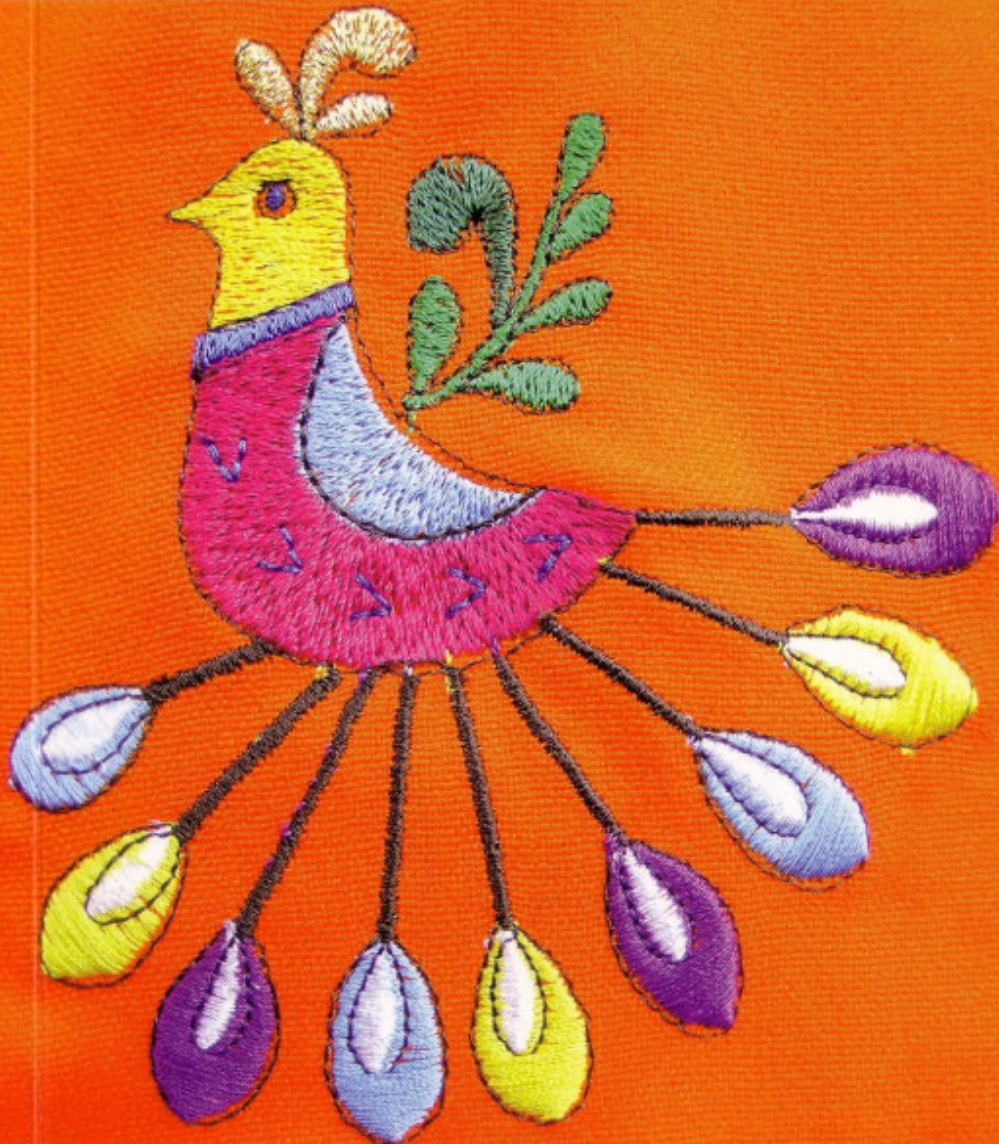


R E V I S T A   D E L   C I D A P

62

artesanías  
de américa



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

# artesanías de américa

No. 62

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

---

## contenido

---

<b>Nota editorial</b>	<b>6</b>
<b>Ensayo:</b> Diversidad cultural	<b>7</b>
CLAUDIO MALO GONZÁLEZ	
La práctica del antropólogo en un proyecto de desarrollo artesanal entre teleras de Santiago del Estero y Cesteras del pueblo Pilagá.	
ANA MARÍA DUPEY	<b>31</b>
<b>Artesanías:</b> Artesanías de La Palma: Color para una nueva identidad salvadoreña.	<b>53</b>
ALDO ESTRADA QUIROZ	
Contribución al estudio de los pintores y escultores de Cuenca entre los siglos XVI y XIX.	
DIEGO ARTEAGA	<b>89</b>
Un acercamiento a la historia de la talabartería en Cuenca.	
ANA ABAD RODAS	<b>121</b>
<b>Fiesta Popular:</b> El ritual del Año Viejo en Queens: Identidad cultural de los migrantes ecuatorianos.	<b>139</b>
GARIELA ELJURI JARAMILLO	
Continuidad de la tradición	
MARCELO NARANJO VILLAVICENCIO	<b>159</b>
<b>Música popular:</b> La música precolombina puede aparecer	<b>183</b>
RODRIGO COVACEVICH	
<b>Documentos:</b> Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales	<b>195</b>
UNESCO.	
<b>Exposiciones en el CIDAP:</b>	<b>225</b>

---

## nota editorial

---

*Ser bípedos, contar con un cerebro altamente desarrollado y una visión estereoscópica, son unas pocas peculiaridades del ser humano. Este cerebro pensante y la mano convertida en herramienta múltiple, nos han permitido tomar la iniciativa en nuestras relaciones con el entorno natural que inicialmente condicionaba nuestra conducta a sus rigores, satisfacciones y caprichos para ahora, en gran medida, estar condicionado a nuestras expectativas y anhelos en la vida.*

*Estas condiciones nos permiten hacer frente a problemas, solucionar lo que se cree que no tiene solución y encontrar respuestas más eficaces a lo que ya estuvo resuelto, todo lo cual se sintetiza en la palabra creatividad. Descubrir que la rueda puede aliviar mucho el transporte, que la arcilla amasada y cocida nos proporciona recipientes confiables, que sometiendo al fuego determinadas tierras se obtienen metales, son el resultado de la proyección de la creatividad a necesidades utilitarias que robustecen la tecnología que va desde la preparación de un palo para cavar la tierra a las naves espaciales que rondan por la estratosfera.*

*La creatividad, por definición, implica manifestaciones diferentes ante similares problemas como ocurre en la tecnologías y, de manera más rica, en la estética. Resultado de este enfrentamiento a la realidad son las culturas diversas en todo el planeta, lo que llevó hasta un pasado no muy lejano a que, con arrogancia, países más avanzados tecnológicamente, asuman posiciones de dominación y hegemonía frente a los conglomerados humanos distintos con una actitud etnocéntrica ocasionando marginaciones injustas y negativas.*

*Como una respuesta al temor de que la globalización acabe con las identidades y conforme una cultura igual en todo el planeta, en los últimos años se ha robustecido la tendencia a respetar y valorar lo distinto ya que se trata de algo que enriquece a la condición humana. Frente al afán de cambio que implica la incorporación de avances tecnológicos gestados en cualquier lugar del mundo –sobre todo en el desarrollado– cobra cada día más importancia el aliento para preservar las identidades, es decir valorar lo distinto, partiendo de las manifestaciones de la cultura popular en la que reside aquello que nos hace diferentes.*

*Esta revista, al abordar problemas vinculados a la cultura y arte popular, de manera especial las artesanías, es un claro testimonio de la importancia de lo distinto y de su enorme valor. En esta entrega reproducimos un documento de la UNESCO del año 2005, resultado de una convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, en la que se definen, con el valor que da un foro mundial, una serie de términos sobre el tema que desde hace algunos años han sido usados.*

*Los artículos responden a esta expresión concreta de la inventiva del ser humano en múltiples áreas. n*

## DIVERSIDAD CULTURAL

**Resumen:**

A diferencia de los animales que organizan su conducta en función del instinto, el ser humano lo hace partiendo de la cultura que ha sido creada colectivamente. La creatividad, propia de la condición humana, da lugar a la diversidad en cuanto un mismo problema se resuelve de distintas maneras. El cambio es propio de las culturas lo que implica innovaciones permanentes. La Antropología Cultural apareció para tratar de explicar esta diversidad partiendo de los patrones de cada cultura y así comprender lo diferente. En nuestros días se ha acelerado el fenómeno de la globalización lo que ha generado temor a la desaparición de las identidades pero, como respuesta, cada vez se robustece más el afán de preservarlas. Ante la diversidad cultural, superando el etnocentrismo, caben diversas posiciones: aceptación, tolerancia, comprensión, valoración y orgullo. Lo deseable es llegar a la interculturalidad que implica relaciones iguales entre grupos humanos diversos con fines positivos superando actitudes dominantes y hegemónicas. La UNESCO, en los últimos años ha oficializado esta posición en documentos que responden a consensos mundiales. Una visión humanista del mundo actual, si partimos de la diversidad cultural como elemento esencial del ser humano, debe dar prioridad a la aceptación y valoración de lo diferente.

## **Instinto y cultura**

El instinto, a diferencia de los demás integrantes del reino animal, tiene en el ser humano un papel secundario en la organización individual y colectiva de la vida. Lo poseemos, pero su funcionamiento está regulado y condicionado, en la gran mayoría de los casos, por patrones culturales que varían de colectividad a colectividad. Para subsistir como seres vivos, necesitamos comer con lo que satisfacemos la necesidad de nutrición, pero la manera de satisfacer esta necesidad, que está en el ámbito biológico, se encuentra organizada por múltiples factores creados y desarrollados a lo largo del tiempo. El procesamiento de los alimentos, comenzando por su cocción, abarca campos muy amplios, lo que nos posibilita tener acceso a una creciente cantidad de comestibles que, en estado natural, no los podríamos comer.

En las diversas culturas hay prohibiciones y preferencias por determinados alimentos. Insectos consumidos en unas culturas, son repudiados en otras. Principios religiosos creados por el ser humano prohíben el consumo de algunos alimentos, como la vaca en el hinduismo o el cerdo en el Islam y el judaísmo. Hasta lo que sabemos, la especie humana es la que ha añadido al consumo de alimentos el deleite del paladar que ha generado y desarrollado el arte culinario. Tiende a darse una identificación de las culturas y subculturas con la gastronomía, en cuanto muchas comunidades se caracterizan por producir platos exclusivos o hacerlos de mejor manera, otros son

propios de un ámbito más amplio. También la creatividad alimenticia suele estar ligada a determinadas festividades como un elemento reforzador de las conmemoraciones o celebraciones<sup>1</sup>. Lo dicho de los alimentos, que parte de una necesidad primaria para mantener la vida, puede extenderse a otros instintos como el sexual que garantiza la supervivencia de la especie. La procreación está regulada en cada cultura por una serie de requisitos, normas y pautas de comportamiento. La familia es una institución cultural creada por el ser humano, para lograr, de la mejor manera posible, solucionar problemas que tienen que ver con el nacimiento de los nuevos seres, su educación, incorporación de componentes básicos como el idioma, etc. Similares reflexiones pueden hacerse sobre otras áreas que arrancan de impulsos básicos como evitar el frío y el calor excesivos, evacuar la vejiga y los intestinos, etc.

Nuestras vidas se organizan fundamentalmente mediante complejas pautas creadas por nosotros de manera colectiva a lo largo de los tiempos y que van más allá de la regulación de los instintos. Nadie nace hablando un idioma, tenemos ciertamente aptitudes biológicas que nos permiten articular sonidos y capacidad psicológica para organizarlos, pero aprendemos aquel en el que se desarrollan los primeros años de nuestras vidas. Si por alguna circunstancia cualquiera de nosotros, luego de los primeros días de nacidos, hubiéramos sido raptados por una familia china y nuestra vida se hubiera desarrollado en ese país, hablaríamos como lengua materna mandarín en lugar de español. Las tecnologías, la organización política y económica, las religiones son creaciones humanas que ordenan nuestro comportamiento dentro de las colectividades de las que formamos parte. Este conjunto de componentes organizados y sistematizados, a los que nos sujetamos al actuar y

---

1 Algunos platos se identifican con países como la tortilla española, la empanada chilena, la tortilla mexicana, la feijoada brasileña, los ceviches peruano y ecuatoriano. Se habla de platos símbolos de un país como parte de la identidad.

desarrollarnos, se denomina cultura, que es el resultado de nuestra capacidad creativa.

### **Cultura, cambio, diversidad**

Biológicamente hay variaciones en el ser humano: las razas, pero las diferencias entre ellas son muy reducidas y se restringen al color de la piel, color y textura del cabello, color de los ojos, etc., lo que contrasta con otras especies como, por ejemplo, la canina en la que encontramos razas que van desde el diminuto chiguaga hasta el gigantesco gran danés. Pero estas variaciones se agigantan en el ámbito cultural; la cantidad de idiomas que se hablan y se han hablado en el mundo son una muestra de estas diferencias. Si entendemos las culturas como respuestas a los retos que nos plantean los entornos físicos, en parte explicamos estas diferencias, pero hay mucho más como lo demuestra el hecho de que en entornos físicos con una serie de componentes en común se han desarrollado diversas culturas. Es también importante acotar que una misma cultura cambia con el tiempo, ya que la creatividad no llega a un final. También hay un proceso evolutivo biológico como lo demuestra la evolución de las especies, pero el ritmo de esos cambios son muy lentos si los comparamos con los culturales. En este caso, somos los seres humanos generadores y receptores de esos cambios y tenemos conciencia de que ocurren. La tem-





poralidad se da en todas las esferas de la realidad y está asociada a cambios, pero en el caso de nuestra especie se convierte en un elemento esencial de la existencia como personas y colectividades.

### **La Antropología Cultural y la diversidad**

La Antropología Cultural, como disciplina científica, nació como respuesta a la necesidad de comprender de mejor manera estos cambios y la diversidad. La creencia inicial de los conglomerados humanos considera que las ideas y pautas de conducta de la cultura de la que formamos parte son las únicas correctas y, en consecuencia, aquellas de otras colectividades que se diferencian de las nuestras son equivocadas o erróneas, fenómeno que se conoce con el nombre de etnocentrismo. A lo largo de la historia se han dado casos excepcionales, como Heródoto llamado -padre de la Historia- que al relatar las guerras médicas entre griegos y medos o persas, al referirse a este segundo conglomerado humano alaba y destaca sus logros e instituciones así como sus manifestaciones artísticas, lo que es más notable debido a que la tendencia general trata de deformar la imagen del vencido. Marco Polo, luego de su larga estancia en China, país inaccesible en esos tiempos, en su Libro de Viajes ensalza una serie de instituciones de ese lejano entorno y las considera más avanzadas que las de su Europa; en otras palabras, que podríamos aprender mucho de los chinos.

La pretensión de creer que si la cultura de la que formamos parte es la única correcta y que, en consecuencia, deben tomarse medidas para que las otras, que están en el error, salgan de él, ha sido una constante a lo largo de la historia y madre de muchas situaciones negativas. La conquista por la fuerza y el misionerismo han llegado a niveles deplorables, sin negar algunos logros positivos. Pensadores como Montaigne cuestionaron esta posición que se sintetiza en una frase que

ha pasado a la historia: “lo que es bueno a este lado de los Pirineos, es malo al otro lado”, afirmación que fue tanto más audaz cuanto se refiere a la moral de la que la Iglesia Católica se consideraba la única depositaria. Montesquieu, en sus *Cartas Persas*, recurriendo al humor, nos muestra que lo que se considera como válido universal en una cultura, puede ser objeto de mofa y repudio en otra.<sup>2</sup>

Las culturas son diferentes y cada una ha logrado mayores o menores avances en determinadas áreas como las tecnológicas, con la consiguiente repercusión en el poderío bélico y económico; esta situación llevó a que se hable con ligereza de pueblos superiores e inferiores, teniendo los primeros el “derecho” a someter a los segundos para, en el mejor de los casos, “civilizarlos”. Desde esta posición se acepta la existencia de culturas diferentes, pero con un sentido jerárquico que establece niveles altos y bajos entre ellas. Las conquistas, cuya finalidad ha sido siempre el aprovechamiento económico de los conquistados, han pretendido con frecuencia justificarse con razones religiosas o de civilización. La razón de más peso, esgrimida por los españoles para la conquista de América, fue convertir a los habitantes de este continente a lo que decían era la “única religión verdadera”, la católica, con lo que les abrirían el camino para la salvación eterna, según las actitudes de esa época. Rudyard Kipling en el siglo XIX, en su experiencia en la India, habló de “la carga del hombre blanco” de educar e incorporar a la cultura a los que tenían una raza diferente. La verdad y el bien, se presumía, eran propiedad de los poderosos, mientras que el error y el mal de los sometidos; con todos los abusos que se han dado a lo largo de la historia, con buenas o malas intenciones.

---

2 En su obra, *El Espíritu de las Leyes*, Montesquieu considera que, puesto que las leyes responden a situaciones diversas en cada país, para entenderlas debemos recurrir a su espíritu, es decir los elementos propios de cada estado. Si extendemos esta apreciación de las leyes a los demás elementos de una sociedad, se puede hablar de un anticipo a la Antropología Cultural.

Con sus aciertos, errores y limitaciones, la Antropología Cultural ha dado importantes pasos para superar esta posición etnocéntrica al intentar despojarse de las pautas y prejuicios propios para comprender a las otras culturas desde sus valores, ideas y cosmovisiones, sin un afán conquistador o misionerista. Lo que en sus inicios fue una posición cercana a la aventura de gente casi excéntrica que dedicaba años de su vida para vivir entre “salvajes” y así poder comprender de una manera holística el complejo engranaje humano, en nuestros días ha ganado terreno, no tanto porque se han multiplicado las investigaciones, sino porque crecientes grupos de personas tienden a comprender las diferencias culturales como algo propio de la condición humana y a eliminar, o por lo menos mitigar, las posiciones etnocéntricas que, a priori, consideran inferiores a estos grupos.

