismo del retablo, donde el artista gozaba de mayor libertad. De estas puertas derivaron no sólo estos baúles pintados sino también otras adaptaciones: a) La decoración algunos interiores domésticos en que, los temas de la puerta fueron tratados a una escala mayor; b) La Jarras pintadas por Don Joaquín López Antay alrededor de 1966-70; c) Carteles de López Antay (ejemplares en Elvira Luza, Huamanqqa); d) Cruces.

Una prueba suplementaria de este poder de sugerencia y transferencia de las puertas, lo hallamos en el hecho que la mayor parte de los diseñadores modernos del Perú que hayan buscado inspiración en el retablo, han preferido esas puertas.

Igual manipulación de la utilidad cotidiana en beneficio de la supervivencia de los talleres, se observa en el nuevo énfasis por las restauraciones y las pasta-guaguas. La restauración daba al cliente la ilusión de “no gastar en algo nuevo”. La pasta-guagua (al margen de ser o no consumida) se impregnaba como objeto de todos los valores útiles y sacros del pan en tanto símbolo resumen de lo que es el alimento.

No estoy sugiriendo que este proceso haya ocurrido a nivel de una conciencia discursiva y argumental (si bien algunas consideraciones de esta clase fueron sin duda posibles). Más probable, es que los móviles y las decisiones operasen a un nivel más profundo y de carácter intuitivo.

Otro aspecto a considerar se refiere a la comercialización de los productos artesanales. Para la clientela urbana las ventas eran generalmente hechas: a) por el propio artesano en su taller; o, b) por algunos de sus familiares en el mercado de la ciudad (por ejemplo las pasta-guaguas de Don Joaquín).

Diferente y más complicado era el comercio con las zonas rurales. Para el Cajón San Marcos sabemos, por ejemplo, que además de los encargos directos se había desarrollado un segundo sistema cuyo eje eran los arrieros aya-cuchanos y el sistema de Ferias. El camino de arriero y su geografía fueron (como han sugerido Mandizabal y Arguedas) el camino y la geografía de la difusión del retablo guamanguino. El arriero funcionaba como:

- 1) un intermediario entre los campesinos y el artesano, y
- 2) como un agente de transformación que relacionaba la economía rural no monetizada, con la economía monetizada de los centros urbanos.

El arriero recibía los retablos algunas veces a comisión; pero con mayor frecuencia los pagaba por adelantado. El artesano recibía del arriero un pago en dinero que a veces era más tarde completado con un “regalo” en especie. Don Ignacio López Antay Quispe recuerda así que un arriero que llevó retablos a Coracora, de vuelta trajo “regalo” a su padre aceitunas y cochayuyo que habían llevado desde la costa de Arequipa. El arriero, a su vez, negociaba el retablo con los campesinos a cambio de especies que por su cuenta vendía luego en las minas y pueblos.

El arriero era el gran beneficiario de todo este circuito. Primero, porque recibía los cajones con “descuento” por ser un cliente al por mayor. Luego porque las especies trocadas por el retablo multiplicaban su valor al ser vendidas en los mercados urbanos. El artesano sólo recibía al final una mínima parte de toda la ganancia.

Un estudio del Cajón San Marcos y de otras artesanías conexas, deberá necesariamente tener en cuenta este complejo mundo de los talleres ayacuchanos y las diversas coyunturas nacionales y locales que impactaron su producto, pero también, considerar la individualización del artista. La unidad temática y funcional no fue un obstáculo para el desarrollo de los estilos personales que se reflejan en: 1) la dimensión preferente, el modelo y cromatismo de las imágenes colocadas al interior del retablo; 2) decoración externa en las tapas del cajón. Es muy temprano sin embargo para poder efectuar asignaciones. De allí que los diseños efectuados por Juan Zárate hayan sido presentados sin insinuar cronología ni filiación.

En cuanto al interior del retablo hubo entre 1890-1930 no menos de tres modelos altamente individualizados y que parecen corresponder a producciones relativamente contemporáneas entre sí. Uno de ellos es el retablo de Baldeón que se caracteriza por: a) mayores dimensiones del cajón y las imágenes; b) énfasis de la combinación rojo-azul; c) arcos dibujados en la pared interna del cajón detrás de las imágenes.

Un segundo modelo es el del gran maestro Núñez que prefirió el color amarillo ámbar como si quisiera imprimir a sus figuras de pasta la textura y la luz de las piedras de Huamanga. Núñez también introdujo las columnas en la parte delantera del cajón. En algunos de sus retablos, esas columnas están formadas por los cuerpos de dos músicos encima de los cuales, para completar la altura, Núñez dibujó dos aves; en otras variantes reemplazó músicos por otros personajes (campesinos) y representaciones de animales. Estas columnas de Núñez son una exteriorización arquitectónica de los arcos dibujados de Baldeón.

Los retablos de López Antay, parecen corresponder a modelos más tradicionales que los de Baldeón y Núñez, quienes sin duda, cuando abrieron sus propios talleres procuraron acentuar sus diferencias con respecto al taller de Doña Manuela Momediano. Don Joaquín en cambio (nieto como recordamos de Doña Mañuela) era, en cierto modo, el heredero. Quizás su originalidad y su genialidad consistió precisamente en adquirir todo el peso de esa herencia. Pero López Antay era al mismo tiempo un artista con sus propias intenciones y sus propias convicciones plásticas.



Joaquín López Antay, trabajando en detalles de una cruz

A ese respecto, resumimos algunas observaciones verbalmente proporcionadas por Alfonso Respaldiza:

- a) Primero en cuanto a las preferencias cromáticas de Joaquín López Antay, quien utilizó con gran libertad en sus retablos la ley de los complementos, contrastes y combinaciones diversas del color. Hasta que el postimpresionismo impuso sus naranjas y azules como extremo de la escala, los complementos vigentes eran rojo-verde, amarillo-violeta, azul-naranja. López Antay se aparta de esta regla. En sus retablos puede observarse una extraordinaria ausencia de verdes; el verde es reemplazado por diferentes tonos de grises. El resultado es la dominancia del rojo. La carencia cromática es sin embargo más el resultado de una observación adiestrada que una primera impresión ingenua y abierta. En rigor “no se siente” la ausencia de ese verde: aparece como sugerido por los grises y si preguntamos a cualquier observador desprevenido que mencione los colores que haya visto en un retablo de López Antay, probablemente en su respuesta incluirá el verde, aunque esté ausente.

Por supuesto, López Antay conocía el verde y lo empleaba; pero por una razón que forma parte de su exploración cromática y plástica decidió omitirlo o, por lo menos emplearlo muy ahorrativamente. En esto, valdría la pena observar la disponibilidad y el costo de los colores durante los años de formación y despegue de López Antay, pero sin exagerar esta circunstancia. En otro terreno (el de los primitivos cuzqueños) puede demostrarse, por ejemplo, que ante una igual disponibilidad de materiales siempre resulta que algunos de ellos son preferidos en vez de otros. En este mismo sentido habría que explorar el significado cultural del rojo dentro de la cultura andina, para ver la relación que este significado general podría tener con la preferencia concreta de López Antay.

- b) No es, por lo que vemos, a un nivel supuestamente “ingenuo” o “primitivo” como mejor hemos de comprender la obra de Joaquín

López Antay. Lo confirma un análisis de la composición de La Trilla, un retablo cuyo tema trabajó Don Joaquín López Antay alrededor de 1960. Los diagramas de Respaldiza nos permiten establecer los puntos de mayor tensión de este retablo y el plano cordial del mismo. López Antay tenía, en parte, que enfrentar un problema que antes también se habían planteado los primeros artistas ayacu-chanos del retablo: ¿cómo presentar dentro de una misma organización plástica dos temas diferenciados pero que, al mismo tiempo, se relacionan?. La solución de López Antay es clásica y sencilla: dejó vacía (casi sin importancia en términos de dibujo) la zona central enmarcada por los 4 puntos de mayor tensión en el retablo. De tal modo consiguió dos efectos simultáneos: 1.- no privilegiar a ninguno de sus dos temas; 2.- crear una separación entre ambos.

Esta solución conlleva un riesgo: puede separar excesivamente. López Antay lo evitó gracias a varios expedientes. En el diagrama observamos un manejo de las figuras (a través de una relación) y una colocación de las mismas que permite excluir algunas del plano cordial. Así, por reducción del número, dejando sólo 3 figuras principales en cada uno de los sectores (A y B) López Antay simplifica la escena y facilita la visión.

Además, mientras el plano A se moviliza de izquierda-derecha; el inferior “va de regreso” de derecha-izquierda creando una circulación dinámica que coincide con el movimiento del ojo y con la dirección occidental de la lectura. El resultado es una composición cinética que reproduce los movimientos reales de la Trilla.

Otro aspecto en las creaciones de Joaquín López Antay es su sentido de conjunto y el valor que en sus soluciones tenía la sugerencia y lo inacabado. No desconocía los secretos de la miniatura porque éste había sido su aprendizaje como retablista. Pero en los talleres de su juventud también le enseñaron las conveniencias del trabajo en equipo y la necesidad de mantener la calidad de los retablos, pero dentro de un término fijo de

tiempo. En sus días de auge, como ya hemos dicho, López Antay debía terminar cada retablo en sólo dos días. Fue entonces, probablemente, cuando desarrolló su propio lenguaje plástico tratando de representar únicamente los elementos esenciales de cada figura. Más tarde en una época de crisis le sobraría el tiempo, pero ya no renunció a esta modalidad suya. En sus últimos años procuraba incluso apartarse de la tendencia expresionista que constituía el núcleo de su trabajo. Lo vemos en una Jarra (Colección Elvira Luza) donde colores y volúmenes han dejado ya de ser decoraciones y se apartan de los temas originales que apenas si resultan evocados. En esa Jarra, López Antay presentó y abstraigo toda su imagen plástica del Retablo.

Notas:

Una primera recopilación anterior y diferente a la nuestra fue hecha entre los años 1978-79 por Alfonso Respaldiza cuando trabajaba en el INC; esa colección se extravió.

Muchos de los talleres aya-cuchanos estuvieron específicamente asociados a ciertas modalidades de la familia extensa andina. En el Taller Momediano, por ejemplo, todos eran primos, nietos, sobrinos, etc., y las relaciones empresariales y de parentesco se ínter-combinaban. Aunque por supuesto no se confundieron totalmente; ya que no es seguro que la jerarquía y las situaciones de poder dentro del taller coincidieran necesariamente con las relaciones generacionales y de parentesco.

Llamamos aquí familia extensa a todo grupo constituido por relaciones de parentesco que incluyen a otros además de la familia nuclear. Por familia extensa podemos así entender:

- a) Un grupo constituido por una familia nuclear más otros parientes;
- b) Un grupo familiar constituido por distintos parientes entre los que puede haber algunas o varias familias nucleares sin que necesariamen-

te, ninguna de éstas forme el núcleo principal. De haber familias nucleares al interior de esta familia extensa, la dinámica de sus relaciones varía de un contexto histórico a otro.

La dificultad principal para entender el caso de la familia o familias andinas (incluyendo a la familia extensa andina) proviene de un prejuicio occidental cristiano que privilegia conceptualmente a la familia nuclear monogámica; la cual es un modelo relativamente reciente en la historia de la humanidad y no es tan universal como se pretende hoy. Hasta qué punto nos preguntamos habría que invertir dentro de las sociedades andinas el orden de prioridades: la familia extensa andina, no resultaría de una suma de familias nucleares más otros parientes; ni tampoco tendría como núcleo a cualquiera de sus probables familias nucleares. Por el contrario, su centro estaría en ella misma y cada familia nuclear andina sólo resulta posible y funciona al interior de esa familia extensa.



Retablo de Don Joaquín López Antay

Si aceptamos esa hipótesis podemos empezar a comprender algunos hechos: la tugurización de grandes casonas coloniales en Cuzco y Lima sería por ejemplo un proceso de adaptación de ciertos espacios hechos para ciertos tipos de familias (nucleares, monogámicas o extensas del tipo patriarcal mediterráneo) a favor de las familias extensas andinas. Así mismo en el caso de los talleres de la sierra sur y central del Perú habría que estudiar cuánto de su estrecha conexión con la familia extensa de tipo andino puede deberse a la adopción de modelos europeos donde también se producía esa conexión; y cuánto, además constituye un modelo diferenciado propio de la sociedad andina colonial. En este último caso el taller podría entonces haber servido como un modo de reproducir la relación familiar.

Dentro de estos talleres y sus respectivas organizaciones familiares se advierte en la sierra central-sur (Ayacucho, Cuzco) el persistente rol de abuelas y tíos maternos. Las biografías de López Antay e Hilario Mendivil no vendrían a ser excepciones dentro de ese contexto. Es muy temprano, sin embargo, para pronunciarse sobre lo que significan esos dos parientes. Nada autoriza por el momento para comenzar a hablar de ciertas connotaciones matrilineales. El problema queda así planteado para futuras investigaciones.

La biografía –por escribir– de don Joaquín López Antay exige la concertación de fuentes muy diversas (documentales, autobiografías, familiares, etc.), aquí van sólo algunos apuntes. Existen algunos problemas iniciales sobre la fecha y su nombre de bautizo. En su partida, don Joaquín figura como nacido el 21 de agosto y con el nombre de Francisco. Sin embargo de niño le llamaban Joaquín y celebraban su fiesta el 16 de agosto. De allí la confusión.

Su padre tenía un modesto negocio de sastrería que cubría sólo parcialmente los gastos familiares que eran completados con la venta de

zapatos que en el mercado de Ayacucho hacía su madre Doña Eduardo Antay Momediano. En su niñez el personaje dominante fue su abuela Momediano, a cuyo taller iba Don Joaquín casi a diario. Don Joaquín casó con Doña Jesusa Quispe, dos años más joven que él. Al principio gozaron de cierta prosperidad pero luego, con la caída de ventas del retablo, vinieron tiempos difíciles. Don Joaquín pudo enfrentarlos sirviéndose en parte de la actividad agrícola en su pequeña huerta La Totorilla (maíz, alfalfa, frutas).



La familia de Don Joaquín López Antay fue relativamente pequeña dentro de los promedios andinos; cuatro hijos de los cuales dos (Clara y Donato) murieron muy niños. De los sobrevivientes, Ignacio fue Ingeniero Agrónomo y Mardonio se dedicó a la panadería. Don Joaquín no los alentó a que siguieran su propio ejemplo. Ignacio recuerda que cuando él terminó sus estudios secundarios y quiso abrir un taller, Don Joaquín lo desanimó diciéndole: “Te vas a morir de hambre”. Ignacio sólo volvería a plantearse el arte de los retablos luego de un largo recorrido que como agrónomo lo llevó hasta la selva de Pucallpa para especializarse en ganadería tropical. Mardonio mantuvo su residencia en Ayacucho. Lo dos continúan hoy día los modelos tradicionales ejecutados por Don Joaquín.

Queda para una publicación próxima el estudio de otros aspectos de la obra de Joaquín López Antay. Examinaré allí, entre otros: 1) la caracterización del Retablo costumbrista desarrollado entre los años 1940-60 y

sus diferencias y elementos de continuidad con respecto al Cajón San Marcos; 2) la influencia de Joaquín López Antay sobre otros retablistas ayacuchanos; ya sea en forma directa (sus propios hijos, Jesús Urbano) o indirecta; 3) una comparación más detallada entre la obra de Don Joaquín López Antay y la de Don Heraclio Núñez otro gran maestro del retablo.

Entre tanto quisiera llamar la atención sobre un hecho: -el humorismo de Don Joaquín López Antay; que llegó a hacer incluso auto-biográfico: Este humorismo no se desarrolló plenamente durante todo el tiempo en que Don Joaquín se dedicó sólo a los Cajones San Marcos; si bien algunas “distorsiones” empleadas entonces por López Antay podrían ser interpretadas en la línea de la caricatura. Pero es sólo durante su fase costumbrista que Joaquín López Antay encontró las opciones temáticas para expresar su imagen del mundo; una imagen del mundo en la cual se combinaba el afecto, la posición crítica y el sentido del humor. Quizás uno de los retablos que mejor compendia esas características sea el que he titulado La Espina. Un retablo auto-biográfico donde Joaquín López Antay se ha retratado a sí mismo; suyo con el sombrero y la cara del doliente personaje que se extrae una espina de cactus. Al objetivizarse, al presentarse dentro de una obra destinada a ser vista y usada por otros, Don Joaquín López Antay tuvo sin duda que vencer resistencias íntimas muy superiores a las que pudieron enfrentar todos aquellos artistas que en otras culturas expresan plásticamente situaciones autobiográficas, ya que para un hombre del Perú Andino no existe una separación total entre la imagen y la realidad. De allí, por ejemplo, su compleja reacción casi mágica ante la fotografía. La representación nunca deja de ser peligrosa. Por eso en sociedades como la andina, se encuentra sujeta a numerosos controles sociales, incluyendo los de tipo religioso. López Antay participaba de ese mundo y esas creencias, pero también se encontraba en un límite. De allí el interés de una investigación sobre su obra, aún al margen de su valor intrínseco. 1

ROCÍO DEL BARCO HERRERA¹

**DISEÑOS PRECOLOMBINOS...
RAÍCES DE NUESTRAS VIVENCIAS DE HOY**

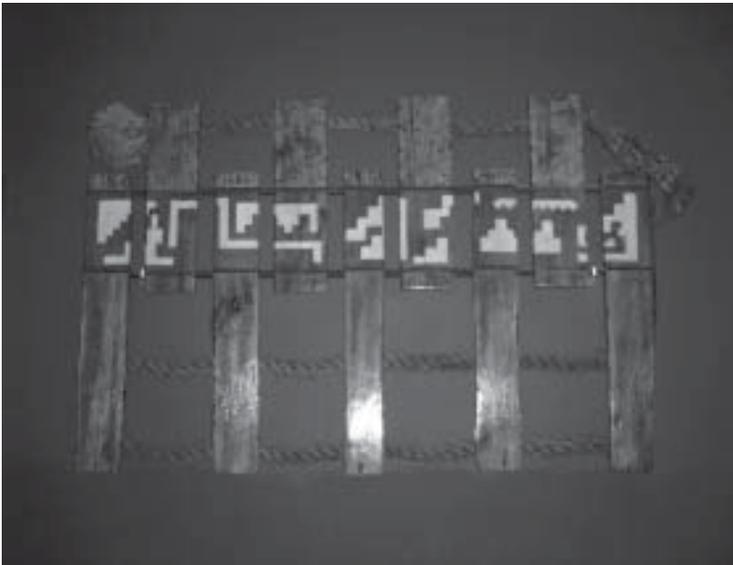


1 Ganadora del Primer Concurso Nacional de Diseño para la Artesanía Peruana.

*Huari, Nazca, Chimú, Paracas,
Costa, sierra, selva... mar y río desierto,
valle y cordillera, pasado y presente.*

Son tantas variables, tantos elementos aparentemente estáticos, que por estar sumergidos en la lucha de la cotidianidad, a veces nos olvidamos que somos capaces de relacionar unos con otros en la sutil línea de la creación artística.

Nunca había tallado la madera, siempre me gustó ver juncos, troncos, ramas, tocarlos, pensarlos como estructuras con colores y formas, pero durante muchos años (demasiados quizás) solamente los pensé e imaginé, sin hacer más que esporádicos intentos creativos con ellos.



Cuando el enorme peso de los deberes cotidianos y vitales, ahogaba mi espíritu de forma insoportable, salió la lucecita de la capacidad de aprender el arte de los antiguos peruanos. En vez de salir a ser parte de las huestes de consumidores de centros comerciales, comencé a ir a museos, a comunidades donde se practican las artes ancestrales del tejido a telar de cintura con tintes naturales, donde se desarrolla cerámica con la técnica del paleteo. Conocí personas que habían rescatado a través del estudio, de la investigación o de la práctica, formas y diseños de instrumentos musicales precolombinos, objetos decorativos a partir de elementos naturales que siempre están en nuestra geografía y que desde mucho antes nuestros antiguos pobladores supieron utilizar acertadamente. Comencé a conocer y a enamorarme de la capacidad de transmisión de ideas y conceptos que tiene el desarrollo textil andino hoy en día y que deviene de tradiciones ancestrales en los usos del color y las formas de sus ropajes y comencé a apreciar en una dimensión nueva, el hermoso desarrollo artístico de los artesanos peruanos, de los de hoy y sobre todo de los de ayer.



La iconografía precolombina es un amplio universo de posibilidades y realidades de aquel entonces, que nos ayuda a situarnos en un contexto determinado y en donde a través de las manifestaciones artísticas de los tejedores, ceramistas, talladores, músicos, orfebres y arquitectos, podemos apreciar todo un trabajo de desarrollo de diseños que giraba alrededor de sus expresiones mágico religiosas, de sus expresiones cotidianas y de esa exigente búsqueda de perfección, que se aprecia en los restos que la arqueología nos permite ir redescubriendo.

La búsqueda de las raíces de cada uno, es una práctica de introspección y de investigación, que como individuos, solemos hacer en algunas etapas de nuestra vida. Cuando aparece la vena creativa en alguien, se despiertan también ciertos demonios o piedras de toque, que catapultan reacciones que se plasmarán artísticamente en distintos sentidos y que pueden ser apreciadas por aquél que ve la obra de un autor.