Las ideas, actitudes, formas de comportamiento y jerarquización de valores cambian con el tiempo y difieren en el espacio. No es acertado atribuir estos cambios a un solo factor, pero no se puede negar que, en el tema que abordamos, algo ha contribuido la Antropología Cultural. Siempre existirán diferencias entre los conglomerados humanos y poco sensato es creer que el mundo marcha hacia la “aldea global”, lo que cuenta es la creciente actitud ante lo distinto y la aceptación de que la diversidad es un componente propio de la condición humana que arranca de su capacidad creativa.

### **Globalización y diversidad**

La globalización, como fenómeno irreversible a causa de las circunstancias del mundo contemporáneo, ha generado el temor a creer que este proceso acabará eliminando las diferencias culturales de los pueblos y haciendo del mundo una cultura única. Siempre se ha dado este fenómeno debido a que, al no ser las culturas entes cerrados y estar

en su naturaleza la intercomunicación con otras, se han incorporado rasgos ajenos a punto tal que, la dinámica de cada colectividad tiene lugar de manera prioritaria por la incorporación de componentes de fuera (exógenos) y no por inventos nacidos desde adentro (endógenos). Los enormes avances tecnológicos en el área de la comunicación han acelerado este proceso e intensificado el mentado temor. En nuestros días estamos enterados de lo que sucede en cualquier parte del mundo de manera inmediata, lo que hace que lo lejano se torne cercano. Los medios de comunicación físicos permiten movilizarse directamente de un lugar a otro en poco tiempo, lo que posibilita un contacto directo y personal con lo que ocurre en otras culturas. El fenómeno de la migración de personas que dejan sus lugares de vida para trasladarse a otros con el propósito de mejorar, no es una novedad, pues una de las peculiaridades de la condición humana es su movilidad, pero en nuestros días constituye un problema serio pues habitantes de países subdesarrollados se trasladan por medios legales y no legales, a países desarrollados que son reticentes a recibirlos. Este fenómeno se ha intensificado pues la población del planeta ha crecido de manera alarmante (de dos mil millones en 1950 a seis mil millones en el año 2.000) y también por la celeridad y posibilidades de transporte así como por la rapidez en la comunicación que torna problemas locales en universales<sup>3</sup>.

Como contrapartida a la globalización, cada día cobra más fuerza el afán de mantener la identidad. Verdad es que los seres humanos tenemos muchas características comunes y metas e ideales hacia los cuales proyectamos nuestras energías, pero no es menos cierto que, dado el alto desarrollo de nuestro psiquismo, nuestra creatividad a la que es inherente la originalidad y el sentido de seguridad que nace de considerarnos parte de un conglomerado humano cercano, haga que

---

3 La proyección de la población mundial para el año dos mil diez llega a diez mil millones

anhelemos mantener aquello que nos diferencia en forma tal, que disfrutemos de lo que es propio de nuestro entorno inmediato. Con acierto o desacierto se habla de identidad cultural en todos los tonos y con múltiples propósitos y lo que antes era insólito -que en las políticas culturales de los estados se destine recursos para manifestaciones de la cultura popular- hoy se considera normal y deseable, ya que el más alto porcentaje de la identidad de los pueblos se encuentra en estas expresiones que fundamentan su legitimidad en la tradición, mientras la cultura elitista, al proyectarse hacia la actualización, considera fundamental el cambio sin que importe que provenga de elementos gestados en otras culturas.

La valoración de lo diferente nace del afán de los grupos humanos de ser distintos y se ha reforzado por el reconocimiento de aquello que, teniendo otras características, proviene de otras culturas. El fenómeno del turismo es un claro ejemplo; se lo llama la industria sin chimeneas y es, indiscutiblemente, una importante fuente de ingresos que de alguna manera llega a todos los estratos humanos. El turismo se encuentra en el ámbito del ocio, es decir de la realización de actividades ajenas a los condicionamientos del trabajo, con el objeto de disfrutar de experiencias placenteras. Poco sentido tendría que el turista deje su habitáculo normal para trasladarse a otro que reúna las mismas condiciones ya que el tiempo libre de que dispone, en este caso, podría ser utilizado de mejor manera en el propio lugar. La razón de ser del turismo es vivir experiencias distintas y, de esta manera, ampliar aunque sea por poco tiempo, las condiciones de su entorno habitual.

Por lo menos en algunos sectores, lo diferente, antes considerado vergonzoso por su retraso en relación con la civilización global o los países desarrollados, hoy ha cobrado valor y alguna forma de respetabilidad por el atractivo de quienes no tienen inconveniente en gastar recursos para apreciarlo en forma directa. Es común que en países multiculturales del tercer mundo las empresas receptoras de turismo

incluyan visitas a estos grupos, que antes había que ocultarlos a la vista de extranjeros para no perder prestigio. En el Ecuador para los visitantes que llegan a Quito en tours programados, se considera que un sitio fundamental de visita es Otavalo, sobre todo los días de feria, por la importante presencia de indígenas cuya forma de vida difiere en alguna medida de la del occidental común, comenzando por su vestimenta. No es extraño que en hoteles, restaurantes y lugares similares, quienes atiendan sean personas indígenas con sus atuendos definitivos o, en algunos casos, “disfrazados” con este ropaje. El turismo de aventura, limitado a pocos grupos, pero en proceso de crecimiento, implica experiencias con entornos marginados, con frecuencia, en sectores inhóspitos.

### **Humanismo y diferencias**

Si somos en nuestro planeta los únicos que pensamos y tenemos afectos y desafectos frente a múltiples situaciones, el humanismo, entendido en el ámbito filosófico como una concepción que pretende explicar las cualidades prioritarias del ser humano en cuanto forma parte de un entorno natural y social, ha tenido variaciones en su interpretación a lo largo de la historia, dependiendo de la preferente valoración que se da a las condiciones del ser humano. Entre los griegos se entendía por “vivir conforme a la naturaleza”, es decir, partiendo de un conocimiento de sí mismo, adecuarse a estos condicionamientos sin



pretender forzar las condiciones propias de la ho-minidad. En la edad media predominaba una concepción religiosa ya que la vida en esta tierra era un tránsito para la otra vida en la que se disfrutaría o sufriría de salvación y condenación eterna. En la época del racionalismo había que dar toda la importancia a este instrumento con ilimitadas posibilidades que nos conduciría a la verdad y la felicidad. En todo caso, estas visiones se pretendía que tenían valor universal partiendo de que la condición humana era la misma en todas partes.

La axiología –teoría de los valores- es fundamental a la naturaleza humana, no sólo nos limitamos a razonar en la vida, sino que pretendemos realizarnos, en uso de nuestra libertad, de acuerdo con las cualidades existentes que preferimos. Los valores existen como metas hacia las cuales tendemos. No se trata sólo de contemplarlos y explicar, sino de realizarlos, es decir, integrarlos a nuestra vida. No nacemos definitivamente hechos, podemos hacernos a lo largo del tiempo escogiendo una serie de alternativas que la vida nos ofrece y cada persona tiene su propia jerarquía de valores en el sentido de sus preferencias. Esta jerarquización cambia con el tiempo –es evidente que en el mundo occidental los valores económicos son los que se encuentran en la cúspide en nuestros días- y varían de cultura a cultura.

En la actualidad se generaliza la tendencia a aceptar la diferencia cultural como algo normal y propio de la especie humana y se puede pensar que el humanismo de nuestros tiempos se proyecta a entender la condición humana como constituida por las diferencias, aceptarlas como algo positivo y tener como meta de la vida el crecimiento y la realización, no sólo aceptando su existencia sino considerando que la plenitud del desarrollo se logra relacionándonos de manera horizontal con las otras culturas.

Samuel Huntington en su obra “El Choque de Civilizaciones” escribió:

*“Mientras que un país podía evitar alinearse en la guerra fría, no puede ahora carecer de una identidad. La pregunta ¿De que lado estás? Ha sido reemplazada por esta otra ¿Quién eres?. Cada Estado debe tener una respuesta, su identidad cultural que define el lugar del Estado en la política global, sus amigos y sus enemigos.*

*Los años noventa han conocido la explosión de una crisis de identidad a escala planetaria. Casi en cualquier parte a donde se volviera la vista, la gente ha estado preguntándose ¿Quiénes somos?, ¿A dónde pertenecemos? Y ¿Quién no es de los nuestros?*

*...La mayor relevancia de la identidad es gran parte resultado de la modernización socio-económica, tanto en el plano individual, donde la dislocación y la alienación crean la necesidad de identidades más significativas, como en el plano social, donde las mayores capacidades y poderes de las sociedades no occidentales estimulan la revitalización de identidades y las culturas autóctonas.*

*...La identidad en cualquier plano –personal, tribal, racial o de civilización- sólo se puede definir en relación a <otro>, una persona, tribu raza o civilización diferente.*

*...Las fuentes de conflicto entre Estados y grupos de diferentes civilizaciones son, en gran medida, las que siempre han generado conflictos entre grupos de gente: el control de las personas, el territorio, la riqueza, los recursos y el poder relativo, que es la capacidad de imponer los propios valores, cultura e instituciones a otro grupo en comparación con la capacidad de dicho grupo para hacer eso con uno.*

*...Es humano odiar. Por definición y motivación, la gente necesita enemigos: competidores en los negocios, rivales en el rendimiento académico, opositores en política...La tendencia de un nosotros*



*contra ellos es casi universal en la arena política. En el mundo contemporáneo es cada vez más probable que el <ellos> sea gente de una civilización diferente”<sup>4</sup>.*

Esta situación puede conducir –y de hecho ha conducido- a enfrentamientos armados de trágicas consecuencias, cuando se parte de la idea de superioridad de una cultura o civilización sobre otra y a un afán de dominio y sometimiento. Estas actitudes destructivas se superarían si es que se impone la tendencia a aceptar la existencia de los otros como algo positivo, esforzándonos en dar prioridad a las cualidades y virtudes que todo conglomerado humano tiene y, venciendo la arrogancia, encontrar que podemos aprender mucho del <otro>.

La tendencia a creer que la cultura de la que formamos parte es única y correcta, ha conducido a considerar a los <otros> como inferiores, en el múltiple sentido de este término, partiendo de juicios distintos, lo que llevaría a la conclusión de que todo lo diferente es negativo. Los prejuicios, es decir ideas y actitudes frente a los demás que parte de una serie de creencias no confirmadas, juegan un importante papel en esta posición excluyente.

Un humanismo que responda a la circunstancia de nuestros días debe partir de un reconocimiento de las diferencias culturales como una manifestación de la riqueza de nuestra especie, cuya creatividad no se limita a determinados planteamientos y realizaciones. Una comprensión de estas diferencias no puede conseguirse partiendo de los patrones que estructuran la cultura de la que formamos parte, sino de aquellos que conforman las otras culturas. Tenemos capacidad para liberarnos temporalmente de nuestras estructuras interiores y entender, aunque sea parcialmente, otras realidades desde sus veneros.

---

4 Samuel Huntington, "El Choque de Civilizaciones", 1997, Paidós, Barcelona.

Es digno de alabanza que cada persona se sienta parte de su cultura, que se satisfaga con su identidad, se integre y realice dentro de sus pautas e ideas, pero no tiene sentido que esta manera de organizar la conducta se contamine con posiciones que no respeten a otras culturas, por considerar que carecen de algunos rasgos, de aquellos de la que se forma parte y se pretenda darles validez universal. Hay planteamientos universales de la cultura, pero la manera cómo se concretan en cada una, es diferente y tiene legitimidad<sup>5</sup>.

Si aceptamos que es normal la configuración diferente de los conglomerados humanos, un auténtico humanismo no debe limitarse a conocer lo distinto y comprenderlo como una alternativa a las múltiples posibilidades de la creatividad. Es necesario valorar lo que los otros han creado, partiendo de su “lógica interna,” que nos llevará a descubrir no sólo realizaciones distintas, sino limitaciones y carencias de nuestra cultura. El componente axiológico es esencial en las estructuras de las culturas. No es suficiente para una comprensión cultural de los <otros> entender los rasgos diferentes tan sólo mediante un análisis mental. Hay que tener una visión clara de la manera cómo cada cultura valora y jerarquiza a sus componentes.

### **Posiciones frente a lo diverso**

La posición y la actitud frente a los <otros> existe desde que el ser humano, respondiendo a su naturaleza, se diversificó, pero las interrelaciones han cambiado, por lo menos parcialmente. Inicialmente se tenía **conocimiento** de la existencia de otras culturas, pero era

---

5 Keneth Pike desarrolló los conceptos “Emic” y “Etic” para la Lingüística, que luego se trasladaron a la Antropología. Lo Emic tiene que ver con lo propio de cada cultura y lo etic con lo universal. Una falacia propia de algunas culturas, como la occidental, es pretender que sus emic sean etic.

frecuente considerarlas como inferiores y, a veces, enemigas. Recordemos, que para los griegos y los romanos en su época de auge, la palabra “bárbaro” -que literalmente significa extranjero- adquirió un sentido peyorativo para referirse a gente carente de cultura y, además, de refinamientos propios de griegos y romanos. La idea de que era legítimo y conveniente que los superiores –en múltiples sentidos- debían conquistar y someter a los inferiores, fue generalizada con la mentalidad de que el éxito del imperio y las políticas imperiales dependía, en buena medida, de la cantidad de pueblos sometidos. En el auge del imperio español, la expresión de que “en ese imperio no se ponía el sol” muestra la posición prepotente de los poderosos, que luego se trasladó a los ingleses colonizadores. Las organizaciones tribales se caracterizan por su sentido exclusivista y por considerar que otras tribus son sus enemigas, que deben ser, como meta final, eliminadas. Hace pocos años el mundo, gracias a la difusión y progreso de los medios de comunicación, fue testigo de los sangrientos enfrentamientos en Ruanda y Burundi, entre Tutsis y Hutus, con un descomunal número de muertos en relación con la población de esos grupos.

La **aceptación** de la existencia de otras culturas es un paso adelante, en el sentido de que la inferioridad no es esencial a los otros;



verdad es que se puede aceptar lo diferente como algo negativo, pero por lo menos se reconoce posibilidades distintas de organizar una colectividad, aunque siga en pie la idea de que aquella de la que se forma parte es la mejor de todas las posibles. En algunos casos aceptar supone alguna forma de valoración, un interesante ejemplo es el de la posición de los misioneros jesuitas en el Para-

guay con respecto a los indios guaraníes a los que había que evangelizarlos para convertirlos a la “única religión verdadera” con un sentido de superioridad, pero posibilitando y alentando manifestaciones culturales propias en áreas como la música, la organización comunitaria y otras expresiones artísticas, respetando inclusive su idioma como un mecanismo idóneo para la comunicación.

La **tolerancia** supone, más allá de la aceptación, la determinación de no intervenir en las otras culturas o etnias aceptando, aunque sea de mal grado, el derecho a su existencia y sus manifestaciones. La tolerancia suele estar en los cuerpos jurídicos, comenzando por las constituciones, que declaran que habrá igualdad absoluta ante la ley para todas las personas, no importa su raza o su procedencia cultural. En este sentido, se pretende eliminar la discriminación legal de los grupos diferentes marginados, aunque los prejuicios siguen subsistiendo, ya que no hay como acabar con ellos por disposiciones jurídicas. No siempre la tolerancia es el resultado de disposiciones legales, con alguna frecuencia procede de decisiones personales, cuando las personas son conscientes de que las diferentes creencias y pautas de conducta son legítimas, en la medida en que no constituyan un peligro para el resto de integrantes de un estado. La vida en colectividad requiere la no agresión a las otras culturas con las que se coexiste, partiendo de un principio básico, por lo menos en el sistema democrático: Si quiero no ser molestado en mis formas de vida, debo no molestar a los que tienen diferentes, es decir una aplicación de reciprocidad que de ninguna manera puede entenderse como concesión y, peor aún, como merced.

La **comprensión** de lo diferente implica, no sólo aceptar y tolerar, sino una predisposición a tratar de lograr explicaciones desprejuiciadas del por qué de las diferencias existentes. Hay una actitud que supera el complejo de superioridad, ya que no se da por hecho que lo distinto en los conglomerados humanos, por el mero hecho de no concordar, es inferior. Comprender requiere un proceso mental que busque con

frialdad los fundamentos de las pautas de conducta distintas, así como su incorporación a la cultura integral. El estructuralismo parte del supuesto de que si queremos comprender el real sentido de un rasgo, tenemos que analizarlo dentro de la totalidad en la que funciona, como en el caso del cuerpo humano. La importancia y razón de ser de un órgano, sólo se la entiende considerando las funciones que desempeña en el organismo del que es parte, al igual que una pieza de un motor, tiene pleno significado según el papel que tenga en el funcionamiento de la máquina. Actitudes emocionales negativas sobre lo diferente, son un serio obstáculo para lograr su comprensión. No son raros los casos en que las reacciones emotivas impidan una comprensión racional de lo que se analiza. Para tener éxito en esta tarea, se debe partir de una actitud abierta de las personas que renuncian a condenar sin antecedentes lo diferente. Dog-matismos de cualquier índole impiden esta comprensión; en el caso de lo religioso, la creencia de que tal o cual religión es la “única verdadera”, ya que está avalada por la revelación de un Dios que, por definición, nunca se equivoca, al no admitir siquiera la tolerancia, bloquea toda posibilidad de comprensión. Además de los fanatismos religiosos, hay otros de índole político, cultural, etc.