Así como apreciamos estas características en las obras de los grandes maestros, también es posible distinguir a los genios llamados artesanos y



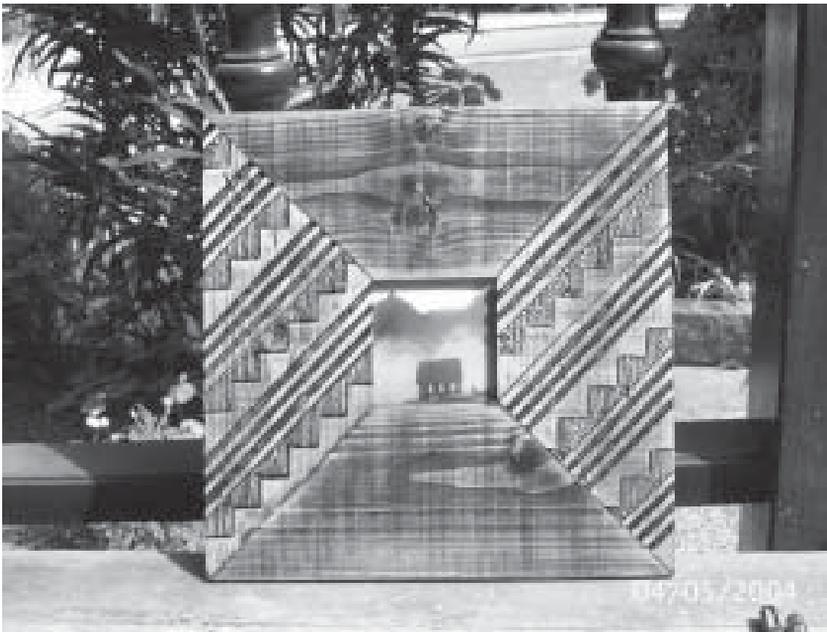
que plasman toda su paciencia y arte en el desarrollo de su obra. Lo importante, es que esa transmisión del sentimiento que nos produce el artesano con su obra, podemos llevarla a casa, a que nos siga transmitiendo con su presencia, el impulso que nos llevó a adquirirla, y el impulso que inspiró a quién la hizo.

En la actualidad, hay desarrollos magníficos, en diseño, colores, materiales y productos, en los pueblos y comunidades de la costa, sierra y selva peruana. De lo único que se trata es de tener la oportunidad de verlos y de aprehenderlos. De poder sentir, como esa riqueza cultural es capaz de transmitirnos la vitalidad que llevamos dentro de nosotros, que es inheren-



te a nosotros mismos y que corresponde a la herencia cultural que sentimos por nuestra historia y de la cuál debemos estar orgullosos.

Cuando miramos a nuestro alrededor y vemos esos colores fuertes que supieron utilizar unos de los primeros arquitectos de la costa norte, llamados Mochicas y luego volteamos y miramos por el sur, donde la fuerza colorida de los textiles Paracas nos deja sin aliento, y seguimos por el centro, topándonos con la cultura Huari y sus increíbles y trascendentales diseños artísticos. No nos debe quedar la menor duda, que hay una herencia artística privilegiada que tenemos los peruanos y que nuestros artesanos de hoy nos siguen transmitiendo.



CONSERVACIÓN Y MONTAJE DE UN TEXTIL ETNOGRÁFICO*

Resumen:

Este artículo explica el proceso de evaluación, conservación, montaje y exposición, de un textil etnográfico contemporáneo que pertenece a la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Este textil es importante tanto por su valor estético como por su valor técnico, ya que es un ejemplo representativo de nuestro patrimonio cultural textil.

Es una manta proveniente de la ciudad de San Pedro de Cajas (Junín: sierra central del Perú), ciudad que es reconocida internacionalmente por sus renombrados y coloridos tapices, mantas, alfombras, colchas y ponchos hechos de algodón y lana de oveja. Los diseños creados son definidos y se hacen en base a iconografía tradicional de la zona.

* Trabajo presentado en el Congreso Anual de Conservación del Patrimonio Cultural, realizado por el Instituto Americano de Conservación de Trabajos Históricos y Artísticos AIC, Portland Oregon, 2004

INTRODUCCIÓN

Dentro del programa “Amigos de los Museos”, realizado a principios del año 2003 por el Museo Nacional de la Cultura Peruana, tuve la oportunidad de participar en la evaluación, conservación y montaje de uno de los textiles etnográficos contemporáneos que alberga la colección de dicho museo. El objetivo final de este programa fue la exposición del mismo junto con otros tres textiles adicionales, aunque de diferentes características, pertenecientes a dicha colección.

El textil que se conservó es una manta (Kaiserina¹) proveniente de San Pedro de Cajas, ciudad situada a 41 Km. de Tarma y a 55 Km. de La Oroya en el departamento de Junín. Esta ciudad se encuentra a 4,014 m.s.n.m. San Pedro de Cajas, es el pueblo de tejedores más alto del mundo y es reconocido inter-nacionalmente por sus renombrados tapices. Más del 90% de la población se dedica a la artesanía textil. Los tejedores de San Pedro de Cajas utilizan algodón, fibra sintética y lana de oveja para la elaboración de frazadas, ponchos, alfombras, mantas y tapices.

Los diseños creados son definidos y se hacen en base a formas tradicionales. En ellos podemos encontrar motivos geométricos, florales, de animales e incluso diseños figurativos. La geometriza-ción en los diseños, se la debemos a la imaginación y creatividad de los tejedores de dicha ciudad. Especialmente, al maestro Santiago Paucar, que desde 1940, siguiendo una tradición ancestral, se dedicó a la elaboración de tejidos. Él, junto a su esposa Jobita Orihuela, quien se encarga del hilado de la lana y efectúa el teñido de la misma, van creando nuevas gamas de color y diseños más modernos; sin dejar de lado los motivos tradicionales, ya estos son la base en el proceso de creación.

1 Merino de Zela, 1973: Pag. 19

Los colores usados en los textiles se combinan en matices de diferentes colores, como el naranja, el rojo, el violeta, el verde, el azul y el amarillo. Este tipo de diseño y color es lo que identifica el trabajo textil realizado en esta ciudad.

DESCRIPCIÓN DE LA MANTA

La mencionada manta llegó a la colección del museo junto con otra de las mismas características, pero, de diferente combinación de color. Ambas fueron transferidas de la Dirección General de Inventario, Registro, Catalogación e Investigación del Instituto Nacional de Cultura (INC), en el año 1993. La manta, se encuentra registrada en la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, con código: 5.93.2(a).

Presenta el patrón general para tejidos de gran tamaño. Consiste en dos piezas, cada una con cuatro orillos, que están unidas por una costura central que divide a la manta en dos secciones simétricas. La decoración se distribuye en forma vertical. Sus dimensiones son: 263 cms de largo x 172cms de ancho. Está trabajada en técnica de tejido llano, 1Trama X 1Urdimbre. Presenta trama de lana de oveja y urdimbre de algodón, siendo la trama más gruesa que la urdimbre. La torsión de la urdimbre y la trama son en **S** y no presentaba ninguna firma o inscripción. Los bordes de la urdimbre están sujetos y reforzados por una basta, hecha en un extremo con hilo de color rojo y en el otro extremo con hilo de color rosado.

La trama es de diferentes colores, formando motivos florales y geométricos distribuidos equilibradamente. Los motivos geométricos se alternan cambiando de color de la siguiente manera: Morado con amarillo, naranja con azul, rosado con verde y verde con crema o blanco. Dichos motivos están rodeados por *chevrones* que son figuras de flechas formando grupos. En este caso están tejidas en grupos de tres de un mismo color. El

fondo del diseño lo define la urdimbre en color marrón oscuro y la trama en color marrón rojizo.

El estado de conservación de la manta era bueno, teniendo en cuenta que había estado montada, junto con otra manta, en un bastidor de madera, reforzado con tachuelas y pegadas juntas con terokal (pegamento hecho a base de resina fenólica diluida con solvente). Los extremos horizontales presentaban los orillos deshilachados, pequeños orificios hechos por las tachuelas y partes de trama faltantes hechas por agentes xilófagos. Los extremos verticales presentaban marcas del fuerte doblez que había resultado al momento de montarlas en el bastidor de madera. También lucía una de las caras muy decolorada por efectos de la luz solar, ya que estuvo exhibida por mucho tiempo.

PROCESO DE CONSERVACIÓN

Siguiendo los criterios meto-dológicos propuestos en la *Teoría del Restauro* por Cesare Brandi (Roma, 1963); según los cuales el valor estético, histórico y simbólico de la obra de arte es lo más importante, se respetó la integridad del objeto, teniendo en cuenta los siguientes criterios para su intervención:

- a) La reintegración debía ser reconocible, pero evitando que afecte el equilibrio total de la obra.
- b) Los soportes debían ser duraderos guardando cierta armonía con la obra.
- c) Todos los materiales empleados en la conservación de la obra debían ser de carácter reversible y, de ser necesario, permitir posibles intervenciones futuras.

Después de haber realizado la descripción y documentación de la obra, se hizo un diagnóstico del estado de su conservación. Teniendo en cuenta

el criterio de la mínima intervención, se realizó un trabajo de estabilización y consolidación, seguido por el montaje y exposición de la manta.

El trabajo realizado consistió en tres etapas: Limpieza, peso en frío o borrado de dobleces y arrugas y montaje para exposición.

1. Limpieza.

- a) Limpieza superficial mecánica: Se procedió a cortar los hilos de pabilo que habían sido agregados a la manta. Luego se limpió el polvo, tierra y pelusas con brochas y pinceles; y con pinzas se retiraron restos de capullos de insectos, espinas, pajitas y espigas. Los nudos que tenía la lana de la cara con color se introdujeron con pinzas a la que estaba decolorada para que la cara con los colores intactos, que era la que se iba a exponer, se viera más lisa, pareja y uniforme.
- b) Limpieza superficial química: Se utilizó un solvente. En este caso se limpió la grasa y los hongos que presentaba la manta con paños de *bombasi* humedecidos con bencina (Seko).

2. Peso en frío o borrado de dobleces y arrugas.

La manta presentaba marcas en los bordes porque se había guardado doblada. Por ello se decidió planchar las partes marcadas. Esto se hizo humedeciendo ligeramente la parte doblada con algodón y agua. En seguida se puso papel toalla debajo y sobre esta parte y con varios fragmentos de vidrio, se presionó un pedazo de papel absorbente, lo suficiente, para que desapareciera la marca.

3. Montaje para exposición.

- a) En este caso se usó una tela como soporte. Se escogió el *legant* porque es resistente y tiene color arena, el cual no resalta más que los colores

de la manta. El *legant* tiene que ser preparado antes de ser usado como soporte. Esto se hace enjuagándolo hasta 4 veces para retirar el apresto que contiene. Se deja remojar 20 minutos aproximadamente, (no se usa detergente o jabón), luego se enjuaga hasta que el agua deje de salir espumosa. Este proceso se repite 4 veces.

- b) A continuación, se secó y se planchó la tela abriendo las costuras para que no tuviera bultos y estuviera totalmente lisa. La tela, ya seca, se colocó debajo de la manta, dejando aproximadamente 5 centímetros por lado entre la tela y la manta. Luego se fijó y sobre ambos se hizo una cuadrícula que sirvió para coser la manta a la tela de base. Para que quedase derecho se empezó por los puntos cardinales y luego se trabajó por cuadrantes para evitar que se hicieran bolsas. La puntada que se utilizó fue en ZIG – ZAG o “*pata de grillo*”. En el caso de lugares específicos donde había faltantes de tela, se procedió a colocar una tela que fuera del mismo color o parecido al color de la manta debajo de la parte faltante. En este caso se escogió una tela negra. Aquí se utilizó la puntada “*couching*”. Los hilos utilizados fueron de seda y en este caso se usó hilo de color rojo para hacer la consolidación y de color negro para fijar la tela negra a las partes faltantes.
- c) Después del proceso de consolidación se procedió a realizar la basta en los bordes de la manta y el dobléz de seguridad en los parches. Nuevamente se usó la puntada en ZIG – ZAG. Finalmente, todo el borde se forró con cinta de bombasí. Todo esto se aplicó para que el tejido tenga mayor resistencia al momento de ser colgado.
- d) Cuando los textiles planos se exhiben de forma vertical necesitan un soporte lo suficientemente fuerte para prevenir el daño causado por la tensión. Es por ello que se escogió el *Sistema de soporte con Velcro*, que es uno de los sistemas de soporte más efectivos y que distribuye mejor el peso en forma pareja en todo el ancho del textil. Las cintas de velcro fueron cosidas a un listón de madera previamente pulido por

ambos lados y cubierto con *legant* que se fijó a la madera con grapas de acero (cada 10 cm) para que estuviera asegurado y liso. La cinta de superficie áspera se fijó al listón de madera que iba colgado a la pared y la cinta dúctil se cosió a la tela de soporte de la manta.

- e) Inmediatamente, en la parte inferior de la manta se colocaron cinco contrapesos de plomo, en forma de saquitos forrados también con *legant*; para que la manta pese y no se mueva.
- f) Para montar la manta preparada sobre el soporte fijo, se colocaron armellas en el listón de madera (cada 3cm). Y luego se juntaron a presión ambos lados de la cinta de velcro, comenzando por el centro y terminando en los extremos.

4. Recomendaciones:

- a) Los textiles que son exhibidos de manera vertical, deben ser expuestos por periodos cortos, debido a sus grandes dimensiones y peso. Aunque se recomienda su exhibición con una inclinación entre 30° y 45°, esto puede variar de acuerdo a las dimensiones del textil.
- b) El sistema de iluminación debe ser tenue, usando focos o fluorescentes especiales y preparados para funcionar en museos.
- c) Deben ser guardados en tubos especiales, acondicionados para esta función. El depósito de almacenaje debe estar limpio, con la humedad y temperatura controladas y lejos de la luz solar o artificial
- d) Los materiales para su exposición deben ser neutros, libres de elementos químicos o ácidos.

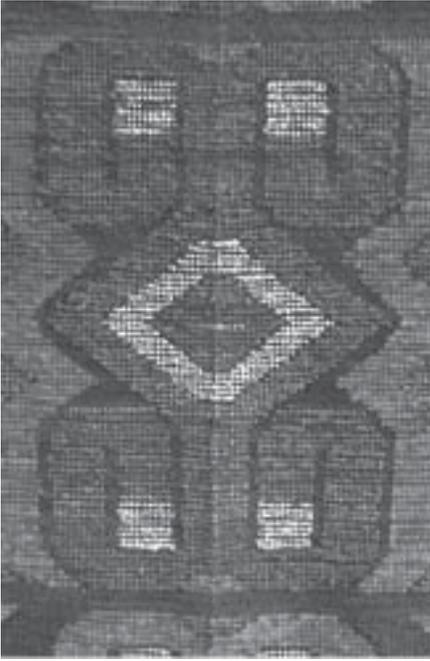
- e) Evitar el uso de adhesivos, grapas, clavos o tachuelas de metal de hierro. Reemplazando los mismos por materiales como el Velcro u otros, que sean apropiados para la conservación de objetos textiles.

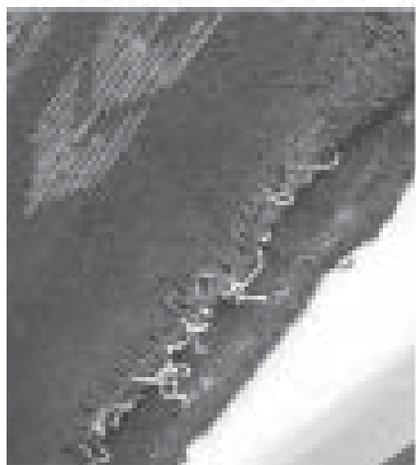
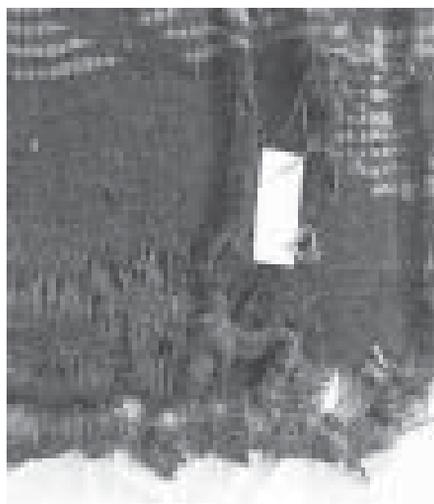
VOCABULARIO

1. Bencina: (benceno), Hidrocarburo de la serie cíclica aromática. Es un líquido incoloro, volátil, inflamable, que se obtiene por destilación de la hulla. Es usado para limpiar telas y algunos tipos de textiles históricos, pero su uso en textiles arqueológicos no es recomendado, aunque se puede utilizar sólo en un bajo grado de concentración.
2. Bombasi: tela de algodón suave.
3. Costura Coutching: Es una puntada de apoyo que se usa para afirmar las zonas desgastadas o rotas, y es invisible a simple vista.
4. Costura ZIG-ZAG: Esta puntada se trabaja de izquierda a derecha y se usó para unir la manta a la tela de base mientras se mantiene la flexibilidad de las mismas.
5. Kaiserina: Flor oriunda de la ciudad de San Pedro de Cajas
6. Pabilo: hilo de algodón muy resistente
7. Velcro: Este sistema de fijación tiene dos partes: una cinta con una superficie de cerdas duras y pequeñas y la otra con una superficie de hilos enrollados a manera de rizos. Estos al hacer contacto se entrelazan entre si y forman una unión resistente a la tensión.
8. Xilófago: (Bio), organismos que se alimentan de madera. Se aplica tanto a los vegetales (hongos de la putrefacción, por ej.) como a animales (insectos, arácnidos, protozoos)

UBICACIÓN







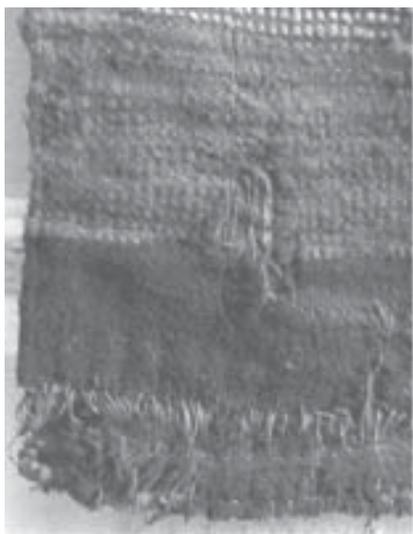
DESCRIPCIÓN DE LA MANTA







ESTADO INICIAL CONSERVACION



ESTABILIZACIÓN DE LA MANTA



CONSOLIDACIÓN Y MONTAJE DE LA MANTA EXPOSICIÓN

BIBLIOGRAFÍA

BRANDI, Cesare

Teoría de la Restauración

1989 Editorial Alianza Forma S.A. 150p.

Madrid - España

CARBONARA, Giovanni

Avvicinamento al Restauro

1997 Teoria, storia, monumenti. Ilustrado. Liguori Editore, S.r.l.
723p.

Napoli - Italia

CAVERO, Enrique

1970 "San Pedro de Cajas, Artesanía y Desarrollo Comunal" En: **El Serrano** V.XIX. N.245: 14-17

Lima - Perú

MERINO DE ZELA, Enrique

1973 "Tejidos de San Pedro de Cajas. Tradición e innovación " En **El Comercio**, 6 de marzo pág. 19

Lima - Perú

OCEANO

1993 **Diccionario Enciclopédico Ilustrado Universal** ditorial
Océano S.A. Tomo I - VI

Barcelona - España

STASNY, Francisco

1981 **Las Artes Populares del Perú**

Alianza Editorial S.A 252p.

Madrid - España

UNESCO

1969 **La Conservación de los Bienes Culturales,**

Con especial referencia a las condiciones tropicales. Obra preparada en cooperación con el Centro Internacional para el Estudio de la Preservación y Restauración de Bienes Culturales, Italia. Ilustrado. Publicado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 360p. París - Francia. 1

POR LOS CAMINOS DE LOS PUEBLOS DE MADERA

Resumen:

Este artículo trata sobre la arquitectura de los pueblos de las montañas húmedas del Perú, descendientes de los Chichos y Chanchapoyas.

Se trata de una arquitectura sencilla, en la cual el ingenio y la habilidad se plasman en un adecuado uso de materiales tradicionales como barro, madera, piedra, caña y hojas de palma.

Se analiza en el presente artículo la arquitectura de La Jalca, San Bartolo y los Pueblos “Del Camino”. En ella sobresale el uso de la madera, material que ha abundado en la zona desde siempre y que luego se adaptó, junto al aporte de los artesanos amazónicos, a los elementos arquitectónicos traídos por los españoles.

-
- * Investigación “Caminos de la Arquitectura Rural en el Nor Oriente del Perú. Colegio de Arquitectos y Universidad San Martín de Porres.
Proyecto arquitectónico Museo de Leimebamba en dpto. Amazonas-Perú (uso de tapial de barro con piedra)
Proyecto arquitectónico de Hotel “Los Horcones de Túcume” en dpto. Lambayeque-Perú (uso de adobe) ganador X Bienal de Arquitectura-Perú.

Descendientes de los Chilchos y Chachapoyas, son los hombres de estos pueblos de montañas húmedas que llegan a los 3,800 metros sobre el nivel del mar, teniendo el privilegio de colindar con un Bosque muy húmedo montano subtropical.

Pueblos como La Jalca, Ubilón, Leimebamba, San Bartolo con una arquitectura sencilla, se las ingenian para dar un buen uso al barro, la madera, piedra, caña, hojas de palma, ayudándonos a entender tiempos antiguos.

LA MADERA

La madera es un material que abundó siempre en la zona, ésta aparece en los entierros de los antiguos Chachapoyas, como pieza escultórica de carácter ritual. En la zona es muy conocida la madera del árbol “Alfaro”.

De la misma manera como posiblemente se utilizó para construir en esos tiempos, ante la abundancia de la madera, con ésta, elabora sus herramientas e instrumentos domésticos como batanes, recipientes; máquinas artesanales como el Trapiche para extraerle el jugo a la caña de azúcar.