La **valoración** va más allá de la comprensión; se parte de la idea de que en toda colectividad humana hay elementos positivos y negativos y una sana predisposición a encontrarlos, tanto en la cultura diferente como en la propia. Una valoración plena de lo diferente traería como resultado la superación total del etnocentrismo. El xenocentrismo, como deformación del primero, implica una visión pesimista de lo propio y una creencia en que todas las cualidades y excelencias de la cultura se encuentran en el extranjero, casi siempre en tal o cual país. En el caso del Ecuador y otros países latinoamericanos, hemos vivido fenómenos como el “afrancesamiento” practicado por personas de alto nivel económico que consideraban que, frente a nuestras limitaciones y deficiencias, lo más acertado en la vida proviene de Francia y que hay que organizar la conducta imitando esos patrones<sup>6</sup>. No cabe entender

valorar como exaltar algo, lo propio o lo ajeno, sino como la predisposición a evaluar, con la mayor frialdad posible, los defectos y cualidades de las diferentes culturas y de la propia, así como de incorporar a la nuestra lo que en otras es positivo. La acertada valoración lleva al respeto, ya que no es suficiente el conocimiento y la tolerancia, sino una apreciación de los aciertos y cualidades de los otros. Sólo se respeta aquello que se valora.

Las culturas no son entes aislados, se encuentran en permanente interrelación. Una generalizada tendencia en el pasado ha sido que la más fuerte domine a la más débil, partiendo de una supuesta superioridad. Si entendemos por aculturación el intercambio de rasgos entre dos culturas, si tienen un poder similar, el fenómeno se da de una manera simétrica, en el sentido de que los aportes para modificaciones son equilibrados. Cuando hay una relación en la que la una tiene ventajas, sobre todo tecnológicas, la aculturación es asimétrica, pues la más fuerte, la dominante, impone un mayor número de rasgos. El caso de la conquista y colonización de América, sobre todo Iberoamérica, es un buen ejemplo de esta asimetría.

En nuestros días se pretende que las relaciones sean simétricas, al margen del mayor o menor poder y tamaño de las culturas. A esta situación se denomina **inter-culturalidad**. Catherine Walsh se refiere en estos términos:

*“El concepto de inter-culturalidad va más allá de la diversidad, el reconocimiento y la inclusión. Revela y pone en juego la diferencia no solamente cultural sino colonial, a la vez busca maneras de negociar e interrelacionar la particularidad con un*

---

6 Por lo menos en parte, luego de la segunda guerra mundial, el epicentro del xenocentrismo se ha trasladado a Estados Unidos y en buena medida esta actitud demuestra la enorme cantidad de emigrantes y las presiones para establecerse allí.

*universalismo plu-ralista y alternativo, la aplicación de lo que se ha convertido en lema: la unidad en la pluralidad (ver Walsh 2002b). Pero una unidad muy distinta de la que supuestamente existe. Una unidad intercultural que tiene puentes comunicacionales y apelan a cambios profundos en todas las esferas de la sociedad, aportando a la construcción de una propuesta civilizatoria alternativa, a un nuevo tipo de estado y una profundización de la democracia”<sup>7</sup>.*

Cabe tomar en cuenta que esta cita es parte de un trabajo de la autora para analizar la problemática de la justicia indígena en el Ecuador, país al que en el primer artículo de la Constitución vigente se lo califica, con fundamento, de multiétnico y pluricultural. En países como Estados Unidos que se conformó con un intenso flujo de inmigrantes provenientes de países diferentes, con elementos culturales distintos, se ha planteado el problema del respeto total a las minorías lo que, según algunas personas, podría llevar a una peligrosa fragmentación de esta potencia mundial que ha logrado un equilibrio entre la

diversidad y la unidad, haciendo honor al lema que consta en su escudo desde la iniciación como país independiente y soberano: “e pluribus unum”.



De hacerse realidad la interculturalidad, los conflictos tenderían a desaparecer ya que los problemas, en caso de haberlos, se solucionarían mediante diálogos. Si hay que cambiar, la política sería incorporar componentes

<sup>7</sup> Varios autores, Justicia Indígena, Aportes a un Debate, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2002

de otras culturas con actitud positiva, eliminando el prejuicio de que lo que es parte de otras culturas, por definición, es negativo. José Vasconcelos, en su libro “Raza Cósmica”, sostiene que el mestizaje es positivo, ya que la nueva raza, que surge de la mezcla de las demás, incorpora las cualidades de las que participan las otras. Además está decir que en este artículo, más allá de las diferencias biológicas, cuentan las culturales.

### **Oficialización de la diversidad cultural**

La diversidad es inherente a la naturaleza de la cultura y, por lo tanto, es casi tan antigua como el ser humano, su aceptación, con una visión positiva, pudo haberse dado en el pasado como casos de excepción en algunas personas. En Hispanoamérica, Fray Bartolomé de las Casas es un elocuente ejemplo. A propósito del cristianismo, no debemos olvidar que el mensaje de Cristo pretende eliminar diferencias de toda índole entre los integrantes de la especie humana, al rebasar el concepto judaico de “pueblo elegido” e igualar a todas las personas al considerar las hijas de Dios. Logró el cristianismo convertirse en la religión más difundida del mundo Occidental, pero cuando alcanzó poder político, apareció y cobró cuerpo la división entre cristianos y paganos. Si consideramos que la religión, desde el punto de vista antropológico cultural, es una creación del ser humano, es explicable que, conforme a una tendencia generalizada, se haya dividido a los integrantes de la especie humana en buenos y malos, dueños de la verdad y depositarios del error, encontrándose los cristianos en el bando positivo. Un ejemplo de excesos de esta dicotomía excluyente fue la inquisición que, so pretexto de mantener la “pureza de la fe”, a través del “Tribunal del Santo Oficio” cometió toda suerte de excesos, llegando inclusive a quemar vivos, mediante sentencias, a los que consideraban se habían desviado de los planteamientos oficiales de la religión<sup>8</sup>.



Al proclamarse y haberse puesto en práctica la libertad de pensamiento y culto, se han eliminado de los cuerpos jurídicos de la mayor parte de los países del mundo estos discrímenes, pero no quiere decir que, reformada la ley, cambia inmediatamente la realidad; al menos abre caminos para que se trasladen a la práctica estas posiciones. La UNESCO, considerada la más alta autoridad mundial en el campo de la educación, la ciencia y la cultura, ha demostrado en los últimos años especial interés en consagrar en sus documentos la valoración a las diferencias culturales con la consiguiente condena a las posiciones contrarias. Avala esta posición el hecho de que se trata del foro mundial más importante al que concurren todos los países del mundo con sus peculiaridades culturales que destacan la diversidad.

Esta institución, en su informe sobre la educación para el Siglo XXI<sup>9</sup>, considera que la educación, en nuestros días, se sostiene en cuatro pilares: Aprender a conocer, Aprender a hacer, **Aprender a vivir juntos, aprender a vivir con los otros**, Aprender a ser. En lo relacionado con el conocimiento del otro dice:

*“¿Sería posible concebir una educación que permitiera evitar los conflictos o solucionarlos de manera pacífica, fomentando el conocimiento de los demás, de sus culturas y espiritualidad?”*

- 
- 8 Procedimientos y actitudes similares se han dado, y en algunos casos se dan, en otras religiones, por lo que esta situación, más que vincularla a determinadas instituciones y credos, hay que atribuirlos al dogmatismo religioso. No cabe tampoco olvidar que otros tipos de dogmatismo, como el político, conducen a iguales o mayores excesos como lo demostró el Nacional Socialismo alemán en tiempos de Hitler.
- 9 Delors, Jacques, La Educación Encierra un Tesoro, 1997, Ediciones UNESCO, México D.F.

*... Parecería entonces adecuado dar a la educación dos orientaciones complementarias. En el primer nivel, el descubrimiento gradual del otro. En el segundo y durante toda la vida, la participación en proyectos comunes, un método quizás eficaz para evitar y resolver los conflictos latentes.*

La educación tiene una doble misión: enseñar la diversidad de la especie humana y contribuir a la toma de conciencia de las semejanzas y la interdependencia entre todos los seres humanos. Desde la primera infancia, la escuela debe, pues, aprovechar todas las oportunidades que se presenten para esta doble enseñanza.

*... El descubrimiento del otro pasa forzosamente por el conocimiento de uno mismo; por consiguiente, para desarrollar en el niño y el adolescente una visión cabal del mundo, tanto si la imparte la familia como si la imparte la comunidad y la escuela, primero debe hacerle descubrir quién es. Sólo entonces podrá ponerse en el lugar de los demás y comprender sus reacciones. El fenómeno de esta empatía en la escuela será fecundo para los comportamientos sociales a lo largo de la vida. Así, por ejemplo, si se enseña a los jóvenes a adoptar el punto de vista de otros grupos étnicos o religiosos, se puede evitar incomprendiciones generadoras de odio y violencia en los adultos”<sup>10</sup>.*



---

10 Ibidem, páginas 98 - 99.

El 20 de Octubre del año 2005, esta misma institución organizó una “Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las expresiones Culturales” cuyo documento, de 35 artículos se reproduce en la entrega de esta revista. La diversidad de criterios, opiniones y posiciones en campos como la cultura, la antropología y, en general las ciencias sociales es muy amplia y, al igual que debe servir para enriquecer los conceptos básicos, a veces da lugar a posiciones intransigentes. Sin creer que este documento sea la verdad absoluta, es evidente que señala una serie de políticas relacionadas con el respeto a la diversidad y define algunos conceptos básicos como Diversidad cultural, Contenido cultural, Expresiones culturales, Actividades, bienes y servicios culturales, Industrias culturales, Políticas y medidas culturales, Protección, Interculturalidad. Toda definición puede ser objeto de críticas y desacuerdos, pero es positivo partir de ellas, sobre todo si proviene de una organización mundial en la que el diálogo y el consenso se practican con apertura.

Aunque parezca paradójico, una de las contribuciones de la globalización –en el sentido amplio del término- al desarrollo positivo de la sociedad, ha sido la intensificación de los conocimientos de las diferencias culturales y una mayor apertura hacia su aproximación y comprensión. Las condiciones actuales no son propicias para juzgar de manera negativa y despectiva a culturas diferentes y condenar las diferencias por el mero hecho de discordar con el entorno humano del que formamos parte. Aún quedan personas y grupos dogmáticos que abominan de lo diferente, sobre todo si es que de alguna manera afecta a sus intereses particulares y que llevan a usar calificativos como el gran satán o el eje del mal para referirse a lo que se opone a intereses de diversa índole, pero la apertura hacia lo distinto con ánimo más positivo que negativo, parece ser la tónica más generalizada. n

### **Bibliografía Consultada:**

Alvarez González, Francisco, 1988, El Pensamiento Moderno y la Idea del Hombre, Editorial Universidad Nacional a Distancia, San José de Costa Rica

Delors, Jacques, 1997, La Educación Encierra un Tesoro, Ediciones UNESCO, México D.F.

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

Friedman, Jonathan, 2001, Identidad Cultural y Proceso Global, Amorrortu Editores, Buenos Aires

Huntington, Samuel, 2001, El Choque de Civilizaciones, Paidós, Barcelona

Hylland Eriksen, Thomas, 1988, Ethnicity & Nationalism, Anthropological Perspectives, Pluto Press, Londres

Kennedy, Paul, 1993, Hacia el Siglo XXI, Plaza & Janés, Barcelona

Varios autores, 2002, Claves para el Siglo XXI, UNESCO/Editorial Crítica, Madrid.

ANA MARÍA DUPEY (INAPL/UBA)

## **LA PRÁCTICA DEL ANTROPÓLOGO EN UN PROYECTO DE DESARROLLO ARTESANAL ENTRE TELERAS DE SANTIAGO DEL ESTERO Y CESTERAS DEL PUEBLO PILAGÁ<sup>1</sup>.**

### **Resumen.**

A partir del examen del proceso de un proyecto de desarrollo artesanal, en el que participaron dos grupos rurales integrados por teleras y cesteras, respectivamente, se intenta teorizar acerca de las intervenciones desplegadas por las antropólogas participantes.

Las distintas instancias de planificación, gestión y evaluación del proyecto requirieron de un trabajo cooperativo entre el equipo de antropólogas y los grupos integrados por teleras criollas del Dto. San Martín, Santiago del Estero y representantes de las mujeres dedicadas a la cestería de dieciocho comunidades del pueblo Pilagá en Formosa y de la implementación de múltiples estrategias que fortalecieran el diálogo permanente de las mujeres artesanas, del equipo técnico y de

- 1 En el desarrollo del proyecto intervinieron como antropólogas la Lic. Leonor Slavsky y la autora, por lo que ambas realizaron en conjunto las actividades que se mencionan en este trabajo. Asimismo, agradezco a la Lic. Slavsky por la enriquecedora experiencia de compartir el proceso del proyecto. Merece destacarse el apoyo brindado por el Lic. Walter Bosisio, responsable del gerenciamiento del proyecto.

los agentes sociales, que fueron necesarios incorporar al proyecto para alcanzar los objetivos propuestos.

Dentro de dichas estrategias, merece una especial consideración la implementación de la investigación social participativa, empleada por estudiosos como Judith Freidenberg, R. Chambers, Davydd J. Greenwood y Morten Levin, que cuenta con propuestas previas, escritas por Paulo Freire y O. Fals Borda

### **Abstract.**

Anthropological practice reflexive review in relation with an artcrafts development project involving criollo weavers women from Santiago del Estero and basketmakers belonged to Pilaga pueblo. Starting from the examination of an artcrafts development project process in which two rural groups have taken part -one composed by women weavers and the other one by basketmakers- It is tried to theorize about the action performed by the anthropologists team, whom have participated in it. The different stages' Project: planning, management and evaluation required of a cooperative work between the anthropologists team and the artisan groups: one was composed by criollo weavers from Department of San Martín in Santiago del Estero and the other one was composed by women basketmakers in representation of the 18 communities belonged to Pilaga people from Formosa. Also, it demanded to implement several strategies in order to encourage the continuous dialogue among the artisan women, the anthropologist team and the social agents who were necessary to incorporate to the project in order to reach their objectives. Among these strategies it is specially remarked the implementation of the participatory social research, applied by scholars like Judith Freidenberg, R. Chambers, Davydd J. Greenwood y Morten Levin and with previous proposals written by Paulo Freire and O. Fals Borda

## I.

Mayormente, las políticas públicas de la Argentina de la década de los 90, destinadas al sector artesanal, se han fundamentado en las necesidades de generar puestos de trabajos para atender la elevada desocupación laboral y/o de responder a las demandas del mercado. Pocas veces se han privilegiado las demandas insatisfechas de los protagonistas<sup>2</sup> del quehacer artesanal (acceso a los mercados, promoción de sus productos, programas de perfeccionamiento técnico, puesta en valor del capital de trabajo, ayuda económica). Especialmente, esta tendencia se acentúa cuando estos productores se hallan localizados en un medio rural con limitado acceso a los recursos informacionales, comunicacionales, sociales y de mercado extracomunitarios. Esta problemática puede ser superada a través de la incorporación, en la formulación de las políticas públicas, del saber antropológico que, por su especificidad, se concentra en los puntos de vista, percepciones y valoraciones de los agentes sociales, en la construcción de subjetividades de colectivos, en cómo una comunidad en particular procesa en forma distintiva el conocimiento sobre su realidad inmediata y cómo ese saber puede estar distribuido en forma diferencial entre sus miembros (Berger P & Luckmann, 1986). Cuestiones que suponen tomar en consideración el proceso social de la construcción de ese conocimiento ínter subjetivo y la relación entre éste y el contexto histórico, concreto y sociocultural que lo constriñe. Pero, también, resulta significativo el aporte de la Investigación Acción (Action Research)<sup>3</sup>. Entendiendo por ésta, aquella

---

2 La Dra. Judith Freidenberg ha señalado la relevancia de las demandas insatisfechas en el planteo de políticas públicas referidas a la salud en una comunidad, en una ponencia que presentó en el primer Simposio “Hospital y salud Comunitaria” llevado a cabo en Barcelona el 26 de octubre de 1991.

*“investigación social llevada a cabo por un equipo que conforman profesionales y miembros de una organización o comunidad que buscan mejorar su situación. Ambos, en forma conjunta definen los problemas a ser examinados, cogenen conocimientos relevantes sobre ellos, aprenden y ejecutan técnicas de investigación social, actúan e interpretan los resultados de las acciones sobre la base de lo que ellos han aprendido”<sup>4</sup>*

Dicha metodología se aplicó en el proceso de un proyecto de desarrollo artesanal, llevado a cabo con dos comunidades artesanales. Una de teleros en Santiago del Estero y otra de cesteras del pueblo pilagá en Formosa, ambas en la República Argentina.

## II.

La oportunidad para desarrollar el mencionado proyecto se produjo cuando, la Dirección Nacional de Política Cultural y Cooperación

---

3 Paulo Freire, en las décadas de los años 60-70, en Brasil desarrolla una obra que anticipa principios de la Investigación Acción promovida, posteriormente, por estudiosos del Hemisferio Norte. Su obra clásica *Pedagogía del Oprimido* señala al trabajo de síntesis de reflexión crítica sobre los hechos y a la práctica de la praxis como herramientas claves para que grupos emplazados en los márgenes de la sociedad puedan transformar su situación. Dichos instrumentos, les permitirán generar la autoconciencia sobre las relaciones sociales, políticas, y económicas en las que se encuentran inmersos -que reproducen su situación -y a partir de ella constituirse en agentes activos -que llevan a cabo las acciones para enfrentar las estructuras y relaciones del mundo, que los limitan-. Para, de este modo, transformar el orden existente. Freire considera que esta clase de pedagogía permitir a adultos y jóvenes desposeídos, tanto de ámbitos rurales como urbanos, apropiarse de la lecto-escritura como un proceso de empoderamiento y concebir la educación como una acción social y cultural tendiente a la liberación del sujeto por sí mismo.