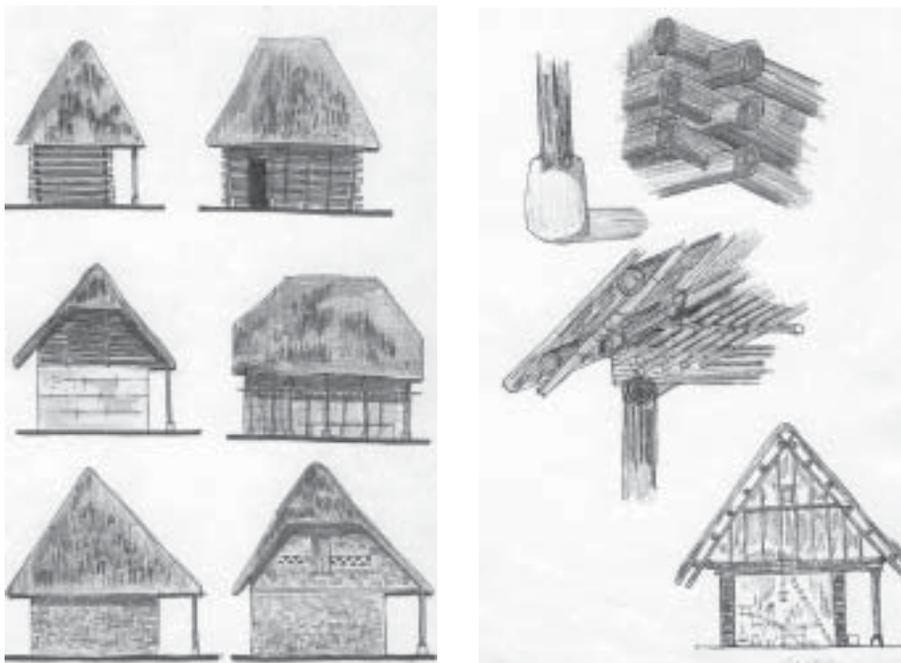
Este material se adaptó perfectamente a las formas arquitectónicas traídas desde España y el artesano rural amazónico, inmediatamente colocó su aporte regional y a pesar que la madera se utiliza en forma exagerada, ésta luce noble ante las inclemencias del clima sumamente lluvioso.

LA JALCA: COBIJO EN LAS NUBES

El estudioso Langlois (1,939), en una de sus visitas al pueblo La Jalca, pudo ver un recinto circular de posible origen prehispánico, con un denso

techo de paja con gran pendiente y sostenido por una estructura cónica de troncos finos sin ninguna columna central.

Cuando vamos llegando al pueblo La Jalca, aparecen debajo y por encima de nuestros ojos las casas pegadas a los acantilados, que definen sus muros con maderos gruesos entrecruzados formando un tramado muy denso, tipo “**Muesca**”(1). Siguiendo nuestro recorrido nos vamos encontrando con casas de mayor tamaño, construidas en piedra o en **tapial**, que muchas veces tienen un bordado con lajas de piedra en forma de rombos y zigzag al estilo de la arquitectura Chachapoya en Kuelap y otros lugares.



Tipologías y detalles del proceso constructivo de la casa con techo de paja . Columna con pedestal de piedra, entramado de troncos (muesca), encuentro de la caña y madera, así como las cornisas al estilo de los antiguos.

Muros, que sostienen grandes e inclinados techos de paja trenzada a vigas de madera y caña con amarres de tiento; nos remiten a los dibujos de Garcilazo de la Vega, Squier y Langlois o remitiéndonos a las “**Malocas**” en la selva peruana. La fuerte inclinación de estos techos, dan la posibilidad de tener un terrado sobre la casa, para guardar la cosecha reciente y una ramada sombreada delante de la casa con una columnata de madera sostenida en pedestales de piedra.

Los techos de paja son primorosamente tejidos y renovados cada dos años para soportar las lluvias torrenciales que acontecen.

SAN BARTOLO: PUEBLO QUE CAMINA

Cruzando el río Utcubamba, frente al pueblo La Jalca, encontramos un pueblo de migrantes, que van buscando un espacio para cobijarse con casas construidas en muy poco tiempo y en forma comunitaria, utilizando





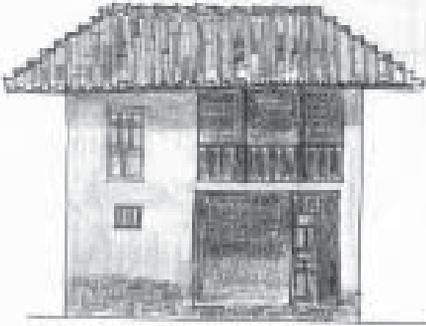
Trapiche de madera, para extraer el jugo de caña

maderas como el Ishpingo, Alfaro y otras, con el mismo arte que en la Jalca. Estos cobijos, se edifican con la superposición de troncos que van definiendo habitaciones y balconerías que miran patios internos. Creemos que este es uno de los puntos donde el hombre andino y el de selva se encuentran en su quehacer constructivo; aparecen el patio, balcones y tallados andinos y la presencia temporal de los muros de muesca que se elaboran en una sola faena con la ligereza y plasticidad de la cultura selvática.

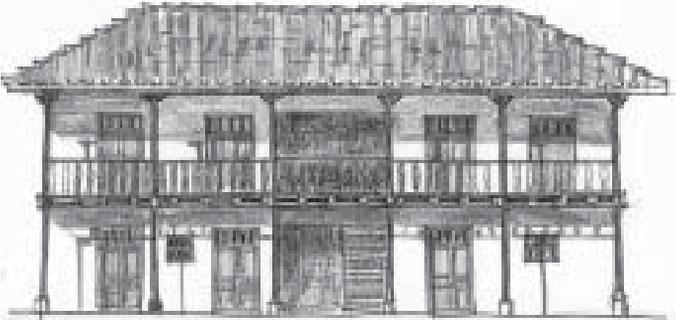
En este pueblo la madera, con más facilidad que en otros, se transforma en la carretilla de trabajo o de diversión, el trapiche para la caña, el batán, la rueda que lleva la carreta, etc.

PUEBLOS DE LOS CAMINOS

Al borde del río Utcubamba, desde Leimebamba hasta Chachapoyas, vemos los pueblos con una arquitectura que no escatima en el uso de la madera y nos remite al



Casas en Zuta y Ubilón, concebidas y diseñadas para mirar la carretera.



arte hispano con los balcones corridos, columnas y capiteles tallados. Este tipo de arquitectura tiene grandes balcones corridos, a los cuales se accede por una escalera independiente, se permanece en el uso del adobe y/o tapial con techos de menor pendiente que los de paja y con cobertura de teja de arcilla.

TEMPLO DE PIEDRA

Un interesante ejemplo de arquitectura rural es el edificio de la iglesia que ocupa todo un frente de la Plaza Central con sus muros laterales, porque curiosamente la fachada principal no da hacia la Plaza, sino a una de las calles transversales que colinda con su torre exenta.

Esta iglesia fue construida en la época colonial, junto con la plaza en la fundación de Alvarado, siendo inicialmente su cobertura de paja y luego reemplazada por teja.



Obsérvese la ornamentación de la piedra con las grecas de piedra en Zigzag, al igual que los antiguos Chachapoyas en Kuélap, Ollape, Olán, etc.

Sus muros son de piedra granito, con contrafuertes que sobresalen del muro como grandes columnas y la huella prehispánica la vemos en la ornamentación superior e inferior del edificio con motivos zigzagueantes calados en la piedra, tal como los frisos de las construcciones funerarias de la cultura Chachapoya en la Laguna de los Cóndores, en Leymebamba.

BIBLIOGRAFÍA

LERCHE, PETER

Chachapoyas, Guía de Viajeros 1996 ED. SERVICIOS EDITORIALES CESAR GAYOSO LIMA.

LERCHE PETER

Los Chachapoyas y los símbolos de su historia. Lima 1995 ED. SERVICIOS EDITORIALES CESAR GAYOSO LIMA.

MASSON MEISS, LUIS

Ecología: El reto del Espacio Andino, Artículo del libro HISTORIA Y CULTURA DEL PERU – ED. Universidad de Lima y Museo de la Nación Y BC. DE CREDITO 1995.

NARVAEZ VARGAS, ALFREDO

La Fortaleza de Kuelap, Artículos de la Revista ARKINKA N° 12 Y 13 . 1996. pag. 94 al 108 y pag.90 al 98 , respectivamente

PEÑAHERRERA DEL AGUILA, CARLOS

El Perú: Su Geografía y Medio Ambiente, Artículo del libro HISTORIA Y CULTURA DEL PERU – 1995 ED. Universidad de Lima y Museo de la Nación Y BC. DE CREDITO 1995.

VON HAGEN, ADRIANA

Nueva Iconografía Chachapoya, En: Revista Peruana de Conservación, arte y arqueología ICONOS N° 4 - 2000, pag. 8 al 17. 1

JUEGOS Y JUGUETES TRADICIONALES EN EL PERÚ

Resumen:

Este artículo nos habla de los juegos y juguetes tradicionales, como una de las manifestaciones de la cultura profunda del Perú, los mismos que han tenido un proceso de desarrollo, cuyos antecedentes prehispánicos los encontramos en los hallazgos arqueológicos, la etnografía y la pervivencia hasta nuestros días. Pero al mismo tiempo, también evidencia el peligro de extinción al que se encuentran sometidos, entre otras causas debido a los cambios y nuevas tecnologías de la sociedad contemporánea.

El valor de los juegos y juguetes tradicionales, ha sido abordado por diferentes estudiosos que manifiestan la importancia de éstos en el desarrollo integral del hombre, en su inteligencia, aptitudes psicomotoras, la identidad y el proceso mismo de socialización.

Actualmente en el Perú los juegos y juguetes tradicionales se desarrollan especialmente en las zonas rurales, están en estrecha relación con la naturaleza y el ecosistema, marcados de un modo cíclico por las estaciones, el clima y las horas del día. Los niños se enfrentan a ellos desde muy temprano, donde desarrollan una gran creatividad e imaginación; generándose procesos de aprendizaje y socialización ligados a la cultura.

Los niños, sabios conservadores de la cultura y la naturaleza

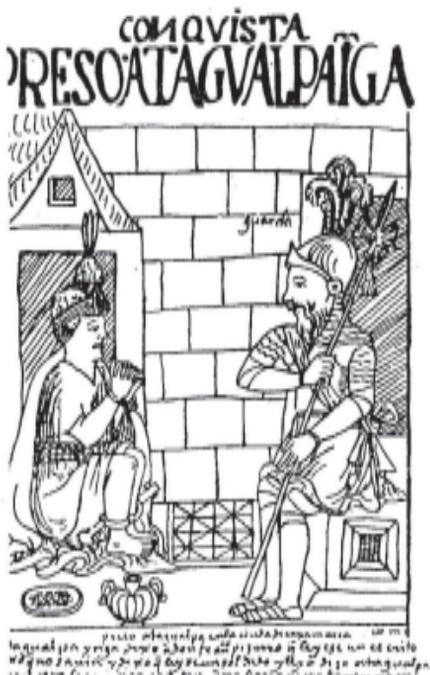
El Perú es uno de los países que se caracteriza por su mega diversidad biológica y cultural, que también se expresa en una amplia variedad de juegos y juguetes tradicionales que debemos preservar y desarrollar.

Los juegos y juguetes tradicionales están inmersos en el proceso histórico, contando con su transmisión entre generaciones; su origen, está asociado al desarrollo de la cultura. Algunos juegos y juguetes se han extinguido o están en proceso de extinción; otros, han sido recreados con los cambios de la sociedad contemporánea.

En el Perú, muchos juegos y juguetes tienen antecedentes prehispánicos, aunque presenten homologías con otras culturas del mundo. Contamos con informes, a través de los cronistas y registros etnohistóricos, que presentan la existencia de juegos como el actual *Zorro* y *las ovejas*, que Felipe Guamán Poma de Ayala presenta con la denominación de *Taptana*; igualmente, estudios realizados por Hocquenghem (1987) sobre los huacos Mochica, donde los personajes que portan fréjoles en las manos, representarían juegos ligados al rito agrario.

IMPORTANCIA

El valor de los juegos y juguetes en el proceso formativo del hombre y su relación con el medio ha sido reconocido por estudiosos, quienes han expuesto sus teorías. El niño juega para descargar sus energías superfluas (Spencer) para experimentar y ejercitarse (Gross); es una necesidad natural del niño (Claparede); es un trabajo del niño, su oficio, su vida (Madame Kergomard), es la manifestación de fantasías interiores, deseos y vivencias del niño que se expresan en forma liberadora (Freud); el juego es básicamente una relación entre el niño y su entorno, un modo de conocerlo, de aceptarlo e incluso modificarlo o construirlo (Piaget).



LA TAPTANA

Dibujo: Felipe Guamán Poma

Estudios realizados por Santos *et al;*(2,000) señalan que estos puntos de vista han evolucionado. En un principio, sólo ligado al placer; en el transcurso, ha tomado una connotación científica: el juego ligado al trabajo, a la socialización del hombre, a la interacción con la naturaleza.

RELACIÓN CON LA NATURALEZA

Los juegos tienen estrecha relación con la naturaleza y los ecosistemas, la tierra, el agua, el aire; la fauna y la flora, marcados de un modo cíclico por las estaciones del año, las horas del día o el clima.

Así Vigotski (1996), señala que el niño, en su relación con el medio, recoge las manifestaciones de la naturaleza, pero no lo hace como mera recopilación mecánica sino le asigna nuevos significados y valoraciones que son importantes de reconocer. Así, los juegos y juguetes de los niños responden a estos espacios ecológicos y las actividades productivas. Es ahí donde arriesgan, forman su inteligencia, sus aptitudes sico-motoras en interrelación con la naturaleza.

En las zonas rurales, los niños son introducidos en las actividades productivas, como la siembra y la recolección.

- En la época seca que es de recolección emplean semillas como fréjoles, habas, maíz u otras aptas para jugar; son diversos los juegos que se dan: *saca yunya* (sacar fréjoles de un círculo, lanzando una piedra) que se juega en el valle del Mantaro en el departamento de Junín; también el *tinca poroto*, más al sur.
- En la época lluviosa, utilizan lo que brinda la pródiga naturaleza, como el barro para construir casitas, carritos y animalitos diversos; de manera similar, plantas del lugar para confeccionar muñecos, animalitos; las flores y piedras cobran vida en personajes como hombre-citos, carritos, muñecas; son espacios de juego que emplean mientras pastan sus animales.

CULTURA E IDENTIDAD



SACA YUNYA.
Dibujo: Juan Sárate

Los juegos y juguetes tradicionales forman parte de nuestra realidad cultural; entonces, ellos también tipifican la identidad cultural. La pérdida de los juegos tradicionales es parte del cambio en esta identidad cultural; por el contrario, su recuperación es parte del mantenimiento y vigencia de la misma.

En el Perú, existen juegos y juguetes ancestrales como la *pichca* (cinco), dado en forma trapezoidal,

cuyos hallazgos arqueológicos en las ruinas de Pachacamac fueron reportados por Jiménez Borja (1985). Juegos de los velorios; los *trompos*, *canicas*, *run-run* entre otros, todavía se mantienen en algunos lugares .



GALLITO SOBRE RUEDAS.
Elaboración: Luis León Montejo

LOS ARTESANOS

Los juguetes elaborados por artesanos, como expresión creativa, se mantienen de generación en generación. Actualmente tienen poca demanda en el mercado, manteniendo en algunos casos su carácter de arte popular. Utilizan diversos materiales: madera, hojalata, arcilla, junco y otros.

- De madera. Un lugar representativo es el distrito de Molinos en Jauja, zona andina central, donde desarrollan el tallado de juguetes como las *kulluwawas* (muñecas de madera), ca-mioncitos, animales silvestres y domésticos, entre otros. En la sierra sur, Apurímac y Ayacucho, los niños también tienen muñecos de madera.

- De cerámica. Han tenido desarrollo por los alfareros de la zona andina sur, central y de la selva, siendo los más preciados tanto los silbatos, las ollitas y cocinitas, como juegos de tacitas y platitos, que se comercializan en las fiestas y ferias tradicionales, donde los padres las adquieren para sus niños; tal es el caso, de la fiesta de *Santuranticuy* en el Cusco para la Navidad.
- De hojalata. Han sido realizados en toda la zona andina; tenemos cocinitas, juego de comedor, platitos, tacitas, avioncitos y otros.
- De fibra vegetal. Se desarrolla, por ejemplo en el Valle del Mantaro, en la selva y en la costa norte como Monsefú en Lambayeque, donde emplean el junco para confeccionar animalitos, muñecas y otros objetos.



COCINITA Y OLLITAS. Elaboración: Albino Rojas

SITUACIÓN ACTUAL

Los juegos y juguetes tradicionales se mantienen con mayor presencia en las zonas rurales. En las ciudades las nuevas tecnologías, expresadas en video juegos e *internet*, tienen una predominancia sobre los juegos tradicionales y populares; además, sus propios efectos en la formación de niños y adolescentes.

Estudios realizados por sicólogos en países de Europa, respecto a la sobre exposición de los niños a las nuevas tecnologías, han reportado la ciber adicción, daños a nivel de la vista, su capacidad de aprendizaje y su poco interés por el aire libre. También configuran diversas formas de pensamiento donde la población infantil y juvenil se habitúa, de forma casi exclusiva, al diálogo con los instrumentos tecnológicos, con peligro de abandonar las estructuras de pensamiento lógico para trabajar solamente con procesos analógicos.

Los juegos y juguetes tradicionales, cumplen un rol en nuestra sociedad. Es importante rescatarlos, por el valor que tienen en la formación del ser humano, la inteligencia, las destrezas sicomotoras, la socialización, la identidad cultural y la relación con la naturaleza.

En el Perú, existen talleres que efectúan la recopilación y difusión de los juegos tradicionales y populares del país. Entre estos: Amankay, Lican-Rumi y Tunki.

Bibliografía

1. Guamán Poma de Ayala,F.1980. El primer Nueva Crónica y Buen Gobierno (3tomos) ,1175p; México: siglo XXI:Edic. Crítica de R. Adorno y J:V.Murra.
2. Hocquenghem,Anne Marie .1987.Iconografía Mochica .Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima pp145-155.
3. Jiménez Borja, Arturo. 1985. Pachacamac. Boletín de Lima ,38:40-54.
4. Santos,C; Corea, S.1999. Cuando de jugar se trata, Juegos infantiles. Editorial científico-técnica. La Habana Cuba.
5. L.S .Vigotski .1996. La imaginación y el arte en la infancia. México. Distribuciones Fontamara S.A.

LA TRADICIÓN ORAL EN EL VALLE DE CHANCAY DE 1963 UN ARCHIVO INÉDITO Y UN ETNÓGRAFO OLVIDADO

Resumen:

Este artículo presenta una transcripción de documentos etnográficos, relacionados a los Andes occidentales peruanos e inéditos durante cuatro décadas. La región descrita (el valle del Chancay, sierra de Lima) fue el escenario de numerosas investigaciones sociológicas en las décadas de 1960 y 1970; sin embargo, ninguna de ellas recogió las manifestaciones culturales incluidas en este archivo.

Estos documentos fueron producidos por Alejandro Vivanco (1910-1991) en 1962 y 1963. Se ha seleccionado sólo un fragmento del archivo (conservado actualmente en la Universidad Católica del Perú). Estos testimonios constituyen una fuente única para el estudio serio de los cambios culturales en la sociedad rural de la zona andina.

* Antropólogo graduado en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Docente del College of the Holy Cross (Massachusetts, USA).

Alejandro Vivanco Guerra fue un etnógrafo cuya obra ha sido desdeñada y olvidada. En su época, pocos de sus maestros de antropología y sus colegas repararon en la calidad excepcional de las descripciones etnográficas de su trabajo. Para reparar dicha injusticia y para contribuir a un mejor conocimiento etnográfico del Perú, publicamos en este artículo parte del material recogido por Vivanco en la parte alta del valle del Chancay, en 1963.

En el valle de Chancay, Vivanco recogió numerosos testimonios sobre la tradición oral, las fiestas y costumbres de la región. Este valle fue la sede de una serie de estudios antropológicos realizados en los inicios de los años sesenta. Los dirigió José Matos Mar, en el marco del Instituto de Etnografía y Antropología de San Marcos. La etnografía de Vivanco contrasta con la primacía de lo económico de esas investigaciones. Él vio y recogió lo que sus colegas y profesores no apreciaban, a excepción de su maestro José María Arguedas. Sin los datos recogidos por Vivanco, la comprensión del cambio cultural en la sociedad rural de la sierra de Lima, de los últimos cincuenta años, seguiría siendo incompleta y, en gran medida, subordinada a la ideología (Rivera 2001).

Alejandro Vivanco era estudiante de antropología de San Marcos, allá por 1962. También era músico y un eximio quenista. Nació en 1910 en el seno de una acomodada familia de Huamanga, la capital del departamento de Ayacucho. Aprendió quechua de niño. Desde su mocedad fue un conocido intérprete de la música tradicional de los mestizos del sur. En 1935 viajó a Lima, pues los padres de Alejandro querían que estudiara derecho. Vivanco encontró en Lima que “lo auténtico” estaba en boga. Había muchos y variados conjuntos musicales y compañías de teatro «incaicos». Estaban en los escenarios y en los medios de comunicación. Los señores del Cuzco inventaron la Fiesta del Sol en 1944. La escenificaron en la antigua fortaleza de Sacsaguamán. El Ministerio de Educación organizó un concurso de música vernácula en 1948; Vivanco se presentó y ganó. Por ese entonces, hizo amistad con José María Arguedas, uno de

los miembros del jurado de ese concurso. El escritor estaba de regreso en Lima, luego de su experiencia como profesor de una escuela en Sicuani (Cuzco). Arguedas apreció la música de Vivanco.

Vivanco ingresó al Instituto de Etnología y Arqueología de la Universidad de San Marcos en 1962. Ese mismo año, el instituto mandó una expedición a la parte alta del valle del Chancay: sería el inicio de un proyecto dirigido en parte por José Matos Mar. Los estudiantes de entonces¹, guiados por Matos, visitaron una de las comunidades más altas del valle: Santa Lucía de Pacaraos, la capital del distrito del mismo nombre. La llegada de la expedición, el 29 de julio de 1962, coincidió con una de las mayores fiestas de la región, la herranza de las reses que pacen en las alturas del valle. La riqueza de esa fiesta debió impresionar al viejo folclorista, pues retornó en enero de 1963. Entonces, comenzó un largo y solitario recorrido a través de veintidós comunidades indígenas distribuidas en los seis distritos de la cuenca alta del río Chancay: Pacaraos², Atavillos Alto, Acos, Veintisiete de Noviembre, Lampián y Atavillos Bajo (Vivanco 1984: 195 y 1988: 246)³.