4 (traducción nuestra de Acción research defined en Introducción to Action Research p. 4)



ción Internacional de la Secretaría de Cultura de la Argentina, visualizara que, un llamado de la Organización de Estados Americanos para la presentación de proyectos de desarrollo cultural, podía ser pertinente para la aplicación del saber antropológico, porque suponía trabajar en contacto directo con los actores sociales, pertenecientes a grupos con características socioculturales distintivas.

Desde la institución convocante, se apreciaba la competencia del antropólogo para trabajar con la diversidad sociocultural y para generar un campo de comunicación dinámico y significativo entre actores con códigos socioculturales diferentes; de allí que, se invitó a participar a dos antropólogas de una de las dependencias de la mencionada Secretaría de Cultura (Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano).

Dado el limitado tiempo asignado para la formulación del proyecto (dos días), se optó por una presentación centrada en atender a poblaciones sobre las que los datos cuantitativos señalaban como en situación de desventaja: a) las de los campesinos ocupantes de Santiago del Estero con 27,8% de la población bajo el nivel de indigencia y el 60,2% bajo el nivel de pobreza y b) las poblaciones indígenas de la provincia de Formosa, que presentan los máximos índices de indigencia 45,4% y de pobreza 78,3%, del país<sup>5</sup>.

El primero de los grupos es categorizado, por el especialista Raúl Paz, como campesino ocupante. La pobreza de la que participan los integrantes de esta categoría, señala Paz, radica en el modo de producción en que se hallan inscriptos. Se trata de una economía de autoabastecimiento, principalmente, basada en la cría de caprinos, ovinos, cerdos y equinos a monte abierto, con un manejo no controlado. Lo que causa un importante empobrecimiento del medio ambiente.

---

5 Los datos estadísticos fueron tomados del estudio de Artemio López publicado en el diario Clarín posteriormente el 21 de agosto de 2003.

Además, cada grupo doméstico posee una escasa superficie cultivada, que no supera en promedio la hectárea y media, en suelos salitrosos y con baja provisión de agua. En general, con una tenencia precaria de la tierra y con límites poco precisos. Esta situación ha sido agravada por políticas de ajustes al sistema económico general, que junto a recursos sumamente limitados (suelos pobres, falta de agua, balance hídrico negativo, infraestructura básica deficiente), predominio de vegetación esteparia y una población pobre con escasa articulación con los mercados productivos, ha profundizado el mantenimiento de la subocupación de esta última.<sup>6</sup> El dinero circulante proviene de pensiones, Planes de Jefes y Jefas de Hogares (subsidios sociales del gobierno), changas, ayudas de familiares que emigran y de la venta de tejidos en lana.

El segundo de los grupos comprende a dieciocho comunidades de la etnia pilagá, en su mayoría con patrón de asentamiento rural, aunque algunas se hallan en la periferia de centros urbanos (caso del Barrio Qompí y la comunidad próxima a Estanislao del Campo). En la actualidad, las familias indígenas sostienen relaciones domésticas de producción no capitalistas preexistentes (caza, recolección, pesca) en un medio ambiente pauperizado y, hasta la década de los 80, se hallaban subsumidos en el modo de producción capitalista, como mano de obra estacional en la agroindustria regional y local. Situación que se ha modifica-



6 Para la categorización de campesino ocupante y sus características en Santiago del Estero, me baso en el minucioso y fundado estudio de Raúl Paz mencionado en la bibliografía.

do a partir de la actual exclusión del mercado de trabajo por la que atraviesan y a la que se suma el bajo control histórico que han podido ejercer sobre el sistema político local.

Ambos grupos durante las políticas económicas de los 90, como señala Paz, fueron considerados como no productores y sus explotaciones como económicamente inviables. Por lo tanto, no merecedores de inclusión tanto en los estudios técnico – productivos, como en los programas de promoción social destinados al medio rural. Asimismo, en ambas poblaciones, la producción de artesanías es una actividad que complementa los ingresos familiares y presentan comunes obstáculos para su comercialización.

En la elaboración del proyecto a presentarse ante la OEA<sup>7</sup>, si bien se partió de un diagnóstico que poseíamos sobre la base de fuentes secundarias, en los enunciados de sus objetivos se puso énfasis en:

- a) la participación activa de los grupos de artesanos en la definición del problema y en las decisiones de las acciones a efectivizar para su superación.
- b) la asunción de la actividad artesanal, no sólo en términos de circuitos económicos (de la producción y la comercialización) sino como una práctica social, económica y simbólica, que se procesa en tramas de relaciones sociales tanto cara a cara como mediadas. Es decir, resaltar aquellos procesos sociales que posibilitan la organización material de la actividad artesanal.
- c) la efectivización de una política del respeto a la diversidad cultural, acorde con las actuales discusiones relativas a las políticas culturales.

---

<sup>7</sup> El proyecto se denominó *Artesanías en la Argentina. Desarrollo sustentable y fomento de la diversidad cultural, a través del perfeccionamiento de la calidad del proceso de creación y comercialización de la producción* y se llevó a cabo entre los años 2003-2004

- d) la implementación de la consulta directa de los grupos de artesanos.

Estas explicitaciones tenían por finalidad asegurar el protagonismo activo de los artesanos, por lo que los objetivos se definieron de la siguiente manera:

- 1) Preservar, promocionar y multiplicar la actividad artesanal, como una práctica sociocultural y económica que posibilita el desarrollo de comunidades indígenas y criollas, por medio del logro de mecanismos eficaces y eficientes que aseguren un perfeccionamiento de la calidad de la producción y su articulación, por vía de la comercialización, con el ámbito local, regional, nacional e internacional.
- 2) Garantizar el desarrollo sustentable de las comunidades creadoras de artesanías, en su mayoría bajo extremo riesgo de pobreza. Resguardar la autonomía e identidad cultural de las comunidades seleccionadas, sobre la base de la defensa y promoción de la diversidad, por medio del incentivo de la producción artesanal.
- 3) Diseñar, a partir de la consulta directa con las comunidades indígenas y criollas, las actividades de información, difusión y capacitación, referidas a la producción, organización socio-productiva y demandas de apoyo técnico.

### **III.**

Una vez aprobado el proyecto, en diciembre del 2002, se inició la tarea de negociar su ejecución con aquellos grupos de artesanos que consideraran relevante la problemática. Ello demandó una exhaustiva revisión de los potenciales grupos artesanales elegibles en las provincias de Santiago del Estero y Formosa. En una primera aproximación, las antropólogas participantes procedimos a la compilación de datos (a

través de entrevistas a personas, ONGs, organismos oficiales, revisión de informes disponibles en el Consejo Federal de Inversiones y en entidades oficiales y bibliografía sobre el particular) y al análisis de la información, atendiendo a la capacidad productiva y comercial y a la etapa de la organización social en la que el grupo de artesanos se hallaba. Pero también, nos interesaba identificar qué entidades operaban en su entorno y bajo qué modalidades estaban interviniendo en la producción y comercialización de artesanías, con el objeto de no superponer esfuerzos o provocar ineficiencias y, en caso de ser conveniente, establecer las articulaciones necesarias para optimizar las gestiones. De este modo, se buscaba disponer de una visión holística y contextualizada de los grupos de artesanos y de los agentes sociales con los que se hallan relacionados. Es decir, tener un panorama sobre la red de relaciones entre posiciones objetivas de los agentes sociales que participan del campo artesanal local (Bourdieu y Wacquant: 1995), que contrastaríamos con el que posteriormente elaborarían los grupos que seleccionados.

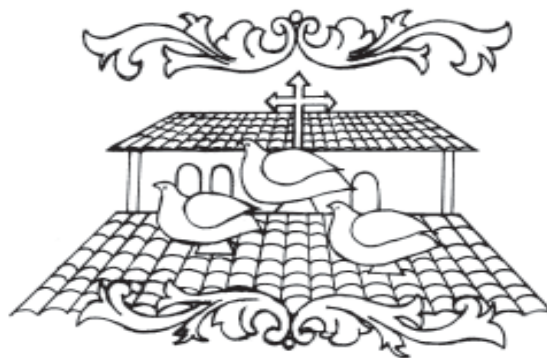
Finalmente, pero tal vez la tarea más significativa, fue la consulta directa a las comunidades preseleccionadas en la etapa anterior, para indagar si existía una demanda insatisfecha en relación con la producción y comercialización de sus artesanías y si la propuesta del proyecto les parecía pertinente. Con tal motivo se efectuaron entrevistas abiertas a miembros del grupo “Tejiendo de la Vida”, del Dto. San Martín de la provincia de Santiago del Estero, en ocasión de concurrir a una exposición y venta en el Museo de Arte Popular José Hernández en la ciudad de Buenos Aires. Dicho grupo reúne alrededor de cuarenta teleras distribuidas en distintos puestos localizados en Barranca Colorado, Garceano, Majada y Alazampa. Las mismas buscaban acceder a canales de comercialización, en donde ubicar el excedente de su producción textil. Ellas efectuaron las gestiones para organizar un taller para presentar la propuesta al grupo y definir el proyecto.

De manera semejante, se consultó a la Federación de Comunidades del Pueblo Pilagá, que estableció que participarían representantes de todas las comunidades, para evitar introducir asimetrías entre ellas, coordinadas por la representante de las mujeres de la FCPP.

#### IV.

Dado que nos interesaba superar a) los abordajes centrados en la racionalidad instrumental de los procesos de producción y comercialización y dar cuenta de la actividad artesanal, como práctica socioeconómica que se procesa en la trama de relaciones sociales cara a cara y mediadas y b) las clásicas perspectivas de expertos que realizan diagnósticos, planificaciones y ejecutan acciones para instrumentar cambios sobre comunidades metas; resultaba más pertinente la aplicación de metodologías partici-pativas, en las que los agentes que diagnostican, planifican y ejecutan acciones son los propios miembros de las comunidades, mientras que los profesionales acompañan o actúan como facilitadores.

Asimismo, tomando en cuenta los lineamientos de la Investigación Acción (Greenwood, D y Levin, M.:1998), se procedió a generar



espacios de comunicación dialógicos –muchas veces poco frecuentes en los grupos elegidos-. Se realizaron un total de cinco talleres participativos a lo largo de un año, con un promedio de dos días de duración, que reunió a los miembros de los respectivos grupos (dos con teleras, dos con las cesteras y uno en conjunto). Espacios en donde artesanas y antropólogas trabajaron en la construcción de un vínculo social que, si bien se concretaba entre sujetos que detentaban posiciones diferentes (las antropólogas procedemos de una agencia gubernamental -Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano- y las artesanas pertenecientes a comunidades) en términos del control del proyecto, se plantearon en pie de igualdad, de relaciones simétricas. Vínculo que supone generar un campo de comunicación común, a pesar de la heterogeneidad de posiciones, perspectivas y motivaciones de las participantes. Aspecto sumamente laborioso, si tenemos en cuenta que la lengua materna de las artesanas pilagá es el pitlalek y las profesionales participantes no son hablantes de la lengua mencionada. Dicho nexo posibilitó la coproducción de un conocimiento referido a los problemas relacionados con la actividad artesanal, que sirviera para operar sobre ellos. Las profesionales actuaron motivando el proceso de interrogación sobre la problemática y aportaron puntos de vista exógenos: demanda de explicitación de conocimientos tácitos, introducción de variables no contempladas, etc. Las artesanas encarnaron la problemática, la contextualizaron: la inscribieron en la trama espacial, temporal, social y política local. Es decir, desplegaron su perspectiva basada en un conocimiento experiencial situado localmente. De este modo, al producirse las mutuas transferencias de conocimientos experienciales y el entrecruzamiento de las reflexiones analíticas entre ambos grupos, el desarticulado problema del que se partió se fue transformando en un asunto identificable y delimitable.

#### V.-

Ambos grupos, teleras y productoras de cestería, a pesar de hallarse incluidas entre las poblaciones con mayores índices de pobreza e indigencia (en desventaja socioeconómica), presentan aspec-

tos positivos tales como el significativo capital de conocimientos (saber hacer tejidos y cestos, respectivamente), un importante capital de trabajo (son productoras que aplican mano de obra intensiva en sus obras), y un particular capital simbólico, porque los diseños de sus productos presentan características expresivas de sus identidades socioculturales: criolla e indígena, respectivamente, que agregan valor a la funcionalidad de los mismos. Pero esos valiosos recursos se hallan alejados, geográfica y socialmente, de los centros en los que generarían ganancias, y no siempre las comunidades tienen conciencia acerca de que, esas diferentes clases de capital, pueden ser movilizadas para transformar la dependencia económica en la que se hallan inmersas. El desgranamiento de esta problemática -en forma conjunta entre las artesanas y las profesionales- generó un conocimiento que se tradujo en acciones relativas a:

- a) el mejoramiento de la calidad de la producción. Las artesanas acompañadas por las profesionales efectuaron talleres de capacitación horizontal; establecieron comités para evaluar la calidad de sus productos, etc., lo que promovió el desempeño de nuevos roles (maestras-alumnas, orientadores de la calidad de los productos por su perfección técnica) por parte de las artesanas que se apartaban de las tipificaciones sociales cotidianas. Experiencia que contribuyó al planteo de la organización *ad hoc* con la que venían funcionando.
- b) la sistematización de los productos, que elaboraron a través de la construcción y clasificación de prototipos y la confección de muestrarios y





armados de catálogos, introdujo la incorporación de conocimientos ajenos a los existentes; generando una nueva forma de pensar acerca de sus obras.

- c) el desarrollo de competencias y habilidades, concernientes a la comercialización a través de la práctica en la venta directa en ferias artesanales: de las Naciones en la ciudad de Buenos Aires, Feria de Jesús María y Latinoamericana de Artesanías, estas últimas realizadas en la provincia de Córdoba. Dicha práctica puso a las artesanas en situaciones novedosas, que obligaron a revisar el conocimiento previo y generar estrategias para resolver el acopio del *stock* a movilizar para las ferias, la preparación de los pedidos de compra de sus productos, cómo organizar una red con otros agentes sociales que participan del campo artesanal y con los que ellas establecían relaciones cara a cara por primera vez: compradores, organizadores de ferias, feriantes, comerciantes mayoristas y minoristas, representantes de la AFIP (oficina nacional recaudadora de impuestos).
- d) el establecimiento de un contacto directo cara a cara con el cliente y con los competidores, les permitió acceder –a partir de experiencias prácticas- a las valoraciones atribuidas a sus producciones por los compradores, la real competitividad de sus productos y sus precios, las diferentes operaciones de venta y la familiarización con distintos canales de comercialización: mayoristas y minoristas de otras localidades del país.

La realización de las acciones mencionadas impuso la distribución de diferentes roles, muchos de ellos inéditos, entre las artesanas: vendedora, feriante, maestra, alumna, acopiadora, calificadora de la producción, portadora de la voz grupal, coordinadora de las ventas, etc., replanteando las relaciones sociales regulares que el grupo sostiene. Los resultados de las acciones llevadas a cabo (organización de talleres, asistencia a ferias, entre otras) y el desempeño de roles cooperativos, por parte de las artesanas, fueron poniendo de manifiesto

la relevancia de la organización en la resolución de la problemática planteada.

El avance del proyecto al que se aplicaron, artesanas y profesionales, coadyuvó a que se evaluaran las potencialidades que presentaba la organización de las artesanas, con respecto a las necesidades que debían atender. De este modo, se reconocieron fortalezas – fuerte sentido de pertenencia y acción cooperativa de algunos de sus miembros, capacidad para organizar los talleres, adquisición de conocimientos novedosos- y debilidades -compromiso y participación desigual de sus miembros, limitaciones en la comunicación en el nivel grupal, fracaso en la respuesta a pedidos de venta y en la generación de un fondo para participar en ferias.

Al mismo tiempo, se dilucidaron las necesidades específicas en términos de aquellas pautas que debían proveer el rumbo de la organización y de su especialización con miras a su institucionalización. En el curso de esta historia compartida y del trabajo cooperativo, se inició, como señalan Berger & Lukmann, una tipificación recíproca de acciones habitualizadas para el desarrollo de la comercialización de las artesanías, en la que se están constituyendo los distintos tipos de participantes que se involucran en el proceso. Ello replanteó los roles propios de las mujeres en relación con los actores sociales con los que interactúan, por lo que están experimentando una auto aprehensión personal, grupal y de género distinta, que también fueron percibidas de manera diferente por los varones y las jóvenes de la comunidad.

Pero, la realización del proyecto, no afectó solo a las artesanas. La presencia de las profesionales -integrantes de una instancia del gobierno nacional- en las comunidades; la exposición pública que tuvieron las artesanas, a través de su participación en ferias extra locales; los premios que recibieron por sus trabajos en dichos ámbitos y la mayoría de los talleres de capacitación que se llevaron a cabo en sus propias

comunidades, contribuyeron al involucramiento activo de otros miembros de la comunidad (transportistas, locutores de la radio local, párroco, docentes, carpinteros, ONGs locales) con los que se vincularon. Todo ello favoreció la reformulación de la representación social y cultural de la actividad laboral de las mujeres en el ámbito extra comunitario, comunitario y de los propios grupos de las artesanas. Aspectos que fueron reforzados, en las sucesivas ferias en las que ellas se presentaron, al contrastar sus identidades laborales, sociales y étnicas con las de otros grupos presentes.

La modalidad de investigación acción implementada por las participantes del proyecto, no sólo favoreció la adquisición de conocimientos referidos a la producción (técnicas de elaboración, determinación de calidad de los productos, prototipos de la producción, cálculo de precios y elaboración de un catálogo de piezas y muestrario) y a la comercialización (redes comerciales: comercio directo en ferias, comercio con mayoristas y minoristas) sino que, también, activó la valorización de la capacitación permanente para el desarrollo de su actividad laboral. Pero entendiendo la capacitación como una instancia en la que se opera sobre la base del conocimiento que posee el propio grupo, recuperando la diversidad de pericias de sus miembros, para enfrentar una situación problemática frente a la cual el saber corriente no permite resolverla. Asimismo, la práctica en el diagnóstico de problemas, la toma de decisiones sobre las acciones y diseño de cursos de acción para su resolución, tomando en cuenta los recursos necesarios y evaluación de logros alcanzados, posibilitó la internalización, por parte de las artesanas, de herramientas relativas a la planificación y a la gestión de proyectos, que excede en su aplicación al exclusivo campo artesanal y las pone en el camino de la autogestión.