Presentamos una breve selección de narraciones y creencias pertenecientes a ese rico material etnográfico inédito. Los textos fueron tomados de las fichas de Vivanco que se encuentran en la Pontificia Universidad Católica del Perú.⁴ El archivo de Alejandro Vivanco tiene hermosas descripciones, numerosos testimonios y fotografías; también, unos pentagramas. Fueron escritas para el profesor de Vivanco, José María Arguedas. Como este archivo, hay muchos otros, también inéditos y

-
- 1 Los compañeros de Vivanco en aquella expedición de 1962 fueron: Fernando Núñez, Alejandro Ortiz Rescaniere, Rodrigo Montoya, Emilio Mendizábal Losack, Hugo Neyra, Teresa Morán, Graciela Castillo, Jorge Trigoso, Percy Revilla, François Anglade, Kolson y Bendezú.
 - 2 El distrito de Pacaraos incluía entonces las tres comunidades que hoy conforman el distrito de Santa Cruz de Andamarca.

valiosos para la comprensión de la cultura en el Perú. Tales documentos deberían darse a conocer. Su olvido se debe, quizá, y en parte, a ciertos prejuicios.⁵ La información recopilada por Vivanco se encuentra en trece libretas de campo (es posible que se haya perdido otras tres). Cada una de ellas incluye unas partituras de la música de los pueblos que visitaba. La información de las libretas - con excepción de las partituras - fue transcrita en más de trescientas fichas. Fueron clasificadas según la entonces novedosa guía de Murdock (1960), y entregadas a Arguedas, probablemente a fines de 1963. En estas fichas, Vivanco menciona la existencia de un álbum de las fotos de los lugares que recorría. No hemos hallado dicho documento.

Los cuadernos de Vivanco reproducen, casi literalmente, los testimonios de los habitantes del valle. Vivanco supo plasmar en el papel, la voz de sus informantes, los campesinos serranos de Chancay. Lo hizo en su recorrido por las veintidós del total de veintisiete comunidades de la parte alta de ese valle. Con sus cincuenta años, lo hizo a pie, a caballo y, cuando era posible, en camión y en ómnibus. Cada una de las fichas etnográficas tiene un encabezado donde consigna los datos generales: el lugar y la fecha de la entrevista, los nombres del entrevistado y del entrevistador; también,

-
- 3 Los pocos trabajos que intentan hacer un compendio de la antropología en el Perú ignoran esta expedición y sus resultados. No se menciona su perspectiva ni su posición en el conjunto de las preocupaciones antropológicas peruanas. Un ejemplo reciente de este olvido es la última colección de artículos editada por Degredori: No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana (Lima. Instituto de Estudios Peruanos. 2000: 123-179).
 - 4 Estos documentos fueron donadas por Alejandro Ortiz Rescaniere a la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente se encuentran en el archivo “José María Arguedas” de la Biblioteca Central de dicha universidad.
 - 5 Es necesario formular un balance y una revisión crítica de los paradigmas antropológicos que orientaron las monografías, artículos, tesis y libros producidos sobre la sociedad en el Perú entre los años sesenta y ochenta. Un estudio de esta índole mejoraría la comprensión de la cultura peruana; la de ayer y la de siempre.

el tema propuesto y la ubicación del testimonio dentro del conjunto total de los datos:

Provincia de Canta

PACARAOS

(A. V. G.: I: 153: : Inf.: María Traslaviña de Rocha: :2:VIII: 1962)

TEXTOS LITERARIOS 53

539

CUENTO DEL ZORRO Y LA HUACHWA

En este artículo hemos resumido la información de todas las fichas de un pueblo en una sola nota al pie del nombre de la comunidad. De este modo, para el caso anterior, obtenemos:

1. EN: libreta de campo No. 1, pág. 153. Informante: *María Traslaviña de Rocha* (2 de agosto de 1963).

Alejandro Vivanco recogió cuentos y creencias en diecinueve comunidades campesinas: Santa Lucía de Pacaraos, San Juan de Viscas, San Miguel de Vichaycocha, Santa María Magdalena de Ravira (distrito de Pacaraos), Santa Cruz de Andamarca, Santa Catalina de Collpa (distrito de Andamarca), San Juan Bautista de Lampián, San Andrés de Canchapilca (distrito de Lampián), Santiago de Chisque, San Pedro de Huaroquín, San Pedro de Pirca, San José de Baños (distrito de Atavillos Alto), San Cristóbal de Huascoy (distrito de Acos), y San Salvador de Pampas (Atavillos Bajo). Estas comunidades se agrupan en seis distritos, de los ocho⁶ que componen la actual provincia de Huaral del departamento de Lima. Los cuentos recopilados son quince; los textos sobre las creencias, llegan a treinta y dos. Los textos fueron transcritos en las fichas mecanografiadas bajo diversas categorías: “textos literarios (538-539)”, “Revelaciones - Milagros (787)”, “Objetos y lugares sagrados - Mitos y leyendas asociadas al ganado (778)”, “Creencias mágicas - Terapia mágica (755)”, “Conceptos sobre las enfermedades - Hechicería (753)”, “Revelación y adivinación - Presagios (787)” y “Etnometeorología (821)”.

Transcribimos dichos cuentos y creencias para este artículo. El título de cada texto es de Vivanco. Ponemos entre paréntesis el lugar de procedencia.

Los Cuentos

Cuento del zorro o *achuj* (Santa Lucía de Pacaraos)⁷

Dicen que un zorro fue a recoger pajaritos para sus cachorros. En eso se encontró con la *huachwa*. Y le encargó que los pajaritos recogidos los cuidara un rato. Pero la *huachwa*, curiosa, abrió la bolsa y se escaparon los pajaritos. Luego, asustada, llenó la bolsa vacía con espinas.

Cuando volvió la zorra encontró a la *huachwa* nadando en la laguna. Se echó la bolsa al hombro y al sentir el hincón de las espinas, creyó que eran los pajaritos que le estaban picando. Al descubrir que había sido engañada, volvió hacia la señora *huachwa*, pero ella estaba nada y nada sin salir del agua. El zorro comenzó a lamer el agua creyendo secar, pero se murió.

Cuento del zorro y la huachwa (Santa Lucía de Pacaraos)⁸

Dicen que un día una zorra se acercó a la señora huachwa y le dijo:

6 Los distritos no comprendidos en los documentos de Vivanco son: Veintisiete de Noviembre, Sumbilca e Ihuarí. Los datos de Sumbilca parecen haberse perdido. Ihuarí no fue visitado por nuestro etnógrafo. El distrito de Veintisiete de Noviembre formó parte del itinerario de Vivanco y contamos con muchos datos sobre los dos pueblos que lo componen, pero ninguno sobre su tradición oral.

7 En: libreta de campo No. 1, pág. 152. Informante: María Traslaviña de Rocha (2 de agosto de 1962).

Señora huachwa ¡Qué bonitos son tus pies! ¡Muy coloraditos que me dan envidia! ¿Quisieras darme el secreto? ¿Con qué agua te lavas?

La vanidosa *huachwa* confía gustosa el secreto de su belleza. Yo me lavo, le dijo, los pies con agua hirviendo. Si quieres bonitos pies como el mío, hazlo igual.

El zorro, muy contento con el secreto, se fue a hervir el agua y para mayor seguridad y efecto deseado, metió la pata violentamente al agua hirviendo y se sancochó. La *huachwa*, que estaba observando de cerca, al oír los gritos de auxilio del zorro, se fue riéndose.

Cuento del demonio y los enamorados (Santa Lucía de Pacaraos)⁹

Dicen que había dos enamorados que se querían mucho. Andaban siempre juntos al campo, a los pueblos, a las fiestas. Cuando se casaron eran modelos de esposos. Pero un día el esposo murió. Ella se quedó desconsolada. Lloraba día y noche pensando en el esposo. Cuando iba a regar sus chacras, se acordaba mucho y decía” Si estuviera vivo mi esposo, no estaría trabajando sola”.

Un día, cerca de las seis de la tarde, se fue a la toma a sacar agua. ¡Cuál sería su alegría!: allí estaba su esposo, sentadito sobre una piedra y con un poncho largo. Estaba con la cara volteada y [le] dijo a ella: “Dios me votó por lo mucho que lloras. Aquí estoy en tu lado y no nos separaremos”. Se cogieron de la mano y se fueron al maizal. Ella cocinó *sojlo*. Después de comer, se prepararon para dormir. De repente, a la luz de la luna, ella

8 En: libreta de campo No. 1, pág. 153. Informante: María Traslaviña de Rocha (2 de agosto de 1962).

9 En: libreta de campo No. 1, pág. 154-155. Informante: María Traslaviña de Rocha (2 de agosto de 1962).

descubrió que su marido tenía los pies como la pata del gallo. Asustada, se dio cuenta del peligro y trató de disimular. Entonces ella le dijo a él que le dejara ir a orinar. Él se opuso. Entonces, ella se desató su *marate*, que es una cinta larga, tejida, con que se amarran la cintura. Le dijo que agarrara de la punta del *marate* para no escapar. Él aceptó y ella se fue tirando de la cinta. Al perderse de vista, ella amarró la cinta a una rama. Al demorar mucho, él se inquietó y le llamaba gritando por su nombre. Al no escuchar respuesta salió como un loco en su busca. Ella, corre y corre, había avanzado lejos hasta llegar a la puerta de una vaquera. Cuando ella contó, la vaquera le dijo: “Estarás pensando en tus enamorados”. En eso, el fulano llegó gritando y llamando por su nombre a su esposa. Felizmente, la vaquera tenía dos gatos. Estos gatos se enfurecieron y a arañazos destrozaron al fulano. Cuando las mujeres salieron a ver, se encontraron con el cuerpo de un gallinazo destrozado.

Por eso en este pueblo dicen que cuando se esté solo en el campo no se debe pensar en los enamorados ni en el esposo.

Cuento sobre el amor y el demonio (Santa Lucía de Pacaraos)¹⁰

Unos recién casados decidieron emprender un viaje a la chacra a sembrar. El día del viaje, el hombre recibió la orden de ir a una sesión en cabildo porque era miembro. La esposa, muy penosa y decepcionada, se fue solita al campo, recomendándole a su esposo para que vaya en su alcance en cuanto acabase la reunión. Ella iba pensando en todo el camino en su esposo. Cuando había llegado cerca a la chacra, de repente el esposo apareció delante de ella. Se abrazaron y se fueron a un sitio apartado con él. “El fulano hizo de las suyas con ella”.

10 En: libreta de campo No. 1, pág. 158-159. Informante: Carmen Goyoneche de Barrientos (4 de agosto de 1962).

Después regresaron de vuelta al pueblo, pero ella notó que él quería llevarla por un camino desviado, como [por] un desfiladero. Y ella insistió en ir como siempre por el camino ancho. Tanto y tanto, acordaron ir cada uno por su cuenta, después de apostar quién llegaba primero. O sea que hicieron una apuesta. Así lo hicieron.

Ella corre y corre sin sospechar nada y tratando de ganar a su marido. Llegó al pueblo y, cuando pasaba por la puerta del cabildo, chocó con su verdadero esposo que recién salía de la sesión. Entonces ella le dice: “¡Tú me has ganado! ¡Qué rápido has venido!”. A lo que él contestó: “¡Pero si yo no he salido de la sesión, recién salgo!”. Ella comprendió entonces que había sido víctima de la burla del diablo. Pocos días después se murió de pena.

Moraleja: “Es costumbre por eso que las madres recomienden siempre a sus hijas que no piensen en “cojodeces” o sea cosas malas”.

Otro cuento sobre el amor y el demonio (Santa Lucía de Pacaraos)¹¹

Este caso que le voy a contar es verdadero, ha sucedido en los maizales de Conán. Dice que una señora se fue a cuidar su maíz. Salió de Pacaraos lo más temprano posible. Pero como la señora quería mucho a su esposo, iba pensando en él durante el viaje. Dice que los esposos se querían mucho. Pero de repente su esposo apareció delante de ella. Era el demonio que había tomado formas humanas. Ella no sospechó nada. Muy contentos, prepararon la comida y se acostaron temprano porque él decía: ¡Alalau! ¡Alalau!

11 En: libreta de campo No. 1, pág. 160. Informante: Carmen Goyoneche de Barrientos (4 de agosto de 1962).

Muy entrada la noche ella sintió que su marido trataba de arrastrarla hacia la peña. Ella se asustó y pidió auxilio. En eso logró ver que las patas de su marido eran como las patas del gallo. Comprendió su desgracia y gritó: “¡Jesús, Jesús!”. Entonces vio clarito que el demonio se convirtió en gallinazo y desapareció. La mujer quedó viva para contar esta historia y la gente decía que era “muy celosa”.

El *pishtaco* y el hijo del oso (Santa Lucía de Pacaraos)¹²

Dicen que una vez un *pishtaco* agarró a una joven mujer, la llevó a su cueva y, en vez de matarla, le cortó los nervios del pie a la altura del talón a fin de que no se escape. Así le servía de mujer y cocinera. Pero resulta que esta mujer había tenido anteriormente sus relaciones íntimas con un oso, del que había tenido un hijo. Este hijo la buscaba y encontró la esclavitud de su madre. Fue a rescatarla y luchó con el malvado *pishtaco* hasta dominarlo. El hijo del oso tenía una fuerza extraordinaria. Rescató así a su madre y se hicieron ricos porque el *pishtaco* tenía riqueza en la cueva. Desde aquella vez hubo tranquilidad en los pueblos del distrito.

Leyenda sobre el origen de la Virgen del Rosario (Santa Lucía de Pacaraos)¹³

Yo escuchaba lo que mi abuelita contaba a mi madre así: dicen que en Tamborhuasi, un pastor encontró a una señora muy hermosa, vestida de pobre, **rotocita**, dando el pecho a su niño.

¿Qué haces aquí señora? – le dijo el pastor.

12 En: libreta de campo No. 1, pág. 167. Informante: Panchita Hurtado Barrientos (2 de agosto de 1962).

13 En: libreta de campo No. 1, pág. 132-140. Informante: Lorenza Traslaviña B. (13 de enero de 1963).

He venido al pueblo de Pacaraos – le respondió la señora.

Vamos, yo la acompañaré. Yo conozco – le dijo el pastor.

No voy si no me traen bailarines, pallas, caballitos – contestó la señora.

El pastor entonces llevó la noticia al pueblo. Entonces, todo Pacaraos se trasladó con sus mojigangas y la trajeron hasta Huaylis. En esa época había un árbol frondoso llamado Gigirín, allí la hicieron descansar y ya no quiso moverse.

¡Vamos a la iglesia señora! – decían las gentes y ella no quería.

Discutió largamente. De pronto se oscureció el cielo y comenzó a caer una fuerte granizada. Las gentes se asustaron con este extraño fenómeno y se fueron corriendo a sus casas, abandonando a la pobre señora. Cuando regresaron por ella, ya no estaba la señora. En cambio estaba ya una imagen. Era la Virgen Milagrosa del Rosario. Todo el pueblo cree en este milagro de su patrona.

Leyenda sobre la destrucción de Chupas (San Juan de Viscas)¹⁴

Las ruinas de Chupas[están] cerca de la población, fue un pueblo incaico con construcciones de pura piedra, pared y techo. El techo estaba techado con *huanacas* (piedras de cuatro a cinco metros de largo). Con la llegada de los españoles se convirtieron a la fe cristiana y sobre las ruinas construyeron su iglesia. Actualmente queda el altar mayor y la torre casi intacta.

Sobre la destrucción de Chupas, la tradición cuenta así: cuando una mañana toda la gente estaba en la santa misa, de repente cayó del techo una gran culebra de color amarillo. Ante la sorpresa y el terror de la gente el

14 En: libreta de campo No. 2, pág. 101. Informante: Eduardo Rojas Nolasco (15 de enero de 1963).

15 En: libreta de campo No. 2, pág. 102. Informante: Eduardo Rojas Nolasco (16 de enero de 1963).

animal iba cambiando de color. Se puso rojo. Y la gente sentía desmayo hasta que todos se quedaron muertos. Así se exterminó la población y el pueblo quedó deshabitado hasta hoy.

Dstrucción de la población de Kulle (San Juan de Viscas)¹⁵

Kulle es otra ruina incaica cerca del pueblo de Viscas. Tiene idéntica arquitectura [a la] de Chupas. La tradición cuenta que la población era muy corrompida, lo que causó el exterminio de sus pobladores. Un día se celebraba la misa con la asistencia de toda la población, el sacerdote que estaba celebrando la misa, al voltear la cara para pronunciar el *Babinus Babiscum*, sorprendió a sus feligreses en pleno “uso” (coito) dentro del santo recinto. Con rabia y alarido, como loco, el cura salió del templo echando maldición al pueblo. Desde ese instante se propagó una epidemia de peste que mató a todos sus habitantes. Desde esa época quedó despoblado el lugar llamado Kulle.

El origen de la taruga o el castigo de los *auquis* (San Juan de Viscas)¹⁶

Había dos hermanos. Uno de ellos había adquirido, por factor suerte, mucha riqueza y vivía holgado. El otro era muy pobre y vivía en la peor miseria. Un día el hermano rico había preparado un banquete para sus mejores amigos. El hermano pobre fue ese día a pedirle de comer, por necesidad. Pero fue despreciado. El hermano pobre, decepcionado, se fue por la quebrada de Tapo, al norte de Viscas. Allí se quedó dormido junto a un manantial y en sus sueños escuchó un diálogo entre dos cerros cercanos: Tapo y Tokanka. Tapo dijo:

16 En: libreta de campo No. 2, pág. 104. Informante: Eduardo Rojas Nolasco (16 de enero de 1963).

Tenemos un huésped pobre y hambriento. ¿Qué podemos regalarle?
Tokanka responde:

Allí hay un par de ollas, en una de ellas llena maíz blanco, *yuraj jara*, y en la otra maíz amarillo, *garnaq jara*.

Al despertar el pobre, con gran sorpresa, encontró dos ollas llenas de oro y plata. Contento y alegre, regresó al pueblo y fue donde su hermano rico y le dijo:

No sólo tú eres rico, yo también poseo riquezas.

Y le mostró. Cuando el hermano curioso preguntó el origen de su riqueza, le contó lo sucedido.

El hermano ambicioso quiso también merecer la protección de los auis y se fue a dormir al sitio de Tapo, simulando pobreza y dolor. Cuando se quedó dormido, nuevamente los cerros entablaron una conversación así.
Tapo:

Tenemos otro huésped rico, pero quiere más. ¿Qué le daremos?

Tokanka:

Ponle cuernos y rabo por ambicioso.

Cuando despertó ya tenía cuernos y rabo. Así se creó el venado de estos lugares¹⁷.

Origen de las minas de La Oroya y Cerro de Pasco (San Miguel de Vichaycocha)¹⁸

17 Para una variante de este relato en la sierra sur de Lima cf. Adriana Dávila (2001).

18 En: libreta de campo No. 3, pág. 49. Informante: Benigna Mendoza Figueroa (20 de enero de 1963).

19 En: libreta de campo No. 3, pág. 103. Informante: Álvaro Anaya Patiño (22 de enero de 1963). En la parte alta, límite entre Santa Cruz y Santa Catalina, hay una antigua laguna Cocha. Dicha laguna tiene salida natural para Santa Cruz, pero el agua se filtra hacia Santa Catalina por la dirección del cerro Kopa. Este fenómeno explican ambos pueblos por el siguiente relato. (Nota de A.V.G.).

Nuestros abuelos contaban que al frente del pueblo, lugar llamado Paukar, había dos lagunas, hoy desaparecidas. Allí había una señora que cuidaba día y noche un toro muy hermoso. Este lugar conocemos hoy con el nombre de Tutturman. En la parte alta hay una peña que se llama Sakrawanka, desde allí hondeaba siempre un viejo para embravecerlo al toro. El toro entonces se espantó y abandonó Tutturman y se fue a Kulikocha, inmediaciones de Cerro de Pasco. Es creencia general que todo el trayecto por donde pasó el toro ofrece minas del metal precioso. El toro era, pues, encantado. Era la mina de plata. Así el pueblo perdió sus minas.

Cuento mágico relacionado con el agua (Santa Catalina de Collpa)¹⁹

Dicen que una señora de Santa Catalina estuvo casada con uno de Santa Cruz. Un día su esposo se fue muy temprano a regar sus chacras en la parte baja. Su señora, como de costumbre, fue llevando el almuerzo a su esposo, pero no lo encontró en su chacra. Su esposo estaba en otro lugar, regando la chacra de su amante. La señora, llena de cólera, regresó al pueblo por la acequia, desviando el agua como venganza y llegó hasta la laguna Koncha. Dice que ella iba con su *puchka* y su hijito a la espalda. Al llegar al borde la laguna se arrojó señalando con su *puchka* hacia su pueblo Santa Catalina. Ella se volvió peña y el agua desvió hasta ahora para Santa Catalina. Hasta ahora existe la peña en forma humana”.

Leyenda mágica relacionada con el agua: la mujer celosa (Santa Cruz de Andamarca)²⁰

La laguna de Concha, de la jurisdicción de Santa Cruz, tiene una salida y posición natural hacia Santa Cruz, pero el agua no desemboca en

20 En: libreta de campo No. 4, pág. 67-69. Informante: Claudio Vásquez Martell (25 de enero de 1963).

Santa Cruz sino en Santa Catalina (pueblo vecino al sudeste). Los pobladores no se explican el por qué de este fenómeno. La tradición [lo] explica en la siguiente forma:

Dicen que un comunero de Santa Cruz se casó con una mujer fea de Chauca. Aunque otros dicen que la mujer fue de Santa Catalina. Un día que irrigaban su chacra en Santa Cruz, encargó a su esposa para que fuera a recorrer la acequia porque se había secado el agua. La mujer cumplió con el encargo, pero al volver con el agua encontró con sorpresa a su querido esposo regando la chacra de su amante. Resentida, la esposa trató de vengarse y maldiciendo se dirigió a la laguna Concha. Ella tenía una *puchca* en la mano y le acompañaba su *pichi* (perrito). Al llegar al borde de la laguna dejó allí el *pichi* y ella se aventó, a la laguna y pinchó con la *puchca* hacia el lado de Santa Catalina y ella se convirtió en un monolito de piedra. Hasta ahora se ve una piedra junto a la laguna, en forma de mujer con un *pichi* al lado. El agua, como consecuencia de este acto, sale por el sitio denominado Kopa, dando riego y vida a Santa Catalina²¹.