Uno de los múltiples aprendizajes que efectivizaron es el referido al manejo de los recursos naturales. Ambos grupos de artesanas, otorgaron relevancia al problema de la sustentabilidad de la actividad a

largo plazo en relación con los recursos productivos, carandillo en el caso de la cestería y el agua y la oveja criolla en el de las teleras. Las artesanas, interesadas en desarrollar una actividad productiva que se proyectara a una escala temporal superior a la inmediatez del mercado, en todo momento plantearon el resguardo de la palma en el primero y una mejor distribución del agua y mejoramiento de la lana. Esta perspectiva a larga escala es favorable a la reflexión y adopción de acciones orientadas al cuidado de los recursos.

En el marco de la investigación acción, si bien la evaluación de los procesos y actividades cumplidas se realizaba en forma permanente, no se dejó de efectuar un balance al finalizar el proyecto. Este se concentró en los siguientes aspectos:

- a) si los resultados del proyecto eran significativos para las artesanas participantes,
- b) si los habían podido integrar en una estructura lógica eficaz para accionar sobre la problemática de la comercialización de las artesanías y por ello les resultaban pertinentes.

Lo que ellas expresaron de la siguiente manera:

Las teleras dijeron:

Aprendimos

- *Hacer tejido bien para su venta y poder competir en ferias*



- *La necesidad de controlar la calidad*
- *Cómo se realiza la venta*
- *Cuánto vale mi trabajo*
- *Nuevas técnicas y nuevos productos*
- *Pudimos hacer más reuniones entre nosotras.*

Las cesteras pilagá diferenciaron entre la situación previa al proyecto:

### **ANTES**

- *Poco contacto con gente que compraba canastos*
- *Jamás tuvimos encuentros entre las mujeres para hablar de nuestros trabajos y nuestra cultura*
- *Siempre dependíamos de alguien para la venta o ir a la feria*

Y como la situación había cambiado al finalizar el proyecto:

### **AHORA**

- *Pudimos descubrir la importancia de los trabajos de las mujeres*
- *Las reuniones nos hicieron sentir algo importante*
- *Adquirimos la responsabilidad de ser mujeres artesanas*
- *Aprendimos un acompañamiento distinto por parte del equipo del proyecto de la Secretaría de Cultura, con respecto a otras organizaciones de la localidad.*
- *Aprendimos una forma de participación distinta en los proyectos.*
- *Se reconoció a un pueblo que también existe, la cestería hace al conocimiento de la identidad Pilagá*
- *Se aprendió a mejorar las medidas de los trabajos, a hacer reuniones con las mujeres, a manejarse entre nosotras mismas para ir a la feria*

Esta evaluación fue comunicada, con la participación activa de las artesanas y las profesionales actuantes, en un foro más amplio con la participación de autoridades políticas, del organismo regional que financió el proyecto y actores del campo artesanal: ONGs, comerciantes virtuales, entidades de comercio justo, académicos, técnicos que colaboraron puntualmente en el proyecto y representantes pertenecientes a Fundación-Exportar, Aduana de la AFIP y Cancillería argentina.

La ejecución del proyecto ha puesto en evidencia carencias de orden macro estructurales, como son las relacionadas con la organización del mercado en el nivel provincial y nacional, que señala la ausencia, en la década de los 90, de políticas nacionales continuas destinadas al sector por las entidades responsables de las mismas. En dicho período no se desarrolló un programa de promoción de canales de distribución y apertura de mercados a los productos artesanales. Fueron limitados los estudios de *marketing* y, en general, no ofrecen análisis estadísticos de productos, no identifican canales de distribución y comercialización, no establecen perfiles de clientes y de los productos con los que deben competir, elementos claves para el desarrollo del sector. No fueron promovidos programas de asistencia para localizar y contactar clientes ni desarrollar planes de mercadeo. No se observó una posición comprometida con la comercialización de las artesanías y con sus productores.

Merece destacarse que, si bien los grupos de teleras criollas y cesteras pilagá presentan marcadas diferencias lingüísticas y culturales, ello no fue obstáculo para el desarrollo de un trabajo comprometido y cooperativo en el logro de metas comunes. Las profesionales actuantes cumplieron un rol significativo en la comunicación de los mensajes entre las artesanas y las entidades que participaron del proyecto, así como, también, en lo relativo a la consulta de actores específicos. Además, de efectuar informes de seguimiento del proyecto, trabajaron en la preparación de la información para la confección de los catálogos, sitios de Internet y presentaciones de los grupos en ferias.

## VII.-

Para concluir, podemos señalar que los aportes distintivos de la intervención de las antropólogas, mediante la aplicación de la investigación acción, se relacionaron con la generación de un contexto de comunicación horizontal, entre grupos subalternados en el plano estructural, que facilitó el procesamiento del proyecto a través de la conformación de una trama social cooperativa en la operación de cambios decididos y efectivizados por las artesanas. En dicho proceso se construyeron nuevos conocimientos sobre la problemática artesanal, en forma autogestionada por las propias artesanas, y se tornó consciente (re-flexibilidad) el valor que tiene el capital de conocimiento, social y de trabajo que ellas poseen. Ello favoreció al desarrollo de estrategias para la conservación y el incremento de los capitales aludidos. La ampliación de los contextos de interacción directa en escenarios novedosos y el despliegue de nuevos roles, en el ámbito comunitario de los grupos, promovió la representación cultural y social del trabajo de las mujeres ante ellas mismas y el resto de la comunidad. La integración de todas estas acciones reforzó, en el ámbito de la cultura propia de los respectivos grupos, la aptitud para el auto desarrollo, en términos de su capacidad operativa para mantener el control sobre la producción y comercialización de artesanías.

La labor específica, de las antropólogas actuantes, se concentró en poner de relieve las perspectivas propias de las comunidades acerca de las problemáticas que afectan a su vida cotidiana y cómo son procesadas socialmente. Amplificar las voces de las comunidades en otras instancias de la sociedad: agencias gubernamentales, organismos regionales, ONGs, especialistas (técnicos en tejido, marketing, etc.) y al público general, mediante la generación de espacios de comunicación. Desarrollar, en forma conjunta con las artesanas, los mensajes a comunicar: informes escritos a organismos, solicitudes de información ante entidades, actas de los talleres de capacitación, diseño de los catálogos

comerciales de los productos artesanales, etc. En breve, dinamizar la comunicación intercultural.

La indagación sistemática racionalizada y los métodos elegidos para trabajar (consulta oral, discusiones grupales, foros, comunicación dialógica, documentación visual, entrevistas, etc.) han sido fecundos para que las artesanas agudizaran sus puntos de vista en relación con los problemas que las apremian y establecieran estrategias apropiadas para su solución.

Generalizando, podemos afirmar que la contribución del antropólogo a las políticas públicas radica en tornarlas más sensitivas a las demandas de grupos sociales, captando cómo éstas son sentidas y pensadas por los demandantes y reconociéndoles una participación activa. Este aporte evita un Estado que actúa en forma unilateral en la asignación de los recursos y se propicia la incorporación activa en las políticas públicas de los colectivos sociales. n





## **Bibliografía**

Berger, Peter L. y Thomas Luckmann, 1986. **La construcción social de la realidad**. Bs.As. Amorrortu.

Bourdieu, Pierre y Loïc J.D. Wacquant, 1995. **Respuestas por una antropología reflexiva**, Grijalbo.

Cohen, I 1996 **Teoría de la estructuración**. México, Mc.Graw Hill.

Freidenberg, Judith, Investigación de la salud en una comunidad Ponencia Presentada al **Primer Simposio “Hospital y Salud comunitaria”**. Barcelona, 16 de octubre de 1991.

Freidenberg, Judith, **La etnografía en la gestión pública: análisis de una experiencia metodológica en Argentina**, Aghatos (marzo 2004) p. 24-30

Freidenberg, Judith, 1991, **Participatory research and grassroots development. A case of study from Harlem**. City and Society 5 (1): p. 64-75

Garza Toledo Enrique, **De la Subjetividad, cultura y estructura**, Iztapalapa, 2001: 50 p. 83-104

Giddens, Anthony, 1998. **La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración**, Bs.As. Amorrortu.

Greenwood Davydd J. y Morten Levin, 1998. **Introduction to Action Research. Social research for social change**, Sage Publications.

Paz, Raúl, **La degradación de los recursos en economías rurales empobrecidas: los campesinos ocupantes. Un estudio de caso en el Noroeste Argentino**. En publicación electrónica sobre Desarrollo Rural

Sitio en internet: [www.agrorural.uba.ar/lisrural/documn/index.htm](http://www.agrorural.uba.ar/lisrural/documn/index.htm).

Trinchero, Héctor H. 1992. **Antropología económica II** Bs.As. Centro Editor de América Latina.

## ARTESANÍAS DE LA PALMA: COLOR PARA UNA NUEVA IDENTIDAD SALVADOREÑA \*

### Resumen:

La Palma es una comunidad perteneciente al departamento de Chalatenango, ubicado al norte de El Salvador. Aldo Estrada nos presenta un análisis de la historia y desarrollo de la artesanía de esa localidad que, a su criterio, se ha convertido en un icono nacional y constituye una manifestación de vital importancia dentro de la cultura popular de el Salvador contemporáneo.

La artesanía de La Palma se afianza durante la guerra civil de la década de 1980 y la posguerra y, a partir de entonces, se ha convertido en un elemento identitario de los salvadoreños. Sus rasgos característicos están marcados por representaciones de elementos de la campiña o rurales, gran colorido y un alto contenido Naif que se plasma sobre diferentes soportes materiales.

\* Este artículo es un fragmento del trabajo de investigación o tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos titulado: “Arte y Artesanía de La Palma: orígenes y trayectoria de una expresión cultural de El Salvador contemporáneo” en 2004.

\*\* Maestro en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

El Salvador llamó la atención en la década de 1970, a partir de la desafortunada coyuntura de la guerra civil que padeció, entre un grupo rebelde llamado Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) y la Guardia Nacional; por ser cuna de uno de los mártires religiosos más célebres de América: monseñor Oscar Arnulfo Romero y por la peculiar historia de una de sus comunidades donde surgió y se desarrolló uno de sus íconos nacionales: las artesanías *naif* de La Palma, que constituyen un elemento de suma importancia dentro de la cultura popular y nacional de El Salvador contemporáneo. Aún así, por extraño que parezca, son escasos los estudios académicos que abordan el tema de manera más amplia y concreta fuera y dentro del país. Por tal motivo me complace presentar la historia y el desarrollo de las artesanías de La Palma, y cómo éstas lograron su permanencia como un emblema nacional de la cultura salvadoreña actual.

### **La comunidad de La Palma, Fernando Llorit y orígenes de las artesanías**

La Palma es una comunidad perteneciente al departamento de Chalatenango ubicado al norte de El Salvador, cerca de la frontera con Honduras. Se trata de un poblado típico campesino con casas de adobe, techos de teja y calles empedradas; un marco perfecto para trabajar la artesanía *naif* elaborada en madera, piel, cerámica, impresos, bordados, textiles y semillas, donde los artesanos plasman diseños campiranos llenos de color y contrastes —lo es su

misma realidad—, figuras geo-métricas estilizadas, paisajes rurales con enormes milpas, flores multicolores, animales de granja, campesinos, cuadros donde abundan la armonía, la comunidad solidaria, la alegría, símbolos religiosos cristiano-católicos y *cristos liberadores* que acompañan al pueblo en su lucha diaria, sacerdotes y maestras que se solidarizan con los pobres y marginados y demás elementos idílicos y bucólicos, casi inexistentes en ese país.

La Palma tiene una población de 20.000 habitantes, 13.000 de los cuales pueblan el área urbana y 7.000 en el área rural y cuenta con 1.200 casas aproximadamente. Por diversas razones ha logrado colocar sus artesanías como uno de los principales atractivos turísticos de El Salvador. Desde la década de 1970 hasta la fecha ha sido visitada por turistas y compradores nacionales y extranjeros que buscan las arte-



*Toalla con el mapa geográfico de El Salvador.  
La Palma se encuentra al noroeste*

sanías y la riqueza ambiental de esta localidad. Por esta razón, paulatinamente se convirtió, de ser un pueblo agrícola, marginado y sin alternativas de empleo, a un sitio turístico de gran auge económico repentino, resultado de la elaboración de artesanías. Actualmente es notorio el progreso y la capitalización de la comunidad que ha transformado su cultura, convivencia y formas de consumo a partir del desarrollo artesanal (Palencia: 7-8).

Un estudio hecho por Katharine Andrade-Eekhoff, *Dinámicas económicas locales en La Palma, Chalatenango: globalización, artesanía y bienestar*, de la FLACSO de El Salvador, reveló en el año 2.000 que 46% de la población de La Palma es económicamente activa y de ese total, 37% se dedica a las artesanías o manufacturas, mientras que 63% restante se dedica a actividades no manufactureras como la agricultura, la construcción y empleos públicos (Andrade, 2000:3-4).

La Palma es como un pueblo fuera de El Salvador, es un lugar enclavado en las montañas fronterizas con Honduras, un paraje distinto del país tropical de sol, arena, clima cálido-húmedo, picaresco y bullanguero; se encuentra fuera de las poblaciones mestizas, morenas e indígenas, alejada del bullicio de las desorganizadas ciudades, de la violencia social, la miseria, la desesperanza, las *maras* y la contaminación social y ambiental características de El Salvador.

Las artesanías *naif* de la Palma son la clara referencia de añoranzas de un pueblo de rostro indefinido, de un rostro azotado por la oligarquía nacional, la pobreza, la desesperanza, la margi-nación, el desempleo, la delincuencia, la deforestación, la migración, la crisis económica y la frustración social de su población dentro y fuera de este país; contraposición de estas artesanías que han ido creando un fenómeno identitario y cultural novedoso e importante por sus singulares características, un producto que nace de un intelectual y es apropiado y desarrollado por el *pueblo* salvadoreño en sectores diversos, por lo cual se fortalece, y

podríamos decir que se declara patrimonio nacional desde el momento en que se decora la fachada de la catedral de San Salvador —con esta expresión artística salvadoreña— y por lo cual le dicen a la catedral la *toallota*, haciendo alusión a las toallas de la fábrica de Hylasal que difunden este tipo de conceptos en el nivel nacional e internacional, toallas que se convirtieron en elemento identitario, utilizadas también como obras decorativas en muchos de los hogares de este país y en el exterior en las casas de migrantes salvadoreños en Estados Unidos, Canadá, Australia y México, principalmente.



*Fachada de la Catedral de San Salvador*

Por extraño que parezca, las artesanías de La Palma se afianzan durante la guerra civil de la década de 1980, son parte de ésta y de la reconstrucción de la posguerra, es un producto que con el éxodo de miles de salvadoreños se convierte en una aportación cultural al mundo, un símbolo de identidad fuera de su patria.

### **Breve descripción introduc-toria de las artesanías de La Palma**

Esta es una interpretación acerca de la realidad de las artesanías y la pintura de La Palma, un fenómeno que encierra un sin fin de elementos de sumo interés para un estudio de procesos culturales, sociales, económicos e identitarios que no son sólo cuestiones de mercado; en todo este proceso está inmersa la historia, la ideología, la espiritualidad, el misticismo, el mesianismo, lo idílico, el compromiso, el sacrificio, la búsqueda de un mundo nuevo, una opción por los marginados, una búsqueda de valores y elementos identitarios para un sufrido pueblo, es el grito de la *periferia* que busca mostrar su propia razón de existir y de ser, el sueño hecho historia y sometido por su propia historia.

El arte, la cultura y las manifestaciones artísticas populares son importantes para la construcción de elementos y símbolos nacionales identitarios en un país, en este caso de El Salvador, donde se adoptaron las artesanías de La Palma como símbolo nacional con diferentes posturas, interpretaciones e intereses, sin dejar de lado las múltiples maneras en que las han utilizado diversos sectores de la Iglesia católica, sectores políticos de izquierda, de derecha y comerciantes.

Antes que nada, es necesario ver la diversidad de las artesanías como un bien cultural, como objetos que pueden mostrar la cosmovisión, las manifestaciones culturales y elementos que reproduce la sociedad dentro y fuera de los que las elaboran, venden y comparten. Pueden ser también un indicativo económico y social, incluso determinado o



influenciado a nivel externo como parte de la globalización y el consumo de lo autóctono, tradicional o ancestral.

*“Entrar al mundo de las artesanías es descubrir un mundo tan complejo que trasciende lo que, a primera vista, parecería ser su finalidad: bellos objetos utilitarios producidos con las manos” (Turok, 2001:9).*

En el complejo mundo de las artesanías existe un sin fin de variantes creativas, productivas, laborales, culturales, económicas, tecnológicas, simbólicas, de apreciación e interpretación interna y externa que es



*Cruz procesional de La Palma hecha por Oscar Jiménez*

necesario tomar en cuenta, pues en esas variantes vemos desde las llamadas *artesanías* de tipo *kitsch* —que también son conocidas como *baratijas*, objetos de muy escaso valor económico y tal vez simbólico, hechos en talleres o fábricas maquiladoras—; hasta la elaboración de piezas únicas, verdaderas obras de arte representativas de la más alta y fina creatividad del ser; esto, tomando en cuenta el arte como la elaboración de obras *originales*, *auténticas* o *únicas* e irrepetibles, donde el autor muestra su propia perspectiva, plasmada en la materialidad de los colores, papeles, telas y maderas, entre otros materiales.

Si tomamos en cuenta a las artesanías como un “bien cultural”, podremos entender mejor cómo las de La Palma pasaron de ser una expresión espontánea, con tintes mesiánicos por parte de sus autores, compartida a los pobladores de la comunidad, a un símbolo identitario nacional y económico de La Palma y El Salvador contemporáneo en un breve espacio de tiempo, no más de diez años, a partir de la década de 1970, con la casi total aprobación de la sociedad salvadoreña y de instituciones como la Iglesia católica, el gobierno, bancos y el FMLN, entre otras de tipo comercial y turístico; incluso refres-queras. Estas artesanías llenaron un vacío identitario, artístico o artesanal para este país tan violentado y oprimido interna y externamente. Sin duda un fenómeno único en el historial de las artesanías de todo el continente americano.

Como podemos ver, el fenómeno artesanal es más complejo que la simple elaboración y venta de productos *tradicionales* o comerciales.

Como se mencionó, estas artesanías son la aportación desde la *periferia*, y digo desde la *periferia* porque a pesar de que fueron jóvenes de capas sociales privilegiadas de El Salvador, los protagonistas más importantes para la realización de ese movimiento artesanal, fue la gente de La Palma, quienes hicieron posible que surgiera, se desarrollara y se pudiera llevar a cabo en gran medida tal fenómeno.

A grandes rasgos, estas artesanías tienen como características físicas principales que representan elementos de la campiña o rurales, son muy coloridas o *coloricas* como les llaman en El Salvador, son llamadas *naif*, que quiere decir ingenuo, un tanto *primitivistas*, son de *fácil* elaboración, pintadas principalmente con pintura vinílica y acrílicos; representan ambientes idílicos, desproporciones en la composición, son alegres o jubilosas y sobre todo, utilizan muchos simbolismos, diseños y elementos religiosos cristianos. Son hechas a mano en semillas de copinol, en madera en diferentes ti-pos de piezas, sobre todo cruces, cajas de todo tamaño, platos, bancos, porta llaves, y muchas otras piezas más; también se trabajan en lata, piel o cuero, textiles y bordados.

Durante la historia de estas artesanías, pintores y artesanos han hecho murales, pinturas en lienzo, pirograbados, mosaicos a pequeña y gran escala, cerámica, toallas, textiles, estampados, serigrafía y grabados que muestran la versatilidad y la infinita manera en que se puede reproducir esta corriente artesanal.

### **Orígenes: Fernando Llort Choussy, el iniciador**

Para entender el origen y desarrollo de las artesanías de La Palma es imprescindible conocer a uno de sus creadores y propagadores, Fernando Llort, que ahora se conoce como el autor intelectual y espiritual de esta corriente de la artesanía de La Palma; aunque no fue el único en desarrollarlas, él ha sido quien les ha dado el soporte, el seguimiento, el desarrollo y comercialización junto con Estela Chacón, su esposa y principal colaboradora en este proyecto.

Fernando Llort nació en 1949 en San Salvador, El Salvador, C.A., de familia acomodada social y económicamente, circunstancias que más tarde le permitirían realizar sus sueños e inquietudes, que pasaron por diversas etapas y complicaciones. Sus padres fueron

Baltasar Llorca y Victoria Choussy. Fue uno de los seis hijos de esta pareja, estudió el bachillerato en el Liceo Salvadoreño; en los años sesenta ingresó a la Universidad de El Salvador y cursó algunas materias de arte en Battan Rouge Louisiana, y en 1973 creó en La Palma el Centro de Desarrollo Integral para la enseñanza y fomento del arte.

Fernando Llorca se convirtió en el icono o emblema para las artesanías de La Palma, ha realizado *collages*, artesanías, pinturas, grabados, mosaicos y murales. Su obra es extensa y la ha compartido con todo tipo de sectores sociales; dejó su legado a una comunidad entera que ha trascendido internacionalmente, además de exponer sus obras en sectores de la llamada “alta sociedad”, en ambos casos convive y se desenvuelve para mostrar y difundir su obra, su vida y su idealismo. Sus trabajos han sido expuestos en El Salvador, Estados Unidos, Italia, Francia, México, Costa Rica, Honduras y Japón (Flores, 2004).

### **Origen y organización de los primeros talleres artesanales**

En los primeros años se crearon dos talleres, el de Fernando Llorca y amistades, y el de Max Martínez y Marta Martínez, al que llamaron *la montaña*, con un estilo paralelo al *simétrico* propuesto por Llorca. El estilo de *la montaña* se inclinó hacia los bordados desde un principio y posteriormente a la madera y otros materiales como lata y cuero.

Desde los primeros meses se trabajaba como una familia, posteriormente se acercaron pobladores de La Palma, sobre todo cuando Llorca se casó con Estela, quien atrajo a familiares de ella y a otras amistades. No se hacía difusión ni se invitaba a la gente en general, se trabajaba con los que se interesaban y se acercaban al grupo; no se trataba de un proyecto masificador. En ese primer taller laboraban jóvenes y adultos, primero por curiosidad, luego por gusto y más tarde fue una necesidad, hasta convertirse en su trabajo diario. Así se llegó a conformar la

primera cooperativa llamada “La Semilla de Dios”, que fue el origen formal de los talleres que surgieron por parte de artesanos alumnos de Llort y de ahí proliferaron hasta hoy, que son más de doscientos talleres de diversas capacidades y calidades en general.

Hoy en día estas artesanías han trascendido en el nivel internacional, se han establecido talleres en Estados Unidos, México y sobre todo en Guatemala, Nicaragua y Costa Rica, tanto por salvadoreños migrantes como por ciudadanos de esos países que han congeniado con dicha propuesta artesanal. Muchos de esos establecimientos no saben del origen de estas artesanías, ni de Fernando Llort, ni de La Palma (entrevista con Oscar Jiménez).

En los últimos años surgieron múltiples posibilidades de mercado y espacios en la capital dedicados exclusivamente a las artesanías salvadoreñas. En La Palma se han multiplicado los establecimientos de venta de sus propias artesanías y en el extranjero también hay tiendas donde se exhiben y venden con muy buena aceptación de los consumidores.

### **Elementos místico-simbólicos**

Las artesanías de La Palma nacieron en medio de un sueño mesiánico, donde la mística cristiana era la fuente inspiradora de sus creadores, era una utopía que se empezaba a hacer historia real y que pagaría, tarde o temprano, su derecho a ser parte del mundo una vez que dejó lo idílico. Fernando Llort y sus compañeros vinieron a La Palma con el objetivo inicial de crear una comuna para después edificar la *Nueva Jerusalén*. Es claro el mesianismo de Fernando en ese aspecto, pero eso no se le dio por obra espontánea, tuvo sus antecedentes bien identificados. En primer lugar la educación cristiana y altruista de sus

padres, sus estudios filosóficos y teológicos en Europa, la lejanía de su país y la obligación de estudiar una carrera universitaria en Estados Unidos, propuesta de su padre que a él lo hizo comprender y darse cuenta en ese país que su vocación era ser pintor. Fernando compartió su arte a la gente que trabajó con él en La Palma y posteriormente a todo El Salvador. Parece no haber hecho todo esto con la mente sino con un místico espíritu, cosa que no pudo reproducirse, al contrario de las artesanías y la parte mercantil o comercial que sí tuvo un auge y ascenso inaudito, dejando al olvido los orígenes y convivencia con matices religiosos con que inició el proyecto. Para la gente de La Palma todo el concepto en el taller de Fernando era nuevo, la música, la organización, las actitudes, la vestimenta, su manera de hablar, la manera de ver a Dios, la convivencia, los extranjeros que compraban, los colores de las pinturas, los pinceles, los diseños, la carpintería industrial, los horarios de trabajo y el ambiente en general; todo era como un sueño, los niños hasta se burlaban al ver a Fernando y a los artesanos, pues antes de iniciar los trabajos se tomaban de las manos, reconociendo sensaciones (entrevista con Fernando Llort y Oscar Jiménez).

### **Obras artísticas representativas del género de La Palma**

Son muchas las obras en pintura, cerámica y otros materiales que se han realizado a partir de la corriente artesanal de La Palma, pero quizá las más representativas por su simbolismo, por el lugar en que se encuentran, por la manera en que se han expuesto y por el impacto nacional e internacional que han generado, podríamos hablar de cinco en especial y las coloco en orden de importancia por el efecto socio-cultural durante el proceso y desarrollo de Fernando Llort y las artesanías de La Palma:

- 1) La pintura titulada *Domingo en mi pueblo*, en exposición permanente en uno de los museos de arte de San Salvador (1975)

- 2) Mural de mosaicos de la fachada de la catedral de San Salvador (1986)
- 3) Las pinturas de la Capilla de Monseñor Romero en la UCA (1989)
- 4) El mural *El jardín de los dioses*, Expo-Sevilla '92, actualmente en el Banco de Reserva en San Salvador (1992)
- 5) *El camino de los dioses*, hecho en herrería, actualmente ubicado en el Hotel Camino Real de San Salvador (1996)

Todas estas son creaciones individuales de Fernando Llord, con la colaboración de algunos artesanos y pintores en ciertos casos. Dichos ejemplos son la máxima expresión de la propuesta de La Palma, son también un patrimonio cultural e identitario de las y los salvadoreños por los lugares en que se encuentran, espacios e instituciones de gran importancia y significado para ese país, tal vez instituciones divergentes entre sí, pero que de cualquier manera forman parte del desarrollo social y cultural de El Salvador.

### **Arte y artesanías de La Palma**

Los artesanos de La Palma realizan sobre todo dos técnicas de pintura, según el tipo de materiales que van a trabajar. Para la pintura en madera, lata y jícaras utilizan la técnica de goteo en la que, a base de gotas de pintura, van rellenando los espacios y diseños, esta técnica permite la saturación de los colores; con el pincel esparcen la pintura, no se deslizan las cerdas al ras de la madera. En el caso de la pintura en semillas de copinol, colorean con plumones de colores. Estas son las dos formas más comunes en que se trabajan las artesanías de La Palma.

En cuanto al diseño, existen las variantes de dibujo a mano libre — a *mano alzada* como ellos le llaman—, el uso de moldes y el diseño mediante pantallas de serigrafía que cada vez se emplean más para abastecer el mercado; actualmente, esta última es la técnica más rápida, aunque no la de mejor calidad y acabado, ni la de mayor valor artesanal.

Respecto de las técnicas que han usado los *pintores artistas* están: los grabados con tinta fuerte y punta seca sobre láminas de metal, pirograbado sobre franela cubierta de pegamento blanco o pintura, en madera y en cuero, pintura en acrílico, en óleo, a lápiz, con tintas al alcohol, pinturas con texturas a base de arenas y pegamento blanco combinado con pintura, todas éstas sobre diferentes tipos de papel, principalmente de algodón; también trabajan con madera, tela de costal, lienzo, ce-rámica, pintura en barro, herrería, serigrafía en cerámica y telas o ropa, diseños comerciales para toallas y pintura mural, entre otras. En el caso de los pintores artistas la creatividad sigue desarrollándose paulatinamente y utilizan todo tipo de materiales gráficos.

Algunos de los pintores más representativos de La Palma son Fernando Llorca, Carlos Rivera y Oscar Jiménez, utilizan técnicas mixtas, en las que combinan dos o más tipos de pinturas y otros materiales, de muy distintas maneras.

### **Elaboración de las artesanías**

El proceso de las artesanías de La Palma, inicia con la carpintería, las piezas se trazan antes y se hace el calado o los cortes para hacer figuras, cruces o cajas de varios tamaños y formas; una vez hechas las piezas, se lijan y se entintan para curar la madera, después los dibujantes las diseñan con molde o a mano libre; hecho el diseño con estilógrafo o plumón se llevan a los pintores, el siguiente proceso es el completado y después se pone el brillo o barniz. Ya que éste se secó, se le da el acabado final, se etiqueta y se empaqueta para la venta, en el caso de ser piezas para exportación. En todo este proceso hay carpinteros, dibujantes, pintores, entintadores para curar la madera, *completadores* que hacen los ojitos y los detalles, barnizadores y empacadores (entrevista con Fernando Burgos).



En el caso de los copinoles (semillas duras), la decoración es más sencilla, pero también más minuciosa por el tamaño. Primero se limpia la semilla, después se lima para exponer la parte blanca de ésta, una vez limada la semilla, se diseña con estilógrafo y se pinta con plumones de agua o alcohol, el acabado se lo hace en barniz y el proceso se termina colocando un hilo para colgarse.

Respecto del trabajo en cuero, la técnica es muy semejante a la del copinol, la diferencia y dificultad está en la preparación o elaboración de los artículos, por lo cual casi no hay trabajos en piel en La Palma, ya que son pocas las personas que confeccionan piezas en ese material, además del costo y la dificultad de conseguirlo. Para hacer una pieza de cuero se diseña con estilógrafo o plumón de gel o tinta endeble, se pinta con plumones o con pinturas líquidas de alcohol y después se lustran con grasa para evitar el deterioro de la pintura.

“Para ser artesano de La Palma se necesita ser de esta comunidad, alguien que viene de repente a poner un taller y no le tiene amor a la artesanía, porque no ha nacido ni vivido de eso, no lo puede lograr, muchos han venido de fuera y es como se ha ido arruinando la artesanía. Entonces para ser artesano se necesita ser de La Palma o querer mucho a las artesanías, llevarlas en el corazón, no es sólo aprenderlo y ya, se necesita, aparte del tiempo, saber la historia, es necesario conocer y respetar a las personas que iniciaron estas artesanías” (entrevista con Vitelio Contreras Hijo).

### **Corrientes y descripción artístico-artesanal**

Dentro de la propuesta de las artesanías de La Palma existen diversos estilos, conceptos y corrientes como en otros géneros gráficos, tanto artísticos como artesanales, que paulatinamente desarrollan y

generan una evolución de los objetos en todos sentidos, desde el diseño hasta el acabado, procesos, difusión y símbolos utilizados.

En sus orígenes, los estilos, técnicas y materiales de las artesanías de La Palma estaban por descubrirse, fue una experiencia colectiva encabezada por Llord y otros jóvenes, además de un pequeño grupo de la comunidad con propuestas artísticas y místicas que se reflejarían de cualquier modo y en cada propuesta plasmada en éstas.

Desde los primeros momentos todo era innovación, todo se valía dentro del concepto y todo era un nuevo descubrimiento. Llord y los primeros artesanos pintaban y dibujaban con un estilo parecido al que hacen los niños y niñas, era un dibujo ingenuo, inocente, por lo cual se ha dicho que se trata de una artesanía *naïf* o primitivista, que significa precisamente eso, una propuesta con esencia infantil, no académica, inspirada en lo más sencillo de cada uno, que en cierta forma es lo más complicado de exponer y precisar o mostrar en una imagen, sobre todo cuando uno ya no vive precisamente en la niñez.

Los primeros artesanos trabajaron con lo que la naturaleza les proveía, materiales como piedras, cortezas de árboles, semillas y madera. Todo era un espacio de expresión. De hecho la inspiración de Llord empezó al observar a un niño raspando una semilla de copinol en la banqueta, lo que dejó ver un espacio en blanco con un marco café oscuro, ese fue el detonante para que diera inicio a la actividad artística y artesanal en La Palma, además de sus necesidades económicas y artísticas que lo mantenían alerta y creativo en cada cosa que se le presentaba a su llegada definitiva a La Palma en 1972.

Cuentan los informantes que los primeros trabajos se hacían a conciencia, cada uno trataba de plasmar en su objeto lo mejor de sí; Fernando Llord les daba técnicas de dibujo, de teoría del color y la utilización de los materiales. Desde el principio los futuros artesanos aprendieron a copiar y a reproducir los diseños de Fernando Llord

(estilo simétrico), de Max Martínez y de Marta su esposa (estilo de *la montaña*), quienes hicieron moldes que aún se conservan. Cada uno era especial en su propuesta y tenía sus propias características; en lo que coincidieron fue en los colores que empleaban, en los temas de la campiña, en los materiales y en los símbolos y elementos religiosos cristianos. De ahí se fueron desarrollando paulatinamente otras aportaciones que fueron modificando los estilos, pero siempre con la base de las dos propuestas antes mencionadas.

Con la base de lo *simétrico* y de *la montaña* surgieron el *luciado*, el *fondo en negro* y los estilos propios de pintores locales como Alfredo Linares, Oscar Rivera y Oscar Jiménez, entre otros de la misma generación y de nuevas generaciones que van surgiendo.

La propuesta de las artesanías de La Palma tomó diversos y muy distintos cauces, desde lo artístico, las obras únicas y la creación de estilos propios con propuestas simbólicas y creativas, hasta las copias burdas y sin gusto de muchas de las artesanías que se maquilan en la comunidad y fuera de ella; esto porque al pasar de los años, la mayor parte de los involucrados en este proceso se convirtieron en manufactureros o maquiladores, unos pocos artesanos y muy contados pintores o artistas, algunos de estos últimos, conocidos en el nivel internacional.

El mérito de Fernando, Marta y Max fue haber descubierto la enorme riqueza y talento de los pobladores de La Palma. Se les mostró el pincel, los colores y los materiales, y de ahí surgió la magia y el desarrollo de las artesanías de La Palma, que ha tomado muchos rumbos, constructivos y destructivos, pero eso sí, trascendentales en los niveles local y nacional para El Salvador (entrevista con Oscar Jiménez).

## **Estilo simétrico (geométrico)**

En el estilo propuesto por Fernando Llorca, la característica principal es el uso de escuadras, reglas, moldes, compás y otros utensilios que permiten realizar un diseño y composiciones con ángulos, círculos y rectas exactas. En esta propuesta lo más importante es la perfección en los trazos, aunque en sus inicios no fue así. En un principio se combinaba un dibujo un tanto *primitivista*, en su obra se percibe la demarcación de los elementos en figuras multiformes, haciendo alusión a una especie de rompecabezas que se volvió una de las características inconfundibles de las artesanías de La Palma.