La leyenda de la aparición del Señor de Canchapilca (San Andrés de Canchapilca)²²

Cuentan que un pastor de ganado estaba cuidando sus cabras en la parte alta del pueblo, en los primeros días del mes de mayo. Había hecho su carpa cerca de la acequia que regaba el maizal. Un día, cuando se encontraba pastando sus cabras en el lugar llamado Pumawayín, oyó un ruido como que cortaban leña. Se aproximó curioso y se encontró con un anciano hambriento. El anciano le pidió que le diera un poco de fiambre y el pastor le aceptó. El anciano le causaba mucho respeto.

21 [Esta] es la causa porque los comuneros de este pueblo se han visto obligados a traer el agua de una distancia de 18 kilómetros, desde los nevados y tardaron muchos años para concluir la obra. (Nota de A.V.G.).

22 En: libreta de campo No. 11, pág. 40-43. Informante: Ignacio Espinoza de Huaranga (2 de marzo de 1963).

Al día siguiente nuevamente oyó ese sonido de madera, se acercó y el anciano estaba puliendo la madera que había cortado. El pastor de cabras, compadecido, le dio nuevamente algo de comer y se retiró con sus cabras. El tercer día le sorprendió al pastor no escuchar ya ningún ruido. Pensando que algo malo [le] pasaría al pobre anciano, se acercó.

Prodigio. Milagro. El pastor se encontró con el Señor crucificado que parecía vivo. Corrió el pastor lleno de pánico hasta el pueblo de Lampián (Canchapilca era sólo un maizal, entonces pertenecía a Lampián). Comunicó lo sucedido a las autoridades. Todos se pusieron en movimiento, tocaron las campanas llamando al cabildo. Se encaminaron al lugar indicado por el pastor. Encontraron al Señor crucificado y se arrojaron a sus pies.

Intentaron llevar a Lampián por ser capital del distrito, pero el Señor era tan pesado que pidieron más refuerzo al pueblo. Así pudieron llevar hasta cierta distancia, camino a Lampián. Allí descansaron para continuar al día siguiente. Todos se quedaron dormidos y, al amanecer, no estaba ya el Señor crucificado allí, se había perdido. Al buscar por todas las lomas [lo] encontraron por fin en el lugar de su aparición. Nuevamente, con más gente, con oraciones y muchas flores intentaron llevar a Lampián, pero el Señor se hizo más pesado. Cuentan que de repente comenzó a llover sangre y, en medio de la confusión, otra vez desapareció. Asustados por el milagro del Señor, pensaron que no era la voluntad divina ir a Lampián e improvisaron en dicho lugar una choza. Más tarde, una capilla. Con el correr de los años, trasladaron al altar mayor del templo de Canchapilca.

En aquellos tiempos ese lugar era sólo un maizal de Lampián con pocas chozas. Los que tenían sus chacras en ese sitio se quedaron y

23 Yo llegué a visitar al Señor en la iglesia. La imagen infunde gran respeto. (Nota de A.V.G.).

24 En: libreta de campo No. 11, pág. 46-48. Informante: Asunción Vidal Rojas (9 de marzo de 1963).

construyeron sus casas. Así, poco a poco, se pobló por milagro del Señor. Así fue el origen de la fundación del pueblo de Canchopilca con su patrón Señor de Canchopilca²³.

La mina de Kollakoksha (San Salvador de Pampas)²⁴

En los alrededores de esta antigua mina de Kollakoksha se oye música y no se sabe de dónde viene. Los viejos cuentan que había una vez un pastor muy pobre que se había casado con una criandera de ganado. Pero esta señora le trataba muy mal. Le daba de comer sólo *pushpu* sin queso (habas). Le hacía trabajar día y noche en las estancias y moyas, cuidando su ganado y le miraba con desprecio y [lo hacía andar] mal vestido.

Cierto día se perdió un toro y se puso a buscar por todas partes, sin hallarlo. Estaba muy cansado y con mucha hambre. De repente, al llegar a un riachuelo, en la banda opuesta, había una señora joven lavando ropa. Ella le llamó y le dio un poco de comida. Le rogó que le ayudara a llevar ropa a su casa. El pastor [¿hambriento?] aceptó. En el camino ella le dijo que, si su señora le trataba mal, podría casarse con ella. Pero sin revelar el secreto a nadie.

Pero él no vio ninguna casa. Estaban andando y andando cuando ella pronunció algunas palabras al pie del cerro Kolkoksha y la peña se abrió como una puerta y ellos entraron. En el interior había tanta plata y cosas, que el pastor se asustó. Allí se comprometieron como marido y mujer y ella le regaló mucha plata, pero con la condición de volver de cuando en cuando.

Cuando el pastor llegó a su casa, su mujer sospechó que el pastor le robaba el ganado. Ella creía que robaba y vendía sus animales y le acusó

25 En: libreta de campo No. 1, pág. 129-131. Informante: Máximo Fuentes Bohorquez (13 de enero de 1963).

de ladrón y le mandó preso. Se cree que al pobre lo mandaron preso hasta Lima, y [que] el pastor contó toda la verdad. Entonces los jueces quisieron comprobar y mandaron un piquete de soldados con banda de músicos al lugar del suceso. Cuando llegaron se abrió la puerta de la peña y cuando estaban todos dentro, se cerró. Así quedaron encerrados hasta ahora. Todos dicen que por eso se oye esa música hasta ahora.

Unas creencias

Creencias sobre el origen de la Virgen del Rosario (Santa Lucía de Pacaraos)²⁵

La Virgen del Rosario es considerada como la patrona de Pacaraos, aunque según los “autos”, la verdadera patrona es Santa Lucía de Pari Pacaraos. Apareció, según cuentan nuestros abuelos, en Huaylis, que está a la entrada del pueblo y era un monte [bosque]. Lo trajeron a la iglesia, pero al día siguiente apareció otra vez en Huaylis. Nuevamente llevaron a la iglesia con fiesta, música, cantos, bailes, pero nada.

En el trayecto del campo por donde vino, llamado Cacllay, existe una piedra con una figura en forma de media luna y se cree que allí se sentó la Virgen para descansar antes de llegar a Huaylis.

Cerca de este lugar existe actualmente un hueco profundo con un gentil (momia). Está tapado con una piedra. Cuando llueve mucho, el pueblo abre la tapa y paga con coca y cigarros y la lluvia pasa en el acto. Luego tapan nuevamente el hueco.

Al correr los años, al fin la Virgen comprendió el fervor de su pueblo y se quedó en la iglesia donde está ahora. De allí sólo sale en la víspera de su fiesta a la capilla de Huaylis.

26 En: libreta de campo No. 1, pág. 162-163. Informante: Isaías Vargas López (4 de agosto de 1962).

La curación del susto o “mal del viejo” (Santa Lucía de Pacaraos)²⁶

Cuando joven era de profesión arpista, iba a los pueblos a amenizar las fiestas con las mojigangas: ingas, negros, huanca, caballito, etcétera. Posteriormente me dediqué al oficio de herrero. A falta de casa me instalé en una especie de cueva que había en el barrio de Huaylis. Me habían prevenido que era peligroso y un lugar de susto. Pero yo no creía en esas cosas.

Una noche, cerca de las doce, me asusté muy fuerte porque al asomar la cabeza hacia fuera ante una voz que me llamó por mi nombre, me encontré con un bulto negro muy grande. No pude [dar] ni un grito, se me trabó la boca. Me metí al fondo de la cueva y allí amanecí despierto con la cabeza bien tapada. Desde el día siguiente comencé a sentirme mal, tenía dolores de cabeza, descomposición del cuerpo, fiebre. Cada día que pasaba me sentía peor. Tomé remedios. Nada. Bajé hasta Huaral a consultar con un médico, pero nada. Seguía peor.

Hasta que un día un amigo me recomendó visitar un curandero. Pero para esto yo no creía en los hechiceros, ni curanderos. Un día, habiendo perdido ya todas las esperanzas, decidí ir donde un curandero. Me tomó el pulso, me examinó los ojos y me dijo que lo que yo tenía era el “susto”, que haría los modos posibles para, que ya se estaba pasando y que le ayudara con mi fe.

Mucha gente cree en la curación con el cuy. Los curanderos ven en el cuerpo del animal después de sobar el cuerpo del enfermo. Allí sale la mancha en el lugar que está enfermo. Es la mano del “viejo” o el “espíritu de la tierra”. Lo primero que me preguntó fue por el lugar exacto donde me había asustado. Cuando le indiqué el sitio se puso muy contento porque

27 En: libreta de campo No. 1, pág. 166. Informante: Panchita Hurtado Barrientos (2 de agosto de 1962).

decía que así era más fácil la curación. Se armó la coca, cigarros, “fuerte” y me echó a la cama. Sacó un cuy vivo, me frotó el cuerpo con él, hablando unas palabras que no comprendía. A las doce de la noche me dejó en su casa y él se fue al lugar del susto. Dice que allí se armó nuevamente, le paga con coca, cigarros. Y con mucho cariño y humildad le ruega al “viejo” para que devuelva el alma de su paciente.

Después de un largo diálogo con el espíritu de la tierra, vuelve a la casa donde está el paciente y, desde cierta distancia, habla al paciente simulando que viene de visita. “¿Se puede? ¿Cómo te sientes? ¿Cómo estás?”

Parece mentira lo que es la fe. Yo me sentí efectivamente mejor y me levanté para recibirlo. Al día siguiente volvió a hacer lo mismo, hasta que me dejó sano. Hasta el día de hoy, como me ve usted. Para cobrar nunca ponen el precio en el acto. Esperan siempre la primera y la segunda cura. Viendo el efecto cobran de 50 a 100 soles por todo el trabajo. Por eso, mi señor, yo creo que hay espíritus malos y buenos en los hombres y [que] hay hombres que conocen esos secretos y nos alivian.

Los pistacos (Santa Lucía de Pacaraos)²⁷

Cuando ya era todavía muy niña, en uno de tantos viajes a la chacra, vi en el techo de una cueva, clavado un clavo de fierro. Cuando pregunté a mi mamá, me dijo que era clavado por los pistacos que había antes en esos lugares y que servía para colgar los cadáveres de sus víctimas. Mi abuelita

28 En: libreta de campo No. 1, pág. 15. Informante: Luis Gallufe Lizeta (11 de enero de 1963).

29 En: libreta de campo No. 1, pág. 23. Informante: Rodolfo Marcelo Pardo (12 de agosto de 1963).

30 En: libreta de campo No. 1, pág. 149. Informante: Máximo Casasola Joaquín (13 de enero de 1963).

siempre nos contaba de los pishtacos, pero hoy han desaparecido ya esos cuentos.

La cura del “mal del viejo” (Santa Lucía de Pacaraos)²⁸

Había un maestro profesional de la escuela, Don Augusto Livia, que no creía en la curación por la sobada con el pericote de las alturas. Un día sufrió un accidente, pero con nada pudo curarse. Los remedios no le mejoraban. Entonces acudió a unos curanderos del pueblo para que le hagan la sobada con el pericote o con el cuy. En el lugar del accidente le hicieron la sobada, le bajó la fiebre y sanó completamente. Desde entonces fue un creyente en la curación por la sobada.

Creencias sobre la lluvia (Santa Lucía de Pacaraos)

Dicen nuestros abuelos que durante el riego secaba el agua y aumentaba y aseguraban que era el fantasma que secaba²⁹ ... En las alturas de Huarcayac hay unos animalitos llamados quibio o quiullo. Cuando hay mucho quibio, los pastores dicen que lloverá y efectivamente llueve. Es pues una señal propiciatoria³⁰.

Milagros de la Virgen del Rosario (Santa Lucía de Pacaraos)³¹

En mil formas se manifiesta el milagro y castigo de la Virgen del Rosario. Hace algunos años un pacarino, don Celso Bernales, se negó

31 En: libreta de campo No. 1, pág. 132-140. Informante: Lorenza Traslaviña B. (13 de enero de 1963).

32 En: libreta de campo No. 2, pág. 9-10. Informante: Simón Verástegui Florecín (14 de enero de 1963).

rotundamente a formar parte de la comparsa de las “pallas”. Pero al día siguiente amaneció su cara como un verdadero monstruo. Comprendió su falta y se fue corriendo a bailar para la Virgen. Ella, siempre bondadosa con los pecadores, devolvió su salud a don Celso Bernales.

Hay la creencia que la vir-gencita camina, como buena viajera que es, entre las estancias y chacras de Pacaraos. Pues cada año, cuando van a vestir, encuentran un poco de tierra, paja o pastos entre sus vestidos.

Creencias relacionadas con el agua: *Inispan* (diablo) (San Juan de Viscas)³²

Una señora había ido a regar su chacra de maíz al sitio llamado Rapacán, en la parte baja del pueblo. Notó que el agua no venía con regularidad, sino que se secaba por ratos. Ella creyó que alguien jugaba y quiso volverse a su casa. Ella, mientras caminaba, pensaba y decía entre sí que si estuviera vivo su enamorado, le ayudaría a regar. Pero al llegar a la toma a constatar la verdad de lo que pasaba y, con gran sorpresa, [vio que] estaba allí su enamorado que hacía tiempo había fallecido.

¡Qué haces aquí si tú estás muerto!

¡Yo no estoy muerto, estoy vivo! Por eso estoy soltando el agua para que riegues.

Ella se convenció y, al atardecer, se acompañaron hasta una casita en Rapacán para cocinar el maíz y comer juntos. Cocinaron muy contentos y comieron. Pero su enamorado, en vez de comer, amontonaba el maíz a un lado.

¿Por qué no comes? – dijo ella, alarmada.

33 En: libreta de campo No. 2, pág. 102. Informante: Eduardo Rojas Nolasco (16 de enero de 1963).

34 En: libreta de campo No. 2, pág. 138. Informante: Humberto Naupa Cruz (15 de enero de 1963).

Si estoy comiendo, allí están las corontas. Así le engañaba.

Pero ella ya sospechó que no era posible que su enamorado esté vivo. Trató de alejarse suplicando que le dejara salir para hacer sus necesidades. Pero el presunto demostraba su desconfianza. La mujer insistió y le dio la punta de su faja, que era muy larga. La mujer, una vez afuera, amarró la punta de la faja a un palo. Así engañando se fue hasta Chupas, lugar del pueblo viejo. El demonio o presunto, al enterarse, salió corriendo y gritando por su nombre. La mujer llegó a Chupas, donde una señora anciana vivía con su gato. El gato victimó al presunto en la lucha. Al día siguiente registraron el cadáver. Tenía pies de buitre y cuernos de vaca.

Las ruinas de Kulle y Chupas (San Juan de Viscas)³³

A escasa distancia de la población [de] Viscas existen dos ruinas importantes: Kulle y Chupas. La tradición cuenta que el padre San Antonio de Padua fue el patrón de Kulle y la Virgen Purísima, la patrona de Chupas. Después de la destrucción de estos dos pueblos, los de Viscas fueron a recoger los santos y sus altares que actualmente se encuentran en la iglesia de Viscas. Así mismo, las campanas originales eran traídas de estas ruinas. Posteriormente estas campanas se perdieron con la invasión de los montoneros del general Cáceres quienes, dice, que enterraron no se sabe donde.

Creencias relacionadas con la vida de los santos: relatos (San Juan de Viscas)³⁴

35 Procesión *muyu-na*: lugar donde transcurre (gira) las marchas procesionales.

36 En: libreta de campo No. 2, pág. 106. Informante: Eduardo Rojas Nolasco (16 de enero de 1963).

En aquellos tiempos ya muy lejanos el pueblo de Viscas estaba azotado por unas corrientes de aire durante el mes de mayo, junio y julio. Los ciudadanos vivían intranquilos. Ante esta situación, decidieron trasladar la población a otro lugar más favorable en Iglesia Paquishga. Edificaron nueva iglesia y llevaron allí al santo patrón San Juan Bautista. Pero al día siguiente el santo patrón apareció en el lugar llamado Procesoión muyuna³⁵ (lugar donde está la actual iglesia). Volvieron a llevar a la nueva iglesia y pusieron guardianes en la puerta. Pero al día siguiente nuevamente apareció en Procesoión muyuna. Entonces el pueblo se convenció que el santo quería estar donde está actualmente en Procesoión muyuna. Por eso el pueblo se llama San Juan de Viscas...

Según relato de unos cuantos viejos, San Juan estaba enamorado de la Virgen María Magdalena, patrona del pueblo vecino de Ravira... “De allí que San Juan no podía estar sin verle, si lo llevaban más abajo, y a un lado opuesto a sus intenciones...”

Margos o *ilas* (San Juan de Viscas)³⁶

Cuentan los habitantes del lugar llamado Churca, que allí vivía una señora Juana Pastrana y [que] cuidaba sus reses. Una noche de luna, a eso de las doce, sintió [un] bramido de toros y [de] vacas y, asustada, salió a ver qué sucedía con los animales. Entonces vio unos lindos toros de vistosos colores y de tamaño grande que estaban pisando a sus vacas. Al

37 En: libreta de campo No. 2, pág. 106. Informante: Eduardo Rojas Nolasco (16 de enero de 1963).

38 En: libreta de campo No. 2, pág. 108. Informante: Eduardo Rojas Nolasco (16 de enero de 1963).

39 En: libreta de campo No. 2, pág. 141. Informante: Humberto Naupa Cruz (16 de enero de 1963).

sentir la presencia de la señora comenzaron a correr en dirección de un manantial cercano Chinca Laguna (especie de cenegal). En esos instantes, en el manantial, se escuchó un sonido como toque de la tinya y los animales encantados o *margos* desaparecieron al llegar a la boca de dicho manantial. Se cree que a este hecho se debe la mejora de la cría. A esto llaman, en el lugar, “encanto”.

El encanto de Pargacocha (San Juan de Viscas)³⁷

En el lugar llamado Saca-pampa hay dos lagunas, una encima de la otra. De allí viene su nombre Pargacocha. Los caminantes cuentan que de vez en cuando sale a la superficie, en pleno día, una lagartija de color amarillo, con dos cabezas. Luego desaparece. Hay creencia general que allí cerca hay algún tesoro de oro y plata.

Creencias relacionadas con animales (San Juan de Viscas)³⁸

Había un hombre que se dirigía de Rapakanga (maizal) hacia Viscas en época de invierno y al llegar al sitio de Kiska esquina (esquina de espinas) y entre la nube que forma la catarata Pachque de Rankay, vio un toro blanco como la nieve que recibía agua en la boca. El hombre vio claramente cómo el toro cambiaba de color blanco a color rojo vivo. En ese instante comenzó a chorrear sangre de su nariz y en el trayecto se le agotó la sangre y murió poco después de contar su historia.

40 En: libreta de campo No. 2, pág. 141. Informante: Humberto Naupa Cruz (16 de enero de 1963).

41 En: libreta de campo No. 4, pág. 65. Informante: Claudio Vásquez Martell (25 de enero de 1963).

De allí que los padres encomiendan a sus hijos que cuando pasen por el lugar Pachque no miren allí.

Creencias sobre los animales. Augurios (San Juan de Viscas)³⁹

“Kura”. Mosca color azul. Cuando uno se encuentra en el camino la mosca de color azul que se llama “cura”, cargando una araña cogida del pecho, es augurio que morirá una mujer. Pero si la mosca arrastra a la araña de la cabeza, entonces es signo que morirá un hombre. Estas cosas consideran siempre.

El gorrión. “Chiquia bruja”.- cuando el gorrión canta cerca de una persona, pero con cantos que no son comunes, es señal que la persona que oye sufrirá algún percance triste. Al gorrión se le llama por eso “chiquia bruja”. Su canto natural es “chic, chic, chic...”. la gravedad de la desgracia depende de la rapidez del canto.

Ideas sobre fenómenos meteo-rológicos (San Juan de Viscas)⁴⁰

Cuando la nube, por el lado oeste de la población, aparece formando grandes mantos, especie de bolas, es señal que todavía no va llover.

Cuando la nube se extiende en forma de rayas y bien extendidas, es para que hiele.

Cuando el sol, al ocultarse por el océano, presenta un color rojizo, ese día habrá lluvia normal.

Cuando la lluvia se presenta con muchos relámpagos y truenos o rayos, es señal que se va a suspender la lluvia.

42 En: libreta de campo No. 6, pág. 57. Informante: Luis Nuevo Bueno (28 de enero de 1963).

43 En: libreta de campo No. 6, pág. 59. Informante: Luis Nuevo Bueno (28 de enero de 1963).

Cuando llueve en abril (fuera de época) hasta cubrir los cerros de nevada, es señal que se despide la lluvia.

Cuando, en plena lluvia, la quebrada de Kankay lleva agua sucia, piedras, mucho ruido, es señal que va a suspender la lluvia.

El origen de las minas de Cerro de Pasco (Santa Cruz de Andamarca)⁴¹

En la parte alta del pueblo de Santa Cruz existe una laguna antigua llamada Concha, llamada así porque los cerros que bordean dan esa forma. Dicen que en la laguna Concha existía un toro encantado y [que], cuando alguna persona se acercaba a la laguna, al llegar a la altura de Kormawanka, moría seguro arrojando sangre por la boca. Con la venida de los españoles, o sea con la implantación de la religión católica, los sacerdotes, en vista de estas noticias, hicieron un altar “piaña” de piedra [peana] al pie de la laguna e hicieron conjurar el sitio. Dicen que el toro encantado se fue bramando por toda la cordillera y botando espuma hasta la laguna Patarkocha en Cerro de Pasco. Se cree que desde la llegada de aquel toro se creó el asentamiento minero de Cerro de Pasco. Todo el trayecto donde dejó su espuma de la boca se convirtió en yacimientos metalúrgicos de oro y plata. Actualmente existen esas vetas del metal en dicho trayecto y se explotan.

Muerte por encanto (San José de Baños)⁴²

44 En: libreta de campo No. 6, pág. 57. Informante: Luis Nuevo Bueno (28 de enero de 1963).

45 En: libreta de campo No. 5, pág. 29. Informante: Augusto Falcón Mendoza (30 de enero de 1963).

46 En: libreta de campo No. 5, pág. 30. Informante: Eraclio P. Orozco Requena (30 de enero de 1963).

En un lugar de la parte de Baños aseguran los viejos que había “encanto”. Una vez, Don Gregorio Guadalupe, que se encontraba en esas alturas, fue sorprendido por la noche. Se vio obligado a descansar allí y se quedó dormido. Le despertó el sonido de una música extraña. Con esa impresión se volvió loco. Yo lo vi y lo conocí a Don Gregorio. Se desgarraba la ropa, se jalaba los pelos. Así, por ese encanto, murió en medio de desesperación. Sus restos descansan en el cementerio.