El estilo *simétrico* es distinto cuando se plasma en una obra artística o cuando se realiza en madera u otros materiales con fines artesanales. Artísticamente es más complejo, incluso hasta *barroco*, surgen y se manifiestan formas nuevas, hay más libertad en la composición y se puede percibir la maestría del autor en el manejo de la geometría, la estilización de las líneas y los ángulos. En las artesanías es más difícil hacer elaboraciones complejas, sobre todo por las limitaciones de las superficies, más pequeñas regularmente y, desde luego, por cuestiones comerciales que también limitan el desarrollo y la creatividad.

Para hacer trabajos de este estilo se necesita la actitud y la precisión en el trazo y la composición, sin ser esto un limitante para la libertad de expresión. Durante la historia de las artesanías de La Palma, pocos han sido quienes realizan este estilo y que es el más famoso y reconocido en el nivel internacional, quizá por ser más laborioso y técnicamente más complicado. Fernando Llorca tuvo la influencia del pintor español Joan Miró principalmente, entre muchas más como Picasso y Paul Klee, célebres pintores, representantes de alguna manera de la corriente *naïf* (entrevista con Fernando Llorca y Ricardo Lindo).

Algunas de las características principales son diseños casi sin profundidad de campo, planos, sin volumen, las personas espigadas y

estilizadas se encuentran en posición frontal sin detalles en los rostros, no son diseños realistas, la composición también es irreal, se pintan casas al revés y es recurrente la iconografía maya o mesoamericana y otras formas alusivas a las que realizaban muchas de las culturas de este continente en tiempos precolombinos que, junto con figuras de tipo “rompecabeceado” y geométricas, adornan los cuerpos y el interior de animales, personas, vestimentas, soles, lunas, árboles, vasijas y fondos de las obras.

En la actualidad, como ya se mencionó, es un género poco trabajado en La Palma, de hecho no se desarrolló significativamente, salvo por algunos pintores que retomaron un estilo *cubista* como las pinturas que se exhiben en el restaurante El Pueblito o la decoración del Hotel La Palma, nuevas propuestas con influencia *simétrica*. La fachada de la catedral de San Salvador, las pinturas de la capilla de monseñor Romero de la UCA, el trabajo en herrería del Hotel Camino Real de San Salvador y las populares toallas de Hylasal son de este estilo, que se convirtió desde los setenta en el más representativo y reconocido dentro de las diversas propuestas de esta corriente gráfica artesanal y artística.

### **Estilo de la Montaña**

Éste es el estilo más reproducido por los artesanos, no tuvo tanto auge y representatividad en monumentos y obras artísticas, pero es el que predomina en los talleres de los artesanos de La Palma, el más vendido también y el más allegado al público en general. Quizá los artesanos lo adoptaron por ser más libre, sin rigidez en los trazos, es como un dibujo infantil, no se requiere de escuadras ni utensilios complicados para su elaboración, ni se necesitan tantos conocimientos de geometría, ángulos y grecas, sólo el lápiz, el estilógrafo y la creatividad. En este estilo las proporciones y las composiciones son más realistas, aunque tampoco tienen tanto detalle, se asemejan a los dibujos hechos por niños y niñas cuando representan el medio que les rodea, en

este caso el campo y el pueblo con todos sus elementos rurales, sólo que se estilizan y se perfeccionan para darle una armonía y precisión en el diseño, con un buen acabado para la venta.

En este caso son recurrentes los temas campiranos, religiosos y paisajes con animales de corral, pájaros, caballos, árboles, flores y demás elementos que uno se puede encontrar en las calles y parajes de la comunidad de La Palma y sus alrededores. Algo curioso es que en esta pintura no se pintan insectos, a pesar de ser característicos de las zonas rurales; tampoco animales felinos, animales selváticos y otros que no son del área. Unos de los principales exponentes de este estilo son Guillermo Huevo y familia, quienes manejan con gran gusto y maestría este estilo en pinturas y muebles.

### **Luciado y fondo negro**

El *luciado* y el *fondo negro*, más que estilo, es una derivación de color. En el primer caso la característica principal es rellenar un espacio con el mismo color, pero con dos o tres tonos distintos que se enmarcan entre sí, mejor conocido como una degradación de color, pero no paulatino sino siguiendo los contornos o también en degradado de color. Es una propuesta surgida en los últimos años, poco utilizada, pues requiere de más trabajo, gama de colores y creatividad que no se paga en el mercado.

El *fondo en negro* también es una nueva forma de hacer resaltar los colores y se trabaja empleando el *luciado* y el estilo *simétrico* principalmente.

### **Evoluciones en diseño, técnicas y acabados**

Según algunos de los artesanos y artesanas iniciadores del proceso de las artesanías de La Palma, junto con Fernando Llort, éstas al principio eran más burdas, sencillas y de menor calidad en general, sin

embargo en la actualidad muchos compradores buscan el estilo y las obras de esos primeros años iniciales, por ser más elaboradas y simbólicas. Podríamos discutir si son o no mejores las de antes que las de ahora, pero es mejor explicar cómo se ha dado la evolución de las propuestas a lo largo de su corta historia.

Se trabajaba en piezas de carpintería un tanto burdas y toscas porque no había carpintero en el pueblo, entonces ellos mismos elaboraban las piezas, las pintaban y el contorno lo labraban con gubias, creando efectos de claro oscuro y bajo relieve que las hacían más vistosas. En un principio, los diseños, la combinación de los colores y los materiales eran más limitados, los acabados no se cuidaban tanto, no había precisión en los trazos y el control de calidad no era exhaustivo como se empezó a dar una vez entrando al mercado y a la comercialización, que exigió mayor precisión, acabados y calidad en la presentación de los artículos, esto fue lo que generó cambios sustantivos en las artesanías, el mercado fue determinando muchos aspectos en el diseño, se tenían que adaptar a la demanda, los precios, los consumidores, los gustos y la rentabilidad de sus productos. De esta manera algunos optaron por lo más sencillo, otros por lo rápido, no faltaron quienes lo hicieron por lo *mal hecho* para competir en precio con los primeros artesanos (entrevista con Margarita Flores).

Lo más importante era que los primeros artesanos estaban llenos de ilusiones, afán de aprender y crear en torno a un ambiente místico y natural propicio para derramar creatividad. No sólo utilizaron pintura, también elaboraron pirograbados en tela, en madera y lienzo, trabajaron el cuero de forma extraordinaria, utilizaban semillas, piedras y cortezas de los árboles; cada material se trabajaba con entereza, aún no llegaba la irrupción de la comercialización y el mercado.

Poco a poco fue ganando terreno el estilo de *la montaña* por ser más sencillo y fácil de emplear, incluso por identificación con el estilo,

aunque nunca se han dejado de realizar artesanías del tipo *simétrico*; en realidad conviven de forma paralela, incluso combinada. En esto no es posible hablar de límites establecidos entre ambos estilos, pues se van mezclando las propuestas y van generando a su vez una evolución paulatina, necesaria e inevitable.

Otro hecho por resaltar es el de los conceptos y propuestas. En un principio se podía notar un estilo particular de La Palma, con elementos campiranos, pero no tardaron en llegar los personajes de la mercadotecnia infantil estadounidense, en algunos talleres se empezaron a hacer dinosaurios de tipo *Jurassic Park*, *Winnie Poohs*, personajes de *Walt Disney*, la *Pantera Rosa* y muchos más, empezaron también a pegar estampas, *posters* o cromos, billetes (colones) salvadoreños e imágenes religiosas en maderas y terminado en poliéster o resina como recuerdos y así fue desarrollándose lo *kistch* en La Palma, como una alternativa inevitable y característica de muchas de las artesanías de América Latina.

Las artesanías de La Palma han pasado por un proceso vertiginoso, que en la actualidad las han dejado en cierta desorientación y estancamiento, no se sabe mucho de su pasado, pero tampoco se quiere proponer en el presente para el futuro, no se vislumbra su destino, sólo hay algunos artesanos y artesanas que tratan de rescatar los orígenes, pues se dan cuenta de lo que están perdiendo por la vertiginosidad del mercado, de la producción en serie y de las limitaciones creativas y simbólicas que padecen en la actualidad. Algunos talleres elaboran artesanías muy bien trabajadas para exportación, pero están obligados a realizar los trabajos como el cliente los determina, poco pueden aportar. Las condiciones laborales y comerciales no permiten el desarrollo creativo de los artesanos y artesanas en casi la totalidad de los casos, por lo cual se han convertido más bien en manufactureros o maquiladores de *artesanías*, casi irremediabilmente.

En la actualidad se realizan diseños sencillos, repetitivos, gastados para el trabajador y para el consumidor, hay pocas novedades y



propuestas y se abocan a reproducir los trabajos que garantizan la venta en el corto plazo.

## CONCLUSIONES

El proceso de las artesanías de La Palma ha sido muy cuestionado, pero sin duda es un fenómeno cultural y comercial que ha dado sustento económico a miles de personas que han dependido durante varios años de ellas, directa o indirectamente, en un país donde el empleo y las opciones laborales son muy escasos y poco remunerados.

La historia de las artesanías de La Palma es un acontecimiento un tanto fugaz, no porque se haya acabado, sino porque la mística y la fuerza que las creó parecen estar casi extintas. Todo inició tan *puro* e ingenuo, tan comprometido y espiritual, que la empresa se convirtió en una fantasía, y como todo acontecimiento de este tipo, no da para que perdure, repercute, pero no puede continuar de la misma forma.

Hay quienes piensan que estas artesanías no son emblema de El Salvador por no tener orígenes ancestrales o no provenir directamente del pueblo, sin embargo, es el mismo pueblo o los pobladores de un país quienes adoptan los emblemas y, si es sin imposición, hablamos de una adopción dispuesta de los salvadoreños, en este caso, de las artesanías de La Palma y eso hace que se conviertan en un símbolo nacional como ya lo he expuesto.

Debemos decir, además, que es una artesanía que se utilizó en gran medida para engañar a los organismos y compradores que pretendían apoyar las causas de la izquierda del FMLN, o de combatir la pobreza que aqueja a El Salvador. Algunos se aprovecharon de las circunstancias de los artesanos e intermediarios de las artesanías de La Palma, haciendo múltiples ventas, precios y calidades desleales que fueron en detrimento del desarrollo artístico, económico, social y creativo de estas artesanías.

Ello sobre todo en la década de los ochenta y noventa (entrevista con Oscar Jiménez).

La Palma fue una de las únicas comunidades que prosperaron en casi todos los sentidos durante la época de conflictos intestinos. Sin embargo eso trajo consigo un sin fin de problemáticas dignas de un estudio local. La gente que llegó, se ubicó a las orillas del pueblo, además de otros cantones fuera del casco central. Entonces también surgió la desocupación, desintegración familiar, descontrol de la población y, en menor medida, drogadicción, delincuencia y la proliferación del sida, principalmente por la migración hacia Estados Unidos.

Respecto de los pintores artistas, aunque muy pocos, no dejan de generar obras, además, se notan nuevos prospectos con otros estilos y actitudes en relación con el arte de la pintura, resultado de los orígenes del proceso que dejó su legado a esa comunidad. Sin embargo, también existe, y cada vez más frecuente, la artesanía *kistch*, objetos con escasa producción creativa, objetos de *mal gusto*, por su falta de sustancia, de liberación creativa que los convierte en meros objetos comerciales, que además limitan el desarrollo artístico, artesanal, identitario, cultural y hasta manufacturero de la propia comunidad. n

### **Bibliografía**

Bihalji-Marin, Oto, *El arte naif*, Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Montevideo, Quito-Río de Janeiro, Ed. Labor, 1978, 264 pp.

Centro Monseñor Romero, *El arte en la capilla de monseñor Romero de la UCA: una protesta en contra de la muerte, una propuesta a favor de la vida*, San Salvador, Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”, 1990, 31 pp.

Clavijo López; Pablo (director), *Almanaque anual 2002*, México, Ed. Editora Cinco, 2002, 656 pp.

Flores de Escalante, Aida (texto inconcluso) Biografía de la obra artística de Fernando Llort, San Salvador.

García Canclini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, México Ed. Nueva Imagen, 1986, 224 pp.

———, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México Ed. Grijalbo, 1989, 365 pp.

Llort, Fernando, *El arte en la capilla monseñor Romero de la UCA: una protesta en contra de la muerte, una propuesta a favor de la vida*, San Salvador, Ed. Centro Monseñor Romero, Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”, 1990, 32 pp.

Lugo Ucles, Mario, *El Salvador en los años 80: contrainsurgencia y revolución*, La Habana, Ed. Casa de las Américas, 1991, 222 pp.

Ortiz Angulo, Ana, *Definición y clasificación del arte popular*, México, INAH, 1992, 150 pp.

Palencia de Valdivieso, Alma Antonia, *La Palma, Geografía de La Palma*, Casa de la Cultura, La Palma, CONCULTURA, 63 pp.

Turok, Marta, *Cómo acercarse a la artesanía*, México, Ed. Plaza y Valdés y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, 200 pp.

### **Hemerografía**

Chamorro, Inés G., “La artesanía como elemento de promoción social, económica y cultural de los sectores industriales más

favorecidos”, en *Artesanías de América*, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, julio de 2002, núm.. 52, 158 pp.

### **Investigación en sitios electrónicos**

Páginas acerca del pintor y filósofo Fernando Llort, artesanías salvadoreñas de La Palma y el arte *naif*

*Arte naif*

<http://www.guanaquin.com/mipais/chalate/artesa.shtml>

<http://home.planet.nl/~adriepai/spaansna.htm>

Fernando Llort y artesanías de La Palma

<http://www.latinamericandesign.com/html/llortes.htm>

### **Entrevistas**

#### **En La Palma 2004**

- 1) **Carlos Rivera** Pintor y artesano
- 2) **Roberto Burgos** Artesano y encargado de la Casa de la Cultura de La Palma
- 3) **Ildefonso Mejía** Sacerdote franciscano, vicario parroquial de la capilla de La Palma
- 4) **Juan Antonio Fabián** Artesano y Jefe de producción de la cooperativa de “La semilla de Dios”

- 5) **Margarita Flores de Rodríguez** Artesana, dueña del taller “Fuente de Vida” y de una fonda de pupusas
- 6) **Aminta de Mancia** Artesana, miembro fundadora de La Esperanza y dueña de un taller artesanal
- 7) **Oscar Jiménez “Oskar”** Pintor y artesano, colaborador de Fernando LLort en La Palma
- 8) **José Salvador Gutiérrez** Artesano y vendedor en San Salvador
- 9) **Salvador Zepeda Carrillo** Dueño del hotel “La Palma”, doctor y licenciado en leyes
- 10) **Vitelio Contreras** Artesano y dueño del taller “El Yute”
- 11) **Vitelio Contreras (hijo) e Ingrid su esposa** Artesanos en piel, dueños de una tienda en La Placita

## **2003**

- 12) **Marisela Rivera** Joven Pintora y tallerista, colaboradora del CEDART

## **En San Salvador 2004**

- 13) **Carlos Lara** Antropólogo, maestro de la Universidad Nacional de El Salvador.

**14) Fernando Llorc** Pintor, artesano e iniciador del proceso artesanal en La Palma.

**15) Ricardo Lindo** Pintor, escritor e historiador de El Salvador.

**2003**

**16) Gregorio Bello** Antropólogo, profesor de la Universidad Nacional, Coordinador y Director del Museo de la Miniatura de Ilobasco y Director del Museo de Antropología

**17) Madeleine Inberton** Colaboradora del Museo de la Miniatura de Ilobasco y Conocedora de las artesanías de La Pama

**18) Miriam Estupiniam** Ex integrante de la Casa de las artesanías En México D.F.

**19) René** Artesano salvadoreño residente en México, ex integrante de las Comisiones de Solidaridad de El Salvador en México

---

artesanías

---

DIEGO ARTEAGA

**CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO  
DE LOS PINTORES Y ESCULTORES  
DE CUENCA ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XIX**

**Resumen:**

En este trabajo se aborda la presencia de escultores y pintores en la ciudad ecuatoriana de Cuenca entre los siglos XVI y XIX, haciendo énfasis en lo que tiene que ver con la organización artesanal en la cual estaban inmersos, básicamente durante el siglo XIX; así como los nuevos nombres de pintores y escultores que van surgiendo de los documentos escritos y que hacían su vida en la urbe, sobre todo de aquellos que la residieron a lo largo de la última centuria en cuestión.

## Cuenca

La historia de la región, en la cual hoy se levanta la moderna ciudad de Cuenca, tiene vieja data con el establecimiento de sus primeros pobladores nómadas que llegaron hace unos 15.000 años, gentes que irán pasando por diferentes etapas de evolución social y tecnológica hasta el nivel organizativo conocido como *jefatura* representado por los *Cañaris*, grupo que, tras una relativa resistencia, pasó a integrar el imperio inka, hacia 1470. La llegada de los europeos a la urbe inka de Tomebamba por 1533, trajo consigo al negro, grupos raciales que sumados al aborigen, así como a sus diferentes categorías de mestizaje biológico, constituirían la población que daría origen a Cuenca el 12 de abril de 1557.

Cuenca es, desde 1560 hasta la segunda mitad del siglo XVII, un centro de actividad minera en la audiencia quiteña; luego su economía quedaría sustentada por la agricultura, por la ganadería y, con alguna intensidad, por las artesanías; acciones que la mantendrían como su segunda ciudad durante casi toda la época colonial, es decir hasta 1822, atrás únicamente de su capital, Quito. Ya en el siglo XIX, empezaría a enrumbar sus destinos hacia otras actividades como agricultura a gran escala, intentonas mineras y a los tejidos de *tocuyo* y, décadas más tarde, a la gran producción del sombrero de paja toquilla, que la introdujo en el comercio mundial.