El “muro” o condenado (San José de Baños)⁴³

Un señor del lugar, llamado Don Federico de la Torre, se había casado con su propia prima hermana. La gente por eso le decía el “muro”. Muchos aseguran haberlo visto viajar por las puntas de Puajanka, con la boca cerrada con candado. Hace poco ha muerto don Federico, yo lo conocí.

Creencias relacionadas con el agua: el lago encantado (San José de Baños)⁴⁴

En los linderos de la parte alta del pueblo de Baños hay una laguna que se llama Morokocha. Los viejos (ancianos) cuentan que era un lago muy malo. Nadie podía pasar cerca de él. El que pasaba siempre moría. El mago Morokocha está rodeado de los cerros Torokocha, Yanuko, Jatun pata. Un tiempo en que vinieron los padres misioneros fueron a conjurar. El padre echó un bloque de sal maciza dentro del lago. Desde ese día se puso manso.

47 En: libreta de campo No. 5, pág. 30. Informante: Eraclio P. Orozco Requena (30 de enero de 1963).

48 En: libreta de campo No. 5, pág. 113-114. Informante: Concepción López vda. de Barrientos (1 de febrero de 1963).

***Wampus* (San Juan de Chauca)⁴⁵**

En el pueblo de Chauca llaman *wampu* a dos gigantescas rocas que se encuentran, uno a la entrada de Santa Cruz, y otra por la entrada de Ravira. El pueblo atribuye poderes mágicos a estas rocas gigantes. Hace muchos años han colocado en la parte superior una peana (altar de piedra) para conjurar.

El pueblo dice que el más grande es macho y el otro es hembra. Los viejos creían que estos *wampus* provocaban la muerte de los habitantes. Cuando morían hombres hacían fiesta al *wampu* macho del Oeste; y si morían mujeres, hacían fiesta al *wampu* hembra del Este. Algunos siguen creyendo en los poderes mágicos del *wampu*.

Mariposa agorera (San Juan de Chauca)⁴⁶

Si una persona se encuentra en su trayecto con una mariposa negra arrastrando a una araña, es signo infalible que le pasará alguna desgracia a algún familiar. Si la mariposa lleva a la araña de espaldas, morirá un

49 Véase: Kunuba. En Chisque. (Nota de A.V.G.).

50 En: libreta de campo No. 7, pág. 65. Informante: Juan Huamán Meza (12 de febrero de 1963).

51 En el Cuzco se da cuenta de una creencia: el *k'uychi* (Casaverde 1970). En el valle del Mantaro, el bebe nace, pero deforme: por ejemplo, sin oreja o sin mano (observación personal).

52 En: libreta de campo No. 5, pág. 30. Informante: Edilberto Lluque Igrada (30 de enero de 1963). La fecha, que Vivanco consigna en la ficha, de la recopilación de este testimonio parece estar equivocada. Hasta donde sabemos, Vivanco visitó dos veces el pueblo de San Pedro de Pirca: el 12 de febrero y el 1 de agosto de 1963. El 30 de enero de ese año, en cambio, debió estar en alguno de los pueblos aledaños de San José de Baños (saliendo del pueblo) o San Juan de Chauca (arribando a él).

familiar varón. Si la araña es llevada de pecho, morirá una mujer. Yo encontré algunos hace... este animal y perdí a mi hermano y a mi hijo. Es señal fija. Por eso yo creo.

Pájaro *huaychau* (San Juan de Chauca)⁴⁷

Es también agorero. Es un pajarito pequeño de color plumizo. Abunda mucho en estos lugares. Si aparece cerca de uno y le canta o le silba, es que anuncia la muerte de nuestra familia. “A mi me anunció una vez y perdí mi padre y cuatro miembros de mi familia”.

Creencias mágicas relacionadas con el ganado (Santa María Magdalena de Ravira)⁴⁸

Son comunes las creencias mágicas sobre las *ilas*. Estas *ilas* son toros hermosos de colores variados que salen de los estanques o puquiales de la estancia y en la noche de luna salen a pisar a las vacas. Luego, al toque de *tinyas*, de procedencia misteriosa desaparecen en el estanque. Aquí hay amuletos que representan estas *ilas*. Actualmente, la señora Aguedas posee una *ila* que lo guarda con mucho celo.

53 En: libreta de campo No. 7, pág. 158. Informante: Ignacia Huaranga Guillén (90 años).

54 En: libreta de campo No. 8, pág. 43. Informante: Marcelino Félix Orahulio (16 de febrero de 1963).

55 En Chisque vi un ejemplar de unos cinco centímetros, en poder de doña Ignacia Huaranga Guillén, de más de noventa años. Tomé una fotografía. Véase álbum de fotos de este informe. (Nota de A.V.G.).

56 En: libreta de campo No. 8, pág. 43. Informante: Marcelino Félix Orahulio (16 de febrero de 1963).

Hay un lugar Kuyakachi donde, cuando era niña, íbamos con mi hermana a pastar ganado. Oímos ruidos y bramidos de toros. Los hombres se prepararon bien para salir y encontraron a las *ilas* pisando a las vacas. Luego, al acercarse ellos, desaparecieron como encanto. Así salió una cría, un lindo toro de tres colores que lo llamamos Campo Alegre.

Otro relato. Un día, en la estancia Chaupipata, se nos perdió la vaca Inkacho. Después de tanto buscar, la encontramos con mi hermana Simona. Nos acercamos para espantar y llevarnos. Pero grande fue nuestra sorpresa cuando desapareció de nuestra vista. Por todo esto, señor, yo creo en las *ilas*⁴⁹.

Creencias relacionadas con el agua (San Pedro de Pirca)⁵⁰

“Cuando la luna llena está inclinada, es señal segura de que va a llover”.

“Cuando el horizonte se cubre de celaje, es prueba que va a cesar la lluvia. Es seguro”.

Si a una embarazada le sorprende el arco iris, le produce el *koyupe* (aborto)⁵¹.

Creencias mágicas relacionadas con animales: *hila* (San Pedro de Pirca)⁵²

En este pueblo tienen creencia en *hila* o *ila*. Según la versión popular, *hilas* son animales encantados personalizados que viven en el fondo de las lagunas o estanques. En noches de luna, salen y van a las chacras o estancias

57 En Chisque vi un ejemplar del *huaco* en forma de vaquita, de unos cinco centímetros, en poder de doña Ignacia Huaranga Guillén, de más de 90 años. Tomé una fotografía. Véase: álbum de fotos de este informe. (Nota de A.V.G.).

58 En: libreta de campo No. 9, pág. 57. Informante: Lucio Magno Ventura (20 de febrero de 1963).

59 En: libreta de campo No. 9, pág. 52. Informante: Saturnino Magno Crispín (20 de febrero de 1963).

y “pisan” a las vacas y sacan crías. Algunas personas afirman haber visto. Algunos comuneros guardan con mucha reserva la representación de estos seres en forma de figuras de vaca, carnero o llama. Son de piedra. Tienen la seguridad que esto aumenta la cantidad de ganado. Acostumbran colocar una *ila* en medio de la comida de los animales.

Creencias mágicas relacionadas con el ganado (Santiago de Chisque)⁵³

La señora Ignacia Huaranga Guillén de 90 años posee actualmente un *huaquito*. O sea, una diminuta escultura de piedra negra representando una vaquita echada. Ella dice que encontró varios en las antiguas ruinas que rodean al pueblo y en el borde de las lagunas y estanques. El que posee ese talismán tendrá su ganado en aumento. “Se soba con el *huaquito* la barriga de la vaca y al darles comida se pone el *huaquito* en medio del alimento. Así aumenta el ganado. Pero si se lo pierde, se extingue el ganado...”

Creencias mágicas relacionadas con el ganado (San Pedro de Huarochín)⁵⁴

La huaka o ila. Cuando se pierde un ganado, van a buscarlo y lo encuentran en un puquio o okanal lejano. Cuando [uno] se acerca [y el animal] se pierde de vista, como encantado; a este fenómeno llaman encanto, huaca, ila.

Otro: el *wako* es la representación en piedra de un animal del lugar. Tiene forma de vaquita, borrega o llama. Los viejos dicen que encuentran en las ruinas del pueblo viejo o en los bordes de [los] estanques. Tienen la seguridad que este objeto es encantado y aumenta el ganado de quien lo

60 En: libreta de campo No. 11, pág. 138. Informante: Don Ambrosio Pariasca (4 de marzo de 1963).

61 Veá: [C]unuba: [Santiago de] Chisque. (Nota de A.V.G.).

posee. Lo cuidan con mucho celo. Si lo pierden, por desgracia, se extingue su ganado⁵⁵.

La huaka o ila (San Pedro de Huarochín)⁵⁶

Cuando se pierde un ganado, van a buscarlo y lo encuentran en un puquio u *okanal* lejano. Cuando se acerca, se pierde de vista como encantado. A este fenómeno llaman “encanto”, *huaca* o *ila*.

Otro: el *wako* es la representación en piedra de un animal del lugar. Tiene forma de vaquita, borrega o llama. Los viejos dicen que encuentran en las ruinas del “pueblo viejo” o en el borde de estanques. Tienen la seguridad que este objeto es encantado y aumenta el ganado de quien lo posee. Lo cuidan con mucho celo. Si lo pierden por desgracia, se extingue su ganado⁵⁷.

Ila de gente o encanto (San Cristóbal de Huascoy)⁵⁸

Hace poco, una conocida señora, recién casada y encinta, se había [quedado hasta] tarde en una estancia. Cerca de las nueve de la noche, pasaba por la quebrada Luncho, a la entrada del pueblo, cerca de la cueva del “doctor” (momia). Escuchó el llanto de un niño recién nacido cerca de la acequia, se acercó curiosa y recogió al pobre niño para llevarlo al pueblo.

A medida que caminaba con el bebé, se iba haciendo pesado el cuerpo de tal niño. Al descubrir su pañal, se encontró con una pesada piedra. Ella murió de aborto a los pocos días. Es la *ila* de gente.

El mal del aire: enfermedad de las ruinas o “mal del viejo y gentiles” (San Cristóbal de Huascoy)⁵⁹

62 En: libreta de campo No. 11, pág. 121. Informante: Adelino Navarro H. (marzo de 1963).

63 En: libreta de campo No. 11, pág. 121. Informante: Adelino Navarro H. (marzo de 1963).

Esta enfermedad es terrible, sale tumores en el cuerpo y los miembros se tuercen. Así comienza el mal del aire. Esta enfermedad se cura con el mismo resto o hueso de los gentiles. Se hace una invitación a la fe. Hay que hacerle un banquete, llevando toda clase de alimentos del lugar.

A las doce de la noche se llega al lugar del viejo, allí se hace una armada completa, con coca, cigarros y licor. Después se le avienta la coca y cigarros. Se brinda por él y se le pide y se le reclama.

En seguida se soba al enfermo con los restos y la tierra del gentil y con alcanfor y ron. Después de esta curación, se deja para el gentil los restos del banquete, su coca, cigarros, etc. De regreso se manda al enfermo adelante, hacia su casa. El curioso se queda hasta el último. Cuando el enfermo está a medio camino, el curioso se despide del viejo con gritos de *huaje* (alegría) y con mucha fe. Igual hace al enfermo. Así queda curado.

Creencias mágicas asociadas a los animales (San Juan Bautista de Lampián)⁶⁰

Ila (imán que atrae a los animales). La *ila* es el engaño que sufren nuestros ojos cuando se busca un animal perdido. Muchas veces en el campo se pierde el ganado y uno va en su busca y se le percibe de lejos. Uno se acerca para llevarle a su corral, entonces desaparece de la vista como por encanto. A veces en su lugar se encuentra una piedrecita en forma de vaca, carnero o vaca...

Otro informante: estas *ilas* están representados por una piedra en forma de vaquita, carnero, etc. y esto atrae a los animales para que se reproduzcan y mantengan sanos. En el rodeo particular llevan estas *ilas* con la creencia de que ella aumentan el ganado y con fe en ella. Estas *ilas*

aparecen en el campo, en los estanques o pueblos viejos o *kulpas* (*chullpa*). /yo he visto de mi madre, pero lo tenía muy escondido⁶¹.

La campana de oro (San Juan Bautista de Lampián)⁶²

La leyenda cuenta que en las ruinas de Yaros (sitio arqueológico importante de Lampián) había una torre con una campana de oro. Esta campana tocaba en las noches. Un día, varias personas quisieron subir la torre y sacar la campana de oro. Cuando ya estaban cerca, se hundió la torre y la campana desapareció. Actualmente en el lugar de Yaros hay rasgos de dicha torre.

La serpiente encantada (San Juan Bautista de Lampián)⁶³

Mi hermano, Don Silverio Navarro, ya fallecido, cuando pastaba su ganado en los alrededores de la ruina de Yaros se encontró un prendedor de plata grande. Lo levantó y cuando se proponía a guardar se le apareció tras él una enorme serpiente de color amarillo, con la boca abierta en actitud de ataque. Él comprendió del encanto del prendedor y lo arrojó. La serpiente se paró y volvió hacia la ruina y desapareció. Mi hermano duró poco tiempo.

Referencias

Ortiz Rescaniere, Alejandro;

Rivera Andía, Juan Javier; y Eduardo Linares

2001 *Ritos y canciones en torno a la identificación del ganado en el valle de Chancay. El rodeo de San Juan de Viscas.* En: *Anthropologica* 19. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Págs. 9-51.

Rivera Andía, Juan Javier

2001 *Apuntes para una historia de la antropología en el Perú: los documentos de Alejandro Vivanco y una bibliografía de estudios*

LA DÉCIMA EN EL PERÚ. TRADICIÓN Y ACTUALIDAD

Resumen:

La Décima en el Perú, al igual que en la mayoría de países de habla castellana, tiene tradición de siglos y continúa siendo cultivada por hombres y mujeres de distinto estrato social, abarcando una amplia variedad temática en sus vertientes a lo humano y a lo divino.

En el Perú, como en otros países hermanos, se llegó a afirmar que ya no existían cultores de esta longeva y siempre actual forma estrófica. La décima no es patrimonio de un sector poblacional en particular sino del conjunto social que tiene como lengua materna el castellano.

En el artículo se muestra que *La Décima en el Perú* tiene permanencia y vitalidad histórica; tal vez, sólo *estaba como dormida*.

* Fundador y ex Presidente de la Agrupación Decimistas del Perú, Coordinado del Taller Lican-Rumi.

¿QUÉ ES LA DÉCIMA?

1. Una forma estrófica de la poesía tradicional castellana que consta de diez versos con rima variable, aunque la más difundida es la denominada espinela (**abbaaccddc**): versos octosílabos; rima consonante (1–4–5 / 2–3 / 6–7–10 / 8–9); punto en el cuarto verso y pausa en el octavo:

1	No olvidamos nuestros genios	a
2	los amautas hombres sabios	b
3	haravicus que en sus labios	b
4	condensaban los milenios.	a
5	Constructores primigenios	a
6	del granito y tierra en flor	c
7	dieron mensaje de amor	c
8	que es simiente en nuestra historia,	d
9	por la patria eterna gloria	d
10	soy peruano, ¡sí señor!	c

2. La décima, como otras formas estróficas (copla, cuarteta, quintilla, sextilla, octavilla, romance), se sustenta en el grupo fónico mínimo del idioma castellano: el octosílabo. Por ello, de continuo nos expresamos en dicho metro: *amorcito de mi vida, buenos días profesor.*

DIFUSIÓN EN AMÉRICA

3. Fue difundida por los españoles, a partir del siglo XVI, por intermedio de trovadores y juglares que se hallaban entre sus funcionarios, soldados y clérigos. Una décima que se encuentra en Argentina, Colombia, Chile, Perú y, tal vez, en otros países, es el rezo:

Bendita sea tu pureza
y eternamente lo sea
pues todo un Dios se recrea

en tu graciosa belleza.
A ti celestial princesa
Virgen Sagrada María
yo te ofrezco en este día
alma, vida y corazón,
mírame con compasión
no me dejes madre mía.

4. La décima la encontramos en la mayoría de países de habla castellana, incluso portuguesa, con una práctica de siglos, por hombres y mujeres de diverso grado de instrucción. En Argentina, Rafael Obligado, Gabino Ezeiza, Marta Suint; en Chile, Bernardino Guajardo, Rosa Araneda, Lázaro Salgado; en Cuba, Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, Jesús Orta Ruiz, Tomasita Quiala; en Ecuador, Antonio de Bastidas; en México, *Sor Juana Inés de la Cruz*, Guillermo Velásquez; en Nicaragua, *Rubén Darío*; en Uruguay, Carlos Molina, Walter Mosegui, José Curbelo; en Venezuela, Andrés Eloy Blanco; en España, desde Félix Lope de Vega y Pedro Calderón De la Barca hasta los actuales como Nieves Clemente *La Garrafona* y Miguel García *Candiota*.

EN EL PERÚ

5. SIGLO XVI. El cronista Francisco López de Jerez, secretario del conquistador Francisco Pizarro, publicó en 1534 su *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cusco llamada la Nueva Castilla*, que culmina con 21 décimas del tipo arcaico; una de ellas:

Aventurando sus vidas,
han hecho lo no pensado,
hallar lo nunca hallado,
ganar tierras no sabidas,
enriquecer vuestro estado,

ganaros tantas partidas
de gentes antes no oídas,
y también, como se ha visto,
hacer convertirse a Cristo
tantas ánimas perdidas.

6. SIGLO XVII. Juan del Valle y Caviedes (Andalucía, 1645 -1696), llegó muy niño al Perú; escribió *El Diente del Parnaso*, en donde una de sus décimas está relacionada con los médicos:

Muerte! Si los labradores
dejan siempre qué sembrar
¿cómo quieres agotar
la semilla de doctores?
Frutos te damos mayores;
pues, con purgas y con untos,
damos a tu hoz asuntos
para que llenes los trojes,
y por cada doctor cojes
diez fanegas de difuntos.



7. SIGLO XVIII. El Marqués de Castell-dos-Rius, XXIV virrey del Perú, organizó las Academias de Palacio entre el 23-IX-1709 y el 24-IV-1710; uno de los asistentes era el limeño Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides (1664-1743), Rector de la Universidad de San Marcos, que en una de las sesiones presentó la siguiente adivinanza:

Mido a quien me mide a mí,
mi ruina y mi logro soy,
porque pierdo lo que doy
y en no dando me perdí.
Mi juicioso frenesí
es lo que oculto mostrar;
sin alas, logro volar,
y siendo un punto a mi fe
al cielo igualo y aun sé
todo el mundo gobernar. (*El tiempo*)

En este siglo, destaca Francisco de Paula Del Castillo Andraca y Tamayo (Piura, 1716-1770), conocido como *El Ciego de La Merced*.

De un sacerdote prolijo
la misa vengo de oír,
que bien se pudo imprimir
en el tiempo que la dijo;
mas no por esto me aflijo
ni digo estuve impaciente
en acto tan reverente,
pues, en el tiempo que echó,
no sólo a Dios consumió,
sino también a la gente.

8. SIGLO XIX. Tenemos, entre tantos, a Mateo Chuecas y Espinosa (Lima, 1788-1868) y al patriota Mariano Melgar Valdivieso (Arequipa, 1790-1815), de quien es:

La cristalina corriente
de este caudaloso río,
lleva ya del llanto mío
más aguas que de su fuente.
Llega al mar, y es evidente,
que el mar, con ser tan salado,
lo recibe alborotado
y aun rechazarlo procura,
por no probar la amargura
que mis lágrimas le han dado.

9. SIGLO XX. Período con dos etapas: el pasado de nuestra tradición y la actualidad dada por la Agrupación Decimistas del Perú – ADEP, a partir de 1991. Con la acción organizadora del Taller Lican-Rumi, se creó la ADEP; esto significó, además, la realización de diez encuentros nacionales y cinco internacionales, aparte de la concreción de cinco Maratón de la Décima en jornadas de diez horas continuas y la publicación de material sonoro e impreso

- Antiguos. Hijinio Quintana (Pisco, 1881-1944), Carlos Vásquez (Aucallama, 1891-1954), Marino Mendoza (Bujama, 1902-1977), Juan Leiva (Zaña, 1905-1979), Edelmira Lizarzaburu (Chicama, 1918-1990), Orlando Gonzales (Ferrefañe, 1920-1991), Nicomedes Santa Cruz (Lima, 1925-1992), César Ferreyros (Lima, 1926-1995). De Eduardo Román (Callao, 1905-1964):

Honor a los que pelearon
denodados luchadores,
que al paso de vencedores

en Ayacucho triunfaron.
Gloria a los que se inmolaron
por la patria heroicamente,
su sangre fue la simiente
que germinara en Los Andes,
murieron como los grandes
libertando el Continente.

- Actuales. Incorporados al movimiento nacional, están registrados cerca de un centenar de cultores, aunque algunos han fallecido: Álvaro Morales (Cañete, 1919-2002), Javier Valera (Lima, 1923-2000), Juan Urcariegui (Lima, 1928-2003). De José Luis Mejía (Lima, 1969):

Tengo mucho de lo andino
y de lo negro africano
tengo del blanco cristiano
pero es uno mi camino.
Consciente de mi destino
soy la estirpe que se aferra
a luchar en esta guerra
contra el olvido salvaje.
Soy de América paisaje
soy el hombre de esta tierra. 1

EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO: LA GASTRONOMÍA CAJAMARQUINA

Resumen:

Rosario Olivas Weston, reconocida Historiadora de la Gastronomía Peruana, nos presenta este artículo que nos introduce en el fascinante mundo de la Comida Popular de Cajamarca

Cajamarca tiene una historia gastronómica que se pierde en el tiempo. A la rica tradición popular precolombina se suma, con la llegada de los españoles, los gustos de la península ibérica y más tarde se nutre, aún más, con la influencia de los inmigrantes extranjeros.

Todas las preparaciones que en este artículo se describen, pertenecen, según criterio de la autora, “a la ‘cocina popular’. Un concepto gastronómico que se refiere a los manjares, bebidas y postres que, sin distinción, consumen los ricos, pobres y visitantes, en restaurantes y en los hogares, tres veces al día o en las principales celebraciones. Es decir, son las elaboraciones que unen e identifican a los cajamarquinos”.

* Historiadora de la Gastronomía Peruana

En los últimos 15 años el número de personas interesadas en temas de gastronomía se ha incrementado de modo notable. Poco a poco hemos definido las influencias extranjeras, nuestras costumbres en las diferentes etapas de nuestra historia y los platos más representativos de las distintas regiones.

Nuestro acercamiento a la gastronomía cajamarquina se remonta a la década de los 80s, cuando por primera vez visitamos la capital del departamento y nos impresionó el verdor de la campiña que rodea a la ciudad.

Observar los campos que rodean las ciudades y pueblos es la primera aproximación a la gastronomía. Los paisajes proporcionan información acerca de las dificultades y facilidades que los pobladores tienen para adaptarse a la naturaleza del lugar. Así mismo, las técnicas que el hombre desarrolla para que los campos sean productivos.

Luego se amplían las observaciones, reuniendo información de las antiguas culturas que existieron en el lugar, las influencias de las migraciones, las rutas comerciales, las costumbres religiosas, las modas, los valores que la gente le otorgan a los alimentos, etcétera.

Cajamarca tiene una historia gastronómica que se pierde en el tiempo. Mudos testigos de estimados manjares son las vasijas y cucharitas primorosamente decoradas que se exhiben en los museos. Se conoce lo que producían en tiempos prehispánicos y lo que posiblemente consumían, pero nada de cómo se elaboraba y la manera como comían. Ni siquiera una descripción de cuáles fueron las últimas comidas del inca Atahualpa, que fue capturado y luego ejecutado en la actual capital del departamento.

La información que proporcionan los documentos virreinales es muy limitada, sólo descripciones generales que, sin embargo, son sumamente

valiosas cuando deseamos realizar comparaciones con lo que existe en nuestros días.

Esos documentos revelan la privilegiada situación geográfica de Cajamarca, cruce de caminos de importantes rutas comerciales, es decir, la influencia que a las regiones vecinas llevaron y así mismo de ellas recibieron.

Bajo el dominio español, Caja-marca recibió los gustos de la península ibérica, los reinos vecinos y sus antiguas culturas locales, como la andaluza. Luego vino la etapa republicana, en la cual la influencia de los inmigrantes extranjeros y las noticias provenientes de todos los rincones del mundo enriquecieron las preferencias gas-tronómicas.

La identidad gastronómica de la actual población cajamarquina, es compleja; en su interior descubrimos las más diversas influencias que se adaptan a su geografía.

Todas las preparaciones que describimos en este artículo pertenecen a la “cocina popular”. Un concepto gastronómico que se refiere a los manjares, bebidas y postres que, sin distinción, consumen los ricos, pobres y visitantes, en restaurantes y en los hogares, tres veces al día o en las principales celebraciones. Es decir, son las elaboraciones que unen e identifican a los cajamarquinos.

El “caldo verde” es el primer plato a describir. Sería aventurado otorgarle un origen prehispánico porque sus ingredientes fueron traídos por los españoles: el perejil, la ruda, el huevo y el quesillo. Lo único andino es el paico y la papa. Los campesinos también lo preparan con yerbabuena y con una hierba silvestre llamada “chamka”.

En España no hemos encontrado un plato similar. Tal vez su verdadero origen es medicinal, un reconstituyente en base a hierbas que se consume

en la mañana, muy temprano, antes de iniciar las labores cotidianas o después de una animada celebración.

La preparación es muy simple, las papas se cocinan en abundante agua y luego se añaden uno o dos huevos “al hilo” y sal. Al momento de servir se le agregan varias cucharadas de las hierbas molidas y los trocitos de queso fresco. En los hogares, las hierbas se colocan en un pocillo sobre la mesa y cada uno sazona su plato de acuerdo al gusto personal y se acompaña con un plato de “mashca” (harina de cebada tostada y molida).

En tiempos virreinales, el sancochado o puchero era el plato más popular a la hora del almuerzo en todo el territorio del Perú. Vino de España y en nuestras tierras lo comían todos los días los estudiantes pensionados, los sacerdotes y monjas en conventos y monasterios. Los ingredientes de este plato tienen ligeras variaciones en unas y otras regiones de América, de acuerdo a los recursos alimenticios existentes en cada lugar.

El sancochado o puchero cajamarquino es el plato tradicional de las fiestas de Carnaval. Normalmente se elabora con gallinas y el pecho de la ternera, un poco de pellejo de cerdo y las guarniciones son plátanos, yuca, camote, choclos, repollo, zanahorias y garbanzos. Se sirve en dos tiempos: primero el caldo y luego las carnes y sus guarniciones. En la mesa se coloca un potecito con ají verde entero y otro de huacatay molido.

La Humita es una preparación muy antigua, inventada antes de la llegada de los españoles. Los incas del Cusco le tenían gran aprecio, era un bocado exquisito que se confeccionaba para las fiestas y celebraciones o simplemente para darse el gusto. Posiblemente fueron los incas quienes popularizaron su confección en el extenso territorio que dominaron.

Después de la llegada de los españoles y a lo largo de los siglos, la humita fue modificándose, se le incorporaron productos nuevos, para

hacerla más sabrosa. Hoy existen muchísimas versiones, tantas como pueblos y ciudades existen en Sudamérica.

En Cajamarca las humitas se consumen como entrada en los almuerzos y en cualquier momento, acompañadas de una rica taza de café recién pasado. La masa se elabora con choclos frescos, manteca y ajo molido. El relleno es de queso mantecoso y un poquito de palillo (cúrcuma) para otorgarle su atractivo sabor y color amarillo.

Los tamales tienen su origen en México. Los españoles difundieron su consumo en todo el continente. A diferencia de la humita, son elaborados con maíz maduro seco, pelado y molido; es decir, se pueden elaborar en todo el año.

Los tamales cajamarquinos llevan la masa aderezada con manteca y ajos, como las humitas, pero la diferencia se encuentra en el relleno que lleva carne de gallina, chanco o pollo, pasas, aceitunas y un aderezo de cebolla con ají escabeche. Al igual que las humitas, se consumen como entradas en los almuerzos o en cualquier momento que el hambre apriete.

Hasta hace no más de 40 o 50 años, los viernes no se comía carne por precepto de la religión católica. Las nuevas generaciones desconocemos esta tradición respetada con rigurosidad por nuestros abuelos. Lo único que ha quedado son algunas recetas. Por ejemplo, el “locro de chiclayo verde” también conocido como “sopa de viernes” que se consume en la Semana Santa. Se prepara con chiclayo (calabaza), caiguas, frijoles verdes, papa, choclos y, para no extrañar el sabor de la carne, se adereza con un poco de tocino y ají colorado.

En todas las sociedades, los hombres que salen a realizar las duras tareas del campo, como son la siembra o la cosecha, requieren consumir en la mañana alguna preparación que les proporcione la suficiente

energía. Cada cultura ha inventado sus propios platos, de acuerdo con lo que produce su zona.

En Cajamarca existe la “chochoca de minga”. Para quienes no conocen la chochoca es el maíz maduro, cocido en agua, que luego se seca y muele. Con esta granulosa harina se confecciona una apetitosa sopa, muy espesa, aderezada con ají colorado, ajo y trozos de “washa” (la columna vertebral del cerdo). Este plato se acompaña de mote aliñado con ají amarillo, comino, pimienta y sal.

Otro plato que proporciona las energías necesarias para el fuerte trabajo del campo es el “Shambar”, muy popular en todos los departamentos del norte del Perú. El plato llegó de España, no sabemos de qué parte, aunque no descartamos la posibilidad que sea una creación nacional, inspirada en lo que se acostumbraba comer en la península ibérica.

En España las “menstras” son los grandes platos de la huerta invernal y primaveral. Se sirven como primer plato y con cuchara porque son una suerte de sopas espesas, densas y consistentes, elaboradas con legumbres secas y aderezadas con algunos trozos de cerdo o embutidos.

El Shambar de Cajamarca corresponde a una “menestra” española porque se elabora en una gran olla, cociendo muy lentamente trigo pelado, frijoles, arvejas, habas, trozos de cerdo y tocino. Al momento de servir se le aliña con sal al gusto, culantro molido y cada plato es decorado con rodajas de rocoto.

En la época de los incas, la nobleza, los sacerdotes y la gente común tenían su comida principal en la mañana, compuesta de chupes o guisos muy aguados que repetían todas las veces que deseaban hasta saciar el hambre. Luego salían del hogar para realizar sus labores cotidianas, cualesquiera que fueran, aprovechando al máximo la luz del día. A las cuatro o cinco, antes de la puesta del sol, regresaban a sus hogares para tener su segunda comida del día, antes de dormir y era más ligera que la de la mañana.

A lo largo del día, para saciar el hambre y mantener las fuerzas, consumían el mote (maíz hervido), charqui (carne seca), cancha (maíz tostado) y otros alimentos fáciles de transportar de un lugar a otro.

Este es el ritmo de vida de casi todas las poblaciones del mundo, cuya actividad está ligada a las faenas del campo y cada día tienen que permanecer largas horas fuera de su hogar. La comida del medio día es simplemente una refacción.

En Cajamarca existen muchas de estas comidas, utilizadas como fiambre; por ejemplo, “la cecina con mote” que es carne de res, carnero o cerdo, condimentada con sal y ají y que se deja secar. Luego se fríe en aceite. Se sirve acompañada de mote (maíz hervido), papas y una salsa de ají.

Otro plato que se consume como entrada es el “chicharrón con mote”. Los trozos de cerdo se aderezan con ajos y sal y se dejan cocer en un poco de agua hasta que se evapore totalmente. La carne comienza a cocerse en su propia grasa, dorándose por sus cuatro costados. Se acompaña con mote y una salsa de cebollas y ají.

La costumbre manda “asentar” el chicharrón con una copita de aguardiente. Esta es una antigua tradición medicinal gestada en la antigua Grecia y perfeccionada a lo largo de los siglos. Los alimentos se dividían en fríos y calientes. Nada tenía que ver la temperatura, sino la facilidad o dificultad de su digestión. Cuando se consumía un alimento de lenta digestión (frío) como es la carne de cerdo, era necesario consumir algo “caliente” que pudiera ayudar a digerirlo, por ejemplo una infusión o una copa de aguardiente.

En el Perú, desde tiempos inmemoriales, la carne de cuy es la más estimada. Se consume principalmente en las fiestas y celebraciones. En la actualidad cada departamento tiene su manera de prepararlo y presentarlo. El cuy cajamarquino es frito, con el pellejo crocante,

aderezado con un poco de ajos molidos y sal. El acompañamiento principal es el picante de papas, el arroz de trigo y la salsa de ají molido en batán, con tomate de árbol (berenjena).

El picante de papas se confecciona friendo ajos y ají en el aceite donde se cocinó el cuy, se le añaden trozos de papas amarillas peladas, un poco de agua y se deja espesar para lograr un delicioso picante. La preparación del trigo es similar a la del arroz; por tal motivo lleva el curioso nombre de “arroz de trigo”. Todos estos potajes son más apreciados si se preparan en el fuego de leña, en ollas de barro y con cucharas de madera.

El valle que rodea la ciudad de Cajamarca es una de las zonas ganaderas más importantes del país; se especializa en la producción de diferentes productos lácteos, entre ellos el manjar blanco, la mantequilla, los yogures y una variedad de quesos como: mantecoso, andino, ahumado, con yerbas, suizo, etc.

El peruano, al igual que el español, no hace del queso el mismo uso que el francés o el italiano. Nunca se presenta una tabla de quesos en un almuerzo o una cena. El queso se consume como aperitivo y con pan o rosquitas en la mañana o en la tarde. El quesillo, de pasta blanca y tierna, es el que más se emplea en la gastronomía tradicional cajamarquina. Se consume con el caldo verde, en los chupes y con miel de caña o con el dulce de higos.

A media tarde, a la hora del “lonche” se acostumbra servir una taza de chocolate acompañada con bizcochos untados con queso o mantequilla. Algunas personas sumergen en su taza de chocolate caliente un trozo de queso mantecoso, para que se derrita formando deliciosas hilachas. En tanto que para acompañar al famoso café de la provincia de Jaén, tostado en tiesto, molido en batán y pasado gota a gota en cafetera tradicional, se prefieren los molletes dulzones, redondos y morenos, hechos con harina de trigo y chancaca.

Los postres más populares son el quesillo con miel, la crema volteada, el chiclayo al horno, el dulce de higos, la leche cortada con miel, el dulce de berenjenas (tomate de árbol), el dulce de mamey, el dulce de durazno, los higos con almíbar, el pionono relleno con manjar blanco, el dulce de chiclayo, el dulce de ocas, los bizcochos con manjar blanco y el “sango”, una mazamorra de harina de cebada con leche y azúcar o miel de chancaca.

Las golosinas más apreciadas son las tapitas, los suspiros, cocadas, coquitos, alfajores, maicillos, las empanaditas de Santa Clara, naranjitas, turcas, panecillos de maíz, camotillos, jaleas, acuñas, roscas de yemas, turrone de maní, pastelillos, y las “canchas dulces” (trigo, cebada, maní o maíz, tostados y confitados con azúcar). Así mismo, los casi extintos caramelos de jarabe, en forma de muñecos y animalitos, de sabor a fresa, piña o limón, que requieren un poco de experiencia y práctica para no derramar su contenido al morderlos.

Existen dulces que exclusivamente se elaboran para determinadas festividades. Tal es el caso de los “bollos” que se consumen en el día de Todos los Santos. La masa puede ser de pan, mollete o de azúcar. A los bollos de masa se les colocan ojos, pelos, boca y nariz de la misma masa, tiznados con carbón del horno, para lograr el contraste de color. Hoy se compran en los comercios. Antiguamente en todos los hogares cajamarquinos se “amasaba el pan” y se hacían los bollos para las niñas y los carneros o toros para los niños. En la ciudad, las niñas jugaban con sus bollos como si fueran muñecas. En el campo, las pequeñas llevaban el bollo en su “quipe” (manta), tal como las campesinas cargan a sus hijos.

El “bautizo” de los bollos es una curiosa y divertida ceremonia que se realiza en varias regiones de nuestro país. En la ciudad de Cajamarca se hace con los bollos de azúcar (pastillaje blanco) vestidos con ropas de tela y vistosos gorritos. Los originales se elaboraban con la brillante y delicada masa de alfeñique.

La fiesta se organiza tal como si se tratara del bautizo real de un niño; los dueños de la casa confeccionan invitaciones, capillos, bocaditos y bebidas. A la ceremonia asisten los padrinos, invitados y un “sacerdote” que reza y bautiza el bollo de azúcar con agua bendita. Compadres, comadres, invitados y el sacerdote comen, beben y bailan con mucha alegría. Luego, las manos, piernas y cuerpo del bollo se reparten entre los asistentes. La cabeza se la ofrecen a los padrinos, sellando de esta manera un compromiso de compadrazgo para toda la vida.

Los campesinos cajamarquinos tienen la costumbre de regalar “dulces de azúcar” a sus invitados cuando organizan las fiestas de bautizo, “landarutos” (primer corte de pelo del niño), matrimonios, carnavales y fiestas patronales.

En las inmediaciones de la iglesia de San Pedro se encuentran las tiendas especializadas en la elaboración y venta de estas golosinas. Los pedidos se hacen con unos días de anticipación a la fiesta. Estos “dulces de azúcar” tienen las formas de hombrecitos, mujercitas, carneritos, patitos, gallinitas, perritos y guitarras de carnaval. Las caritas se pintan con tintes de repostería y se adornan con cintas de colores.

El azúcar, componente indispensable e infaltable de todos los dulces cajamarquinos, es también fundamental para saborear una buena taza de café de Jaén o una taza de chocolate de Celendín y para la elaboración del guarapo, el aguardiente y los macerados caja-marquinos.

Las principales zonas productoras de caña de azúcar son Magdalena (Cajamarca), Chancay Baños (Santa Cruz), Cochabamba (Chota) y Llanguat (Celendín)

Los licores directamente derivados de la caña de azúcar son el aguardiente y el guarapo. El aguardiente se obtiene moliendo la caña de azúcar en trapiches jalados por bueyes o motores. El jugo se deja fermentar

por un tiempo aproximado de 30 días y luego se destila en alambiques artesanales. Los nombres que recibe son “aguardiente”, “huashpay” y “llonque”, contienen de 21 a 23 grados de alcohol.

El guarapo es distinto; es una bebida dulce y sabrosa, producto de la fermentación de la melaza.

En Cajamarca existen innumerables tipos de macerados de frutas, hierbas y especias en aguardiente. El origen es medicinal, para prevenir o curar malestares del cuerpo, pero también son buenos para hacer más grata la charla entre amigos y familiares. Sobre todo si son elaborados con las exquisitas frutas de la huerta o el campo.

Durante las fiestas de carnaval, todas las familias elaboraban chicha de jora para invitar a los amigos y familiares. En algunos hogares también se confeccionaba la chicha de maní, muy poco fermentada, para consumirla como refresco. Cuando la chicha de jora se guarda durante un tiempo, se denomina “clarito”. A veces la chicha de jora se elabora con poco dulce para obtener un vinagre que se utiliza en distintas preparaciones culinarias.

La chicha de jora se vendía en las “chicherías” y en unos establecimientos llamados “causerías”, semejantes a lo que en otras regiones se denominaban “jardines”, “recreos” o “picanterías”; es decir, lugares donde se juega, baila, come, bebe y charla.

La identidad gastronómica de Cajamarca está fuertemente unida a su producción, paisaje e historia. También es una importante expresión cultural, porque todos participamos de ella y la interiorizamos de manera inconsciente.

En una oportunidad, el destacado antropólogo cajamarquino Fernando Silva Santisteban manifestó que al comer un “chupe verde” sentía que

“estaba comiendo su infancia”. Es decir, de golpe le venían a la mente los recuerdos imborrables de su niñez.

Sensaciones como éstas las hemos vivido y las vivimos todos. Un perfume, un sabor o una textura son capaces de revivir en un instante un placer delicioso, intenso, extraordinario, que surge inesperadamente y no somos capaces de explicarnos las razones.

El famoso pasaje de la magdalena remojada en una taza de tilo en la novela “En busca del tiempo perdido” de Marcel Proust, describe magistralmente este sentimiento:

“Me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fijé mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba...”

La gastronomía también une a las personas. Existe una frase que me encanta repetir y pertenece a mi buen amigo Raúl Vargas, conocido periodista y escritor de temas gastronómicos: “todas las diferencias se disuelven delante de un buen plato de comida”. 1

ELABORACIÓN DE LA JORA Y CHICHA DE JORA EN LA COMUNIDAD DE CONCEPCIÓN. RECOGIENDO EL SABER POPULAR

Resumen:

Este artículo trata sobre la Chicha de Jora, importante bebida que se realiza en la Comunidad de Concepción. Se presenta una descripción minuciosa de la elaboración de las diferentes variedades de chicha de jora, partiendo desde el proceso inicial y fundamental que consiste en la preparación de la jora, materia prima de este tipo de chicha.

La chicha de jora constituye una bebida importante en muchos pueblos de la región andina, no sólo porque recoge el saber popular transmitido desde los pueblos precolombinos, sino que además constituye un elemento invaluable del patrimonio cultural intangible de los pueblos andinos.

Este producto de la Cultura Popular, en su contexto ritual y ceremonial, cumple múltiples funciones, entre ellas la cohesión e integración del grupo y la relación armoniosa con la tierra, la naturaleza y los antepasados

DATOS BÁSICOS

La Comunidad de Concepción, es capital del Distrito del mismo nombre, de la Provincia de Vilcas Huamán y del Departamento de Ayacucho. Cuyos límites distritales⁽¹⁾ son:

Por el Norte	: Con Ocros y	Chiara
Por el Sur	: Con Vilcas	Huamán
Por el Este	: Con el Río Pam	pas y;
Por el Oeste	: Con Vischongo	

Está ubicada a una altitud de 3,050 m.s.n.m. y cuenta con una población distrital de 2,194 habitantes⁽²⁾.

ELABORACIÓN DE LA JORA

Como la Jora o Sura es la principal materia prima para la preparación de la Chicha de Jora o Sura Aqa; empezaremos con la preparación de la Jora, cuyo proceso es como sigue:

Selección de Maíz de Jora

EL Maíz de Jora, denominado Sura Sara, se selecciona en época de la Cosecha de Maíz o Sara Tipiy, que se realiza generalmente en los meses de mayo a julio de cada año agrícola. Desde el momento del despanque, se van separando el maíz de jora que consiste en escoger la variedad Morocho o maíz amarillo y las variedades de colores, especialmente los menudos o Akapan Sara, para la preparación de la jora .Se seleccionan los menudos no por descartar sino, por aprovechar al máximo la producción. El maíz

1 Fuente referencial: Mapa de infraestructura de salud según Categoría, del Diagnóstico Micro Regional de Vilcas Huamán.

2 Almanaque estadístico Departamental Ayacucho 2003 (INEI)

morocho y los de colores, están considerados como los mejores para una buena jora y chicha ya que el almidón o blanco llamado amiláceo no es apropiado para la jora.

Al mismo tiempo que se va separando el maíz de jora, también se seleccionan los de Chochoca o Chuchuqa que son generalmente los choclos verdes que aún quedan y se denominan Lullupa. Lo mismo se hace con el maíz de semilla o Muhu Sara, que son los maíces grandes y maduros, que serán utilizados en las próximas siembras del año agrícola. Igualmente, se separan los podridos o Utu Sara que, juntamente con los granos caídos en el tendal que se denominan Iskullpa; servirán para alimentar chanchos y aves de corral.

Proceso de elaboración

Inmediatamente después de la cosecha se procede con la elaboración de la jora o Sura Pampay que tiene los siguientes pasos:

Se desgrana el maíz ya seleccionado. Luego, se traslada a una pequeña poza especial para el remojo, denominado Sura Qucha.

Para este fin; en la base, paredes y encima para tapar y aplastar con piedras, se colocan colchones de ramas y hojas de plantas nativas de Chamana, Lambras o Aliso, Pawka y Molle para que dentro de esa envoltura, se remoje el maíz. A esto, se conoce con el nombre de Sura Pampay o entierro de Jora.

Después del Sura Pampay, viene el remojo que consiste en soltar agua de entrada y salida permanente a la referida poza, por un período de tiempo que varía entre 3 y 6 días consecutivos, según las altitudes de sus ubicaciones que favorecerán la germinación. Luego se prueba si el fermento está listo, a esta parte del proceso se le conoce como Sulluchakuy y consiste en el hinchado y reventado del germen; se deja remojar y se pasa a la etapa de Miskichiy o endulzamiento.

Miskichiy o Miskipa, consiste en sacar de la poza de remojo y pasar a otra poza o depósito como Pirwa o una olla grande como la Maqma, en donde se prepara una cama con las mismas ramas de las plantas de Sura Pampasy, para ser depositada rociando con agua y mezclando con las hojas y ramas ya mencionadas, enseguida se tapa herméticamente con ponchos y mantas para que entre en calor, acelere la germinación y muera, al ponerse aguadijas el germen o Sullu de los granos de maíz. En este momento, se endulza la jora. El período de Miskichi, dura de 2 a 3 días aproximadamente, tiempo en el que el sullu o embrión se chorrea al endulzar.

Terminada la etapa del Miskichiy, se saca a tender al sol, separando las hojas y ramas con las que se envolvió. El tendido al sol, se hace en mantas, ponchos, tolderas, etc.

Una vez terminado el proceso de secado, se almacenan en depósitos de cerámica, Pirwas hechas de pajas de trigo, costalillos, costales, etc. hasta la oportunidad de preparar la Chicha de Jora.

Una Jora de calidad buena, tiene las siguientes características: es dulce, de contextura blanda o suave, de color marrón claro y de olor fuerte y agradable.

ELABORACIÓN DE LA CHICHA O AQAKUY

La elaboración de la chicha de Jora, tiene el siguiente procedimiento:

Preparación del Molido

Consiste en moler la jora seca, en batán de piedra, cuya contextura no debe ser menuda, sino, granulada -chamcha o chamra-. Sí fuera menuda, saldría espesa con bastante Concho o Qunchu.

Preparación del Upi

Consiste en hervir con agua el molido de jora hasta que se cocine bien; con leña y en ollas grandes generalmente de cerámica. El Upi es dulce por sí solo.

Upi Suysuy

Es el proceso de filtrado o colado del Upi hervido, para que éste tome la consistencia de un caldo y se eliminen las partes gruesas del molido. El filtrado se hace con un mantel de tela de trama suelta denominada Suysuna. Habiéndose separado la parte sólida de la líquida, queda el Upi líquido para la chicha, es decir, el zumo del hamchi exprimido en el mantel.

Qunchuy

En esta parte se deposita el Upi filtrado en recipientes o depósitos de cerámica denominados Maqma (recipiente grande de boca ancha), Aswana (recipiente mediano) y Urpu (de boca angosta tipo aríbalo, con dos orejas para cruzar la soga y poder ser cargada sobre el cuerpo). Cuando en estos depósitos, el Upi está suavemente tibio, se echa el Qunchu, que es el residuo espeso que queda en la base del depósito de la preparación de la chicha anterior, que sirve de fermento.

Cuando los depósitos que señalamos son de uso reiterado, requiere de poco Concho o en su defecto un poco de chicha madura, con el fin de reactivar el fermento seco que ha quedado en las paredes internas de dichos depósitos. De esta manera, empezará a fermentar.

Fermentación

Desde el momento de echar el Concho, la chicha empieza a fermentar efervesciente y espumante. Después de aproximadamente dos días de fermentación, la chicha está apta para el consumo hasta su madurez final, tomando color canela.

Para que tenga color amarillento, se echa en la preparación del Upi molido de jora tostada en pequeña cantidad. En esta etapa de fermentación, los depósitos tienen que estar bien tapados y casi abrigados con ponchos, frazadas, mantas, etc., para mantener una temperatura adecuada.

Maduración

La fase final de la fermentación es la maduración. Etapa en la que la chicha es apta para el consumo, desde la chicha mosto (dulce) hasta la chicha madura que ya tiene mayor porcentaje de alcohol y que emborracha cuando se consume en demasía.

Clases de chichas que se derivan de la misma preparación

Sinqin o Siquipan Aqa o Kutipa Aqa

Consiste en dar un nuevo tratamiento al Hamchi que salió del Upi cocinado. Para esto, el Hamchi ya exprimido se hierve nuevamente o se remoja en agua hervida, para sustraer la sustancia que aún queda en él. Sale pues, un Upi de segunda clase que ya no es puro. Este Upi se hace fermentar aparte y sale una chicha de calidad inferior llamada Qamyán Aqa, que se consume sola o también mezclada con la chicha pura. El Hamchi de este segundo tratamiento se lo usa para alimento de animales.

Mullawpa o Mullawpaspá Aqa

Consiste en un agregado de Upi nuevo a una chicha anteriormente preparada y madura; para suplir el agotamiento o escasez, especialmente en casos de fiestas comunales y otros compromisos, en los que hay desabastecimiento de chicha y la demanda de mayor número de consumidores.

La preparación de la chicha en Concepción y en el área andina, se realiza a dos niveles: familiar y comunal.

Es familiar, en casos de compromisos o acontecimientos familiares como: cumpleaños, casamientos, bautizos, cortes de pelos o fiestas locales en las que cada familia prepara su chicha.

Es comunal, en fiestas patronales, religiosas y acontecimientos comunales. Generalmente son responsables los que llevan cargos importantes o los carguyuq que mandan a preparar chicha para toda la población; y se denomina con el nombre de Hatun Aqay. En este caso, la elaboración de la chicha es como una pequeña fiesta, donde existe un responsable llamado Aqaq, que es una dama y tiene sus colaboradoras o yanapakuq en calidad de ayni. También para administrar la chicha desde el inicio hasta el final de la fiesta, una mujer denominada Aqa Hichakuq; es quien tiene que administrar las Maqmas de Aqa bajo su responsabilidad, dosificando su utilización hasta la culminación de la fiesta. Cuando la chicha ya es demasiada madura y ácida, se echa un poco de azúcar para endulzar y disimular su acidez. Pasado su punto de consumo, se convierte de sabor agrio y luego se avinagra.

Para conocer la proporción Jora-Chicha indicamos que, de unos dos o tres kilogramos de jora; salen unos 10 litros de chicha de buena calidad que sería especialmente la chicha de casa o familiar. Para negocios suele ser más aguada. Actualmente una arroba de 'buena jora en Concepción, está costando de 10 a 12 nuevos soles y en la ciudad de Ayacucho la jora entera cuesta de 1.40 a 2.00 nuevos soles por kilogramo y molido, de 1.50 a 2.50.

En Concepción, no es común preparar la chicha con fines comerciales, prima la elaboración familiar y comunal. En las fiestas comunales, religiosas y actividades agrícolas y ganaderas, la presencia de la chicha de jora es imprescindible.

La chicha de molle en Concepción no es tan importante, pues la abundancia de maíz en la comunidad lleva a una mayor elaboración de chicha de jora.

FUNCIÓN SOCIAL DE LA CHICHA

La chicha clásica de jora es muy antigua y la heredamos desde los Mochikas, en cuya cerámica se evidencia los procesos de su preparación.

Se trata de un elemento cultural muy valioso, que está impregnado en muchos aspectos de la vivencia andina y costeña del Perú y que cumple las siguientes funciones sociales:

Confraternización y cohesión social a nivel familiar, vecinal, comunal e intercomunal.

Función ritual y ceremonial, como el Challay y Tinkay, que son ofrecimientos a la Facha Mama y que consisten en el rociado sobre la tierra y aspersión con los dedos dirigidos hacia los Cerros Sagrados, al igual que en las herranzas de ganado.

Función funeral, que consiste en ofrendar chicha a los difuntos en las fiestas de Todos los Santos y otras.

Elemento de cohesión familiar, a través de las reuniones de parentesco y compadrazgo; en las que se expresa afecto, acercamiento y cariño a los seres estimados. También en estas reuniones se preparan la Pasñacha como cura cabeza, consistente en el entibiado y azucarado de la chicha para mezclar con huevo batido y se consume como espumilla.

Función agrícola-ganadera, que consiste en la presencia de la chicha en las actividades agrícolas y ganaderas Ejms.: en las herranzas de ganados, el Turu Watay (enseñanza de los toretes a arar), en Turu Pukllay o corrida de toros, etc.

En la parte agrícola, tenemos como ejemplos; la chicha en el Yarqa Aspiy (escarbo o limpiado de acequias), en el Tarpuy (siembra), Qachwas de cosechas, etc.

En la ciudad de Huamanga la chicha, como bebida popular y de venta pública, está extinguiéndose por la presencia de bebidas industrializadas como las cervezas, gaseosas y otro tipo de licores. Según estudios realizados en 1964 por el Antropólogo Nilo Gómez Huamán, existían en la ciudad de Huamanga un total de 75 chicherías, de las cuales 60 eran de chicha de jora y 15 de chicha de molle. Actualmente, existen, una que otra de jora y ninguna de molle.

Felizmente en el área rural se sigue manteniendo el uso y la vigencia de la chicha; en forma permanente e inalterable en las diferentes actividades que hemos hecho mención; debido, entre otros factores, al alto costo de las bebidas de producción industrial que no están al alcance de la economía rural. Así, la chicha sigue cumpliendo su rol histórico en la sociedad peruana.

COMENTARIOS FINALES

La chicha en la historia del Perú antiguo ha sido y es un elemento cultural valioso, al tiempo que juega un rol social sumamente importante, de manera especial, en nuestras culturas andinas y costeñas. Mientras que las etnias de nuestra selva, utilizan el masato que es una variedad de chicha preparada de yuca.

Tanto la elaboración de la jora como de la chicha, están vigentes cual patrimonio vivo del saber popular; siendo de dominio comunal y general. Todos los miembros de una comunidad, saben elaborar su jora y su chicha, sin necesidad de especialistas.

La jora y la chicha, son elementos estrechamente interrelacionados. Como fenómeno cultural, es producto de un largo proceso del saber humano, motivo por el cuál, esta manifestación cultural, debe ser conservada y preservada como elemento importante del patrimonio intangible nacional.

La chicha como un complejo cultural, está impregnada a las actividades económicas, sociales, culturales, medicinales, literarias escritas y orales, mágicas religiosas, ideológicas y de solidaridad como el ayni y la minka. Por ejemplo, en literatura oral, tenemos cuentos, adivinanzas, dichos populares, canciones, insultos, poesía, etc. relacionadas a la chicha.

Creemos que el proceso de preparación de la jora y la chicha en todo el área de su influencia, tanto en las culturas de la costa como de los Andes, son comunes y similares con pequeñas variaciones locales.

La chicha como bebida social y ceremonial, posiblemente fue utilizada en las grandes fiestas del inkanato, como el Inti Raymi, el Warachikuy, Runa Pampay o entierros de incas nobles y el pueblo o Hatun Runa.

La chicha es un producto alimenticio y nutritivo, más que una bebida alcohólica.

INFORMANTE

Primitiva Ochoa Zea (Madre del autor) Natural de Concepción, Vilcas Huamán Monolingüe, Quechwahablante Analfabeta 90 años de edad. Dirección, Jr. Sol 377, Ayacucho.

BIBLIOGRAFÍA

1978 RAVINES, Roger.

Tecnología Andina.- 1ra Ed. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 821 pp.

- 1966 GÓMEZ HUAMÁN, Nilo
Importancia social de la chicha como bebida popular de Huamanga, en la Revista Wamani, Año 1 N° 1, Órgano de la Asociación Peruana de Antropólogos, Filial-Ayacucho Edit. a Mimeógrafo, 140 pp. Ayacucho.
- 1986 CAVERO CARRASCA, Ranulfo
Maíz, chicha y religiosidad andina
Imp. UNSCH, Ayacucho, 195 pp.
- 2003 INEI (Instituto Nacional de Estadística e Informática)
Almanaque Estadístico Departamental Ayacucho 2003.
- 1986 CEPCA (Centro de Estudios y Promoción de la cultura andina).
Diagnóstico Microrregional de Vilcas Huamán, mimeografiado, Ayacucho, 156 pp. 1

MINISTERIO DE COMERCIO EXTERIOR Y TURISMO
CENTRO DE INNOVACIÓN TECNOLÓGICA TURÍSTICO
– ARTESANAL SIPÁN LAMBAYEQUE – PERÚ.

TEJIDOS EN ALGODÓN NATIVO: TRADICIÓN MILENARIA EN EL PERU.



El uso del Algodón Nativo (*Gossipium Barbadense*) se remonta a inicios de la civilización andina. Los hallazgos realizados en diversos sitios arqueológicos indican que la planta ya era cultivada hace más de 2,500 años a. c. en Huaca Prieta, un sitio arqueológico situado en el valle de Chicama, desarrollándose también en las márgenes de los ríos La Leche, Chancay, Jequetepeque, Moche y Virú, ubicados en la costa norte del Perú.

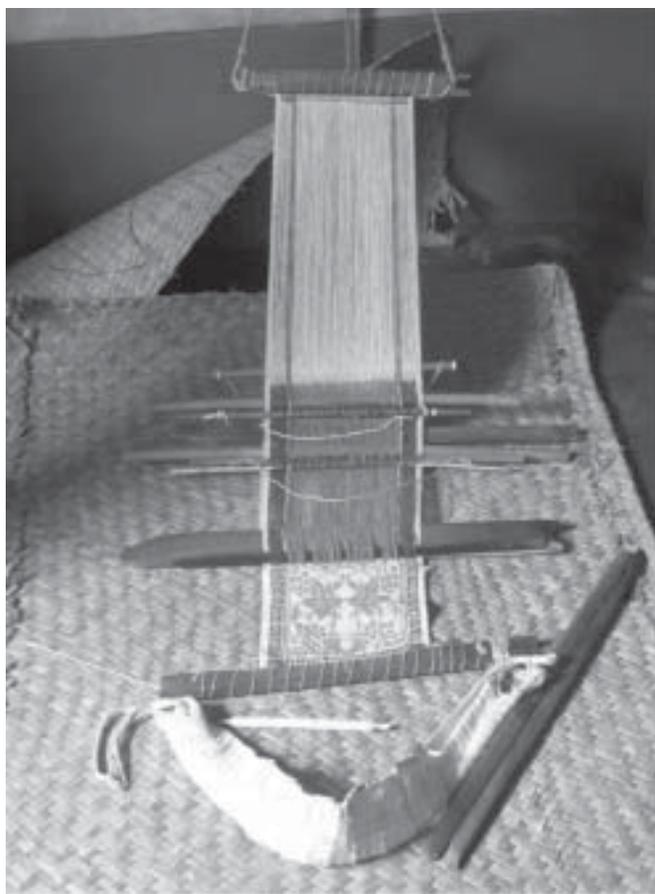
Cuando los españoles cruzaron por primera vez los valles del desierto costero peruano descubrieron con sorpresa diversos cultivos de algodón nativo, que crecían en una variedad de colores y tonos; como nunca habían visto algo igual, los primeros cronistas de la Conquista pensaron que los indios habían teñido la fibra previamente y la habían puesto a secar en los arbustos algodoneros.

En los últimos 150 años numerosos científicos y exploradores se han interesado en la singular belleza y el valor económico del algodón peruano, siendo uno de ellos el naturalista Charles Darwin quien, con otros investigadores, identificó y describió varias de las especies. El arqueólogo norteamericano Junius Bird constató que la fibra del algodón recolectada por los antiguos peruanos era aprovechada, para la confección de redes y tejidos sencillos, mediante técnicas pre-telares como el trenzado, anillado y anudado. Paralelamente con la utilización del algodón se inicia una de las tradiciones más notables como es el tejido, tradición que es continuada en muchas comunidades de Lambayeque como Mórrope, Túcume, Ferreñafe, Monsefú, Ciudad Eten y San José.

La Cultura Moche o Mochica - que surgió y se desarrolló entre los siglos I al VII, teniendo como escenario la larga y angosta franja desértica de la costa norte del Perú - nos muestra un alto nivel de desarrollo de la actividad textil, basándose en el uso de algodón nativo de diferentes colores naturales (marrón, rojizo, morado, blanco, entre otros), con el que producían vestidos, mantos y ornamentos; la herramienta principal era el telar de cintura (tejido llano o doble, tapiz simple, tapiz ranurado),

empleando variadas técnicas. La actividad textil era realizada mayormente por mujeres en talleres organizados para una alta y controlada producción, ubicados en barrios o zonas de producción artesanal.

Hoy se conoce que durante el registro de una tumba Mochica, del más alto rango como la del Señor de Sipán, al develar el interior del sarcófago, quedó confirmada la presencia de escasos restos textiles elaborados con algodón nativo de colores naturales, blanco beige y marrón, entre ornamentos y atuendos de refinada calidad artística. Las técnicas textiles van desde



Un Telar de Cintura mostrando parte del tejido en algodón nativo, avanzado por una Artesana, donde se puede apreciar la labor aplicada.

paños burdos hasta fina tapicería de tramas discontinuas, donde también fue posible reconocer varios fragmentos de tejidos de algodón correspondientes al enfar-delamiento, soportes de estandartes metálicos, vestimentas, partes de tocados, mantas y atuendos colocados como parte del ajuar.

La importancia que el agricultor prehispánico otorgó al desarrollo textil sostenible sirve de base para la aplicación de tecnologías hasta la actualidad. Por ello, el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo / MINCETUR, a través del Centro de Innovación Tecnológica Turístico – Artesanal Sipán / CITE SIPÁN del Departamento de Lambayeque en el Perú, viene ejecutando el Proyecto “INSTALACIÓN DE UN VIVERO DE ALGODÓN NATIVO Y DOS ARBORETUM, UNO EN EL MUSEO TUMBAS REALES DE SIPAN Y OTRO EN EL MUSEO NACIONAL SICAN”, con la finalidad de rescatar una actividad milenaria que ha ido



Vista general de una parcela de Algodón Nativo, ubicada en el área del Museo Tumbas Reales de Sipán, en el Departamento de Lambayeque – Perú.

perdiéndose a través del tiempo. Esta amenaza se debió a la acusación de que era un cultivo hospedero de plagas, estando hasta la actualidad legalmente prohibida su siembra, razón por la cual el MINCETUR solicitó un permiso especial para sembrar parcelas de investigación cuya área total cultivada es de dos hectáreas.

Actualmente el cultivo se encuentra en el estado vegetativo de aparición del primer botón, participando en el control biológico y fitosanitario



Bolso tejido en Algodón Nativo con la técnica de Telar de Cintura, diseñado en colores blanco rosáceo y marrón oscuro, con iconografía Mochica.

el Servicio Nacional de Sanidad Agraria / SENASA;, estando proyectada a corto plazo la instalación de un sistema de riego tecnificado con el asesoramiento del Instituto Nacional de Investigación y Extensión Agraria / INIEA. En los arboretum las plantas se encuentran distribuidas por colores, entre los cuales tenemos el Pardo, Fino Colorado, Blanco Rosáceo, Ante, Fífo Claro, Marrón Oscuro, etc., haciendo un total de diez de los más de doce colores que existen sólo en la región Lambayeque.

Este proyecto tiene como uno de sus objetivos demostrar que, si el cultivo de algodón nativo se realiza con los controles técnicos y fitosanitarios adecuados, no será hospedero de plagas, dando sustento a la solicitud de que se levante su prohibición, de manera que exista suficiente cantidad de materia prima para su uso en artesanía, con calidad de exportación. Su durabilidad y tamaño de fibra, con valor



Planta del Algodonero Nativo, entre los períodos vegetativos de aparición del primer botón y los inicios de floración.

agregado por ser un cultivo orgánico, pueden convertirlo en un producto artesanal distintivo de la Región Lambayeque en el Perú.

Manejada con un enfoque de cadena productiva, esta materia prima beneficiaría a más de 2,000 tejedoras en algodón nativo empadronadas a la fecha, las que pertenecen a sectores pobres de la población regional; además, el CITE Sipán ha elaborado un anteproyecto para la creación de un Banco de Germoplasma, que permitirá conservar los recursos genéticos para su disponibilidad en el tiempo, proporcionándonos una base para la selección y mejora de la fibra cosechada, tanto en calidad como en productividad; así se podrá realizar un almacenamiento “in vitro” del Germoplasma, con miras a almacenar genotipo de plantas libres de patógenos donde se evaluarán sus efectos, producto de la exposición a las diferentes condiciones ambientales, plagas, etc.

De esta manera, deseamos que el proyecto en actual ejecución brinde a las artesanas tejedoras en algodón nativo del departamento de Lambayeque,



Muestras de diferentes colores de Algodón Nativo, obtenidos en la provincia de Ferreñafe del Departamento de Lambayeque.

una mejor calidad de vida y bienestar para ellas y sus familias; así mismo, que se integren a una cadena productiva artesanal con mucho futuro para nuestro Perú.

Bibliografía:

1. SIPAN Descubrimiento e Investigación
Autor : Dr. Walter Alva Alva
Edición 2004.
2. Desarrollo Agrícola Artesanal Turístico Industrial del Algodón Nativo.

COLORES DE ALGODÓN NATIVO REPORTADOS EN EL DEPARTAMENTO DE LAMBAYEQUE*

COLOR DE FIBRA	PROCEDENCIA
Blanco	Illimo
Pardo Claro	Ferreñafe
Pardo	Illimo-Mórrope-Monsefú
Colorado	Tumán
Colorado Rojizo	Pítipo
Fifo(Lila)	Ferreñafe
Crema	Batangrande
Marrón	Ferreñafe
Pardo Rojizo	Ferreñafe
Ante	Ferreñafe
Anaranjado	Ferreñafe - Mórrope
Rosado	Ferreñafe
Crema	Ferreñafe
Gris Claro	Ferreñafe
Marrón Oscuro	Ferreñafe
Pardo Oscuro	Ferreñafe

* Colores y tonalidades con que el agricultor los identifica.

Proyecto DAATIAN – LAMBAYEQUE.
Edición 2003.

3. Ministerio de Comercio Exterior y Turismo
Centro de Innovación Tecnológica Turístico - Artesanal Sipán
Lambayeque Archivos 2004. 1