En sus inicios coloniales, fue organizada según el modelo del cuadrículado. En el centro de la traza, los núcleos de poder político y religioso; en los alrededores, las residencias de los blancos (sobre todo españoles, algunos portugueses y uno que otro italiano); fuera de ella, los nativos, aunque en la práctica reinaba en buena medida la convivencia racial que iría definiendo algunos barrios desde mediados del siglo XVII y que caracterizarían a su periferia, como El Vado, El Vecino, San Sebastián, Todos los Santos, que luego serían sectores de población mayoritariamente mestiza a finales del XVIII y que, ya en la república, constituirían sectores populares.

Socialmente Cuenca no formó una comunidad de conquistadores, sino más bien de funcionarios dedicados a actividades ganaderas y mineras; la falta del indio fue siempre un problema para los españoles durante la colonia, razón por la cual la presencia del negro es bastante notoria hasta mediados del siglo XIX, a pesar de haber sufrido un notable incremento durante la época republicana. En esta última centuria se tiene un buen número de terratenientes, aunque sin ser su magnitud igual a la de la sierra centro-norte del Ecuador.

### **Las artesanías en Cuenca: escultores y pintores**

La presencia de artesanos en los sitios aborígenes de la región cañari ha sido reconocida en el medio americano y mundial, a juzgar por las obras conservadas en diferentes tipos de materiales perdurables como hueso, concha *spóndilus* y metales como el oro y la plata, expresiones en donde se manifiesta la rica diversidad de temáticas tratadas. En otros casos, como los trabajados en fibras vegetales o animales, por su propia naturaleza, no se han conservado, desapareciendo para siempre y quedando únicamente documentos escritos coloniales que permiten abordarlos en cierta medida.

La llegada del hombre ibérico a tierras cañaris significó cambios bruscos en todas las esferas de la vida de los aborígenes. En el campo de las artesanías se introdujeron varios materiales y técnicas para trabajarlas; así, fueron apareciendo ladrilleros, tejeros, curtidores de pieles de ganado mayor y menor y los que laboraban objetos con cornamentas. En otros casos, hubo una continuidad de artesanías que habían tenido su particular desarrollo en la región, como metalurgia, confección de textiles, escultura, pintura y campos; estos dos últimos, que nos van a interesar esta vez dentro de la trayectoria histórica de Cuenca.

Abordar las actividades de escultura y pintura en nuestra urbe hoy resulta relativamente fácil, pues en cuanto a la primera siempre se ha tenido presente la continuidad de su labor desde tiempos prehispánicos; no así en la pintura, ocupación de la cual se ha indicado su presencia únicamente a partir de la llegada de los españoles, aunque a decir verdad hay mucho más que expresar al respecto, pues, de hecho, al señalar a una persona como pintor durante la época colonial, no se tiene la certeza de qué tipo de trabajo realizaba. En efecto, pudieron tratarse de pintores de ciertos tipos de prendas de vestir, tal como lo demuestran los estudios de Caillavet, quien señala la posibilidad de que los *alçaanacos* y las mantas *moroliquillas* que circulaban en Otavalo a fines del siglo XVI fueran, al igual que las mantas de diversos colores usadas por los indios de Nueva Granada “pintadas de pincel”; asimismo lo serían los vestidos exigidos según la tasa de 1553 por el encomendero de Mulahaló a sus indios, quien señalaba: “*y si quisiere pintados los pintareis con los colores que hayen vuestra tierra para ello*” (1980;184).

En Cuenca las referencias a *morollicllas*, *liquillas moro moro*, *alçaanacos* y *moropachas* durante el siglo XVI y las dos primeras décadas del siguiente, quizá evidencian la continuidad de una actividad artesanal pictórica prehispánica en la colonia, opinión que se ve reforzada por la existencia de *moroliquillas* cañaris por lo menos de dos

tipos: las comunes y “las finas”; también se debe anotar la existencia en la ciudad de *naguas*, prendas femeninas pintadas (Robledo [1545]1992; 3).

Con cierta frecuencia cronistas coloniales refieren la presencia de prendas de vestir pintadas en la región oriental ecuatoriana, desde donde esta técnica probablemente tuvo su difusión hacia la sierra.

Al hablar de pintores también puede referirse a aquellos de muebles o a los de caballete, técnica introducida por los europeos en tierras americanas.

Durante la Colonia, como un hecho de suma importancia para la actividad artística de Quito y su jurisdicción, fue el arribo del flamenco Fray Jodoco Ricke, quien fundó en 1551 la *Escuela de Artes y Oficios* denominada San Juan Bautista, que luego se convirtió en el Colegio de San Andrés, dando así origen a un taller de arte encabezado por Fray Pedro Gosseal de Lovaina.

Prontamente empezaron a verse los resultados de esta Escuela. Salía gente conocedora de escultura, pintura, dorado, etc., unos pocos destacarían como pintores: Andrés Sánchez Gallque, Fray Pedro Bedón, entre otros, quienes sentarían las bases para la denominada *Escuela Quiteña*.

¿Mas, qué hay de la actividad artística en Cuenca para esta época? Verdaderamente es poco lo que se puede decir.

La presencia documentada de pintores y escultores en Cuenca puede ser rastreada desde finales del siglo XVI, con la existencia de artífices como los integrantes de la dinastía de los Gualamlema: don Carlos, don Joseph, y Francisco Díaz, Pedro Quito, Luis de Amores, Diego Quinatocla Zumbaguana y de los Faycan: Cristóbal y Blas, artífices mayo-ritariamente aborígenes.

A pesar de ser los oficios de pintor y escultor actividades fundamentalmente masculinas, no deja de llamar la atención la importantísima presencia en la ciudad de Joana, una india pintora del siglo XVII, así como un siglo más tarde la de su colega, la religiosa sor María de la Merced.

De otro lado, durante la segunda mitad del siglo XVII se dispone de referencias a “oficiales [¿escultores?, ¿pintores?] tasadores de esculturas” y, en 1671, de un “tal, oficial escultor”, mientras que en la primera se habla de Gabriel de Amores (hijo de Luis de Amores), como oficial escultor, quien tuvo como su aprendiz, en 1638, al indio don Martín Díaz Anlango, un barbero aborigen natural de Otavalo (Arteaga; 2000; 66).

A lo largo del siglo XVIII, es importante señalar la presencia del pintor Joan de Orellana, autor que fuera considerado en la urbe como “persona inteligente”, ejecutante de una parte de la obra pictórica mural de la capilla de Susudel. Sobre este autor aún hoy resulta difícil poder señalar su situación social y económica, pues en esta época existen tres personas con similar nombre.

El siglo XIX es una época en la cual conocemos muchos más pintores y escultores en Cuenca, así tenemos por 1839 entre los primeros a: Manuel Salazar, Ramón Torres, Marcos Rojas, José Domingo Montero, Diego Flores; en 1845: Marcos Flores, Lino Benites, Manuel Orellana, Fernando Neira, Hipólito Parra, Pedro Mogro-vejo, Pascual Naba, José Chipla, Eusebio Alarcón; y durante la segunda mitad de la centuria a nombres como: José Manuel Herrera, José Herrera, N. Sánchez, N. Mora, Manuel Valdivieso, Abece Arce, Benigno Cobos, N. Cuesta, José M. Herrera, José Herrera, Fidel Benites, N. Benites, N. Ponce, N. Landívar, Benigno Parra, Fructuoso Toledo, N. Paredes, Eutacio Vivar; mientras que entre los

escultores contamos a: José Velásquez, Ezequiel Quesada, Melchor Quesada, José Miguel Vélez, N. Castro, N. B. Vivar, N. Ruiloba, Ezequiel Molina, José Manuel Parra, Gaspar Márquez.

### **La organización de los escultores y pintores en Cuenca**

En cierta medida, en la actualidad es posible conocer la estructura de los artesanos en Cuenca a lo largo del periodo en estudio.

Durante la colonia, el municipio, institución europea transplantada en las Indias, fue el ente organizador de casi todas las actividades ciudadanas a través de sus ordenanzas, disposiciones que en ocasiones también las dictaron los virreyes, las audiencias, e incluso la propia Corona.

Como casi todos los municipios coloniales, el cuencano se encargó de la distribución de tierras en la urbe y en el campo, asimismo velaba por las obras que conformarían físicamente la ciudad y por su ornato; regulaba el comercio en cuanto precios, calidad, pesos y medidas de los artículos; además su acción también estuvo dirigida a organizar fiestas públicas civiles y, compartiendo responsabilidad con la Iglesia, las religiosas; parte de su gestión fue el asunto de los artesanos en sus más diversas ramas y obras y su organización. Así, durante el siglo XVI, también lo hizo con algunos oficios bajo patrones ibéricos, aunque se tomó en consideración la tradición indígena; en efecto, de la organización de las comunidades andinas en *ayllus* y *parcialidades*, se la recogió en gran medida para, con las funciones del *alcalde* (cargo de estilo europeo), canalizar sus actividades profesionales; así por ejemplo carpintería y alfarería (con sus maestros y oficiales), funcionaron bajo la dirección de un *alcalde* indio del ramo, subordinado a la vigilancia de

españoles. En otras ocasiones, como en las actividades de pintores, silleros, escultores, petaqueros, guitarreros, ejercidas sobre todo por aborígenes, resulta una incógnita su estructura al faltar noticias sobre ellas.

Otros quehaceres, en cambio, se los hizo acorde al sistema del *gremio* europeo común, conformado cuando existía un número suficiente de artesanos para integrarlos, cuya función básica era de “establecer, mantener y proteger la producción de pequeños talleres contra las tendencias monopolistas” (Rubín de la Borbolla; 1974; 129). En este tipo de corporación existía una jerarquía a su interior: maestros, oficiales y aprendices. Sin embargo, a veces un número grande de artesanos no necesariamente hacía que se los agrupe en un gremio.

Durante la colonia, en Cuenca existió este tipo de corporaciones únicamente en torno al año 1600, luego desaparecieron pero para asomar a finales del siglo XVIII, con continuación en la época de la Gran Colombia y en la del siglo decimonónico.

Entre los oficios que se agruparon en torno al gremio, a dos décadas de finalizar la centuria del XVIII, tenemos a: herreros, zapateros, sastres, plateros, carpinteros, sombrereros, barberos, entre otros, además del correspondiente a los pintores, pero no el de los escultores, aunque hay ciertos puntos que se pueden comentar en este sentido.

La organización artesanal en la urbe cuencana durante el siglo XIX difiere notoriamente de la época colonial, ya que, durante el periodo de dominio español en América, estaba fundamentada en gran medida en el gremio, en menor escala en la cofradía de carácter eminentemente religioso y, ocasionalmente, en el patrón indígena que reproducía el *ayllu* prehispánico, a través de los *alcaldes* de algún ramo profesional. Por el contrario, a lo largo del periodo republicano, por lo menos en Cuenca, incluso desde las reformas borbónicas, la organización artesanal estriba únicamente en el gremio.

Así por ejemplo, por 1843, las Actas del cabildo registran: *“reunidos los señores concejeros municipales que suscriben en sesión extraordinaria acordaron 1º que debían nombrar los maestros mayores de los gremios de artesanos y sus suplentes en observancia del art. 165 de la lei reglamentaria, i así consecuencia nombraron unánimemente por maestros mayores”*<sup>1</sup>. Y en 1844 se indica que los artesanos *“deberán prestar su juramento y posesionarse de sus destinos, dejando sus firmas y rúbricas en un libro que existe en secretaría para que conste dicha posesión”*; esta sesión, también señalaba: *“[a los artesanos] quienes, habiendo presentado en Sala plena, juraron según derecho ofreciendo proceder con legalidad en sus destinos. Los primeros de la nomenclatura antecedente, se tienen -se indicaba- por maestros mayores principales y los segundos por suplentes quienes obtendrán el título prescrito por el art. 129 del reglamento de policía; debiendo oficiarse al Tesorero de los ramos de policía, adjuntándole una lista nominal de los maestros de tienda a fin de que recaude la cantidad que se expresa en dicho artículo por el mencionado título, previa razón del Señor Comisario de policía que se le pedirá de conformidad con el inciso 3º artículo 3º de dicho reglamento”*.

En la designación de las personas que estarían al frente de estas asociaciones intervenían, según los documentos, los concejeros municipales quienes *“debían nombrar los maestros mayores de los gremios de artesanos y sus suplentes en observancia del art. 165 de la lei reglamentaria”*. Ahora bien, por un lado, cabe la pregunta a qué *“lei reglamentaria”* se estaban refiriendo y, por otro, si es que las denominaciones las hacían únicamente ellos. En verdad, entre los papeles del

---

1 *Actas de Cabildos. Años 1838 a 1847*, Acta del 7 de marzo de 1847, folio 274v, Archivo Histórico Municipal de Cuenca.



*Escena de caza. Temática mantenida en Cuenca desde la época colonial.  
Casa de Las Palomas*

municipio no se ha encontrado aún los documentos que informen de tal ley, así como tampoco se ha podido dar con el paradero de los libros en donde se asentaban las rúbricas de los artesanos designados.

En otras ocasiones se recibía sugerencias para estas nominaciones.<sup>2</sup> En todo caso, por 1844, se sabe que uno de los requisitos para ser designado maestro mayor, era contar con tienda pública, tal como

---

<sup>2</sup> *Actas de Cabildo 1821-1825*, Acta del 20 de febrero de 1824, folio 279, Archivo Histórico Municipal de Cuenca.



se señala por parte del zapatero Bruno Aguilar, “*quien [presentó] un escrito solicitando se nombre otro en su lugar porque no tenía taller público*”, lo cual se aceptó, colocándose en su lugar a Lorenzo Pasmíño<sup>3</sup>.

En 1845, la importancia de los artesanos en el Ecuador era tal que la Secretaría General del País pide un Cuadro General de la ciudad, el mismo que incluiría los gremios profesionales.<sup>4</sup>

La reiterada ausencia de un considerable número de artesanos a las designaciones de maestros mayores resulta por el momento una incógnita, posiblemente se deba a que no participaban en ellas; como otra posibilidad para su inasistencia, es que se ignoraban quiénes iban a resultar electos (si es que las elecciones eran secretas).

Luego de la denominación, se procedía a la toma del juramento mediante el cual los artesanos se comprometían, “según derecho”, “proceder con legalidad en sus destinos”; en caso de no estar presente alguno, debían hacerlo posteriormente para poder quedar legalmente posesionado del cargo. En todo caso, las disposiciones para el juramento y otros procedimientos legales era de vieja data, ya que por 1822 se conoce la siguiente orden: “*En este cabildo se recibió oficio del señor Jefe Político relativo à dar aviso de los Individuos electos Maestros Mayores, en cuya virtud se proveyó lo siguiente: Sala Capitular de Cuenca 23 de octubre de 822 12º recibido téngase entendido, y los nombrados aceptando y jurando presenten dentro de 24 horas las correspondientes listas de los componentes de los gremios para en su visita acordaron lo que convenga sobre su arreglo y demás conducente àl mejor servicio de la república*”. En ocasiones excepcionales se solicitaba la separación del designado.

---

3 *Actas de Cabildos. Años 1838 a 1847*, Acta del 7 de febrero de 1844, folio 326v. Archivo Histórico Municipal de Cuenca.

4 *Papeles Recibidos*, Años 1881-1887, Papel recibido el 21 de julio de 1845 folio 68, Archivo Histórico Municipal de Cuenca.

A manera de ejemplos de denominaciones de maestros mayores de pintores y sus respectivos suplentes tenemos: Mariano Cárdenas e Hilario “de Tal” (¿Herrera?), en 1780; Hilario Herrera y Antonio Sarmiento, en 1781; Hilario Herrera y Antonio Sarmiento, en 1783; Manuel Ortega y Mariano de Vera, en 1784; Manuel María y Salazar Felipe Herrera, en 1835; Ramón Torres y Fernando Neira, en 1836; Manuel María Salazar e Hipólito Parra, en 1838; Marcos Rojas y Lino Benites, en 1839; Lino Benites y Tadeo Mogrovejo, en 1843; José Domingo Montero y Eusebio Alarcón, en 1844; Fernando Neira y Marcos Flores, en 1845; Hipólito Parra y Eusebio Alarcón, en 1846; sin embargo, recién en 1822 se anota la existencia del gremio de escultores, corporación a la cual perteneció don Gaspar Sangurima, tal como lo indica el siguiente texto:

***"Exelentísimo Señor***

*El Gremio de escultores, y carpinteros que trabajan en las tiendas Públicas de la calle destinada por este Exelentísimo Ayuntamiento, ante V. E. conforme de derecho parese y dice: Que ès constante y notorio que desde que han habido Tropas Militares en esta Plasa, ha trabajado el Gremio incesantemente aun sin esepcionar los dias de fiesta, y domingos, en formar cajas de Fu-ciles, Trompetas, cajas para Tambores, cajones, y demás que han ocurrido; y siguen trabajando sin descanso alguno, por el premio que se ha dado por dicho trabajo en tales quales ocasiones que no soporta a este ni al costo de materiales que las más de haberse mantenido en igual con su familia de un modo el más miserables que quasi ha tocado al extremo de mendigues, incluyéndose en este padecimiento los oficiales que se les ha obligado à la ayuda del trabajo; de consiguiente los que en el gremio se hallan arrestados con la pención tributaria, están sin poder satisfacer los vencidos hasta el día; en cuya lamentable citución ha resultado que este Exelentísimo Cavildo ha graduado al Gremio en la data de*

*contribución para los gastos de las Tropas, ò del Estado, y en un número que se hace imposible su abono por la miceria en que se halla este lugar; aun en el caso de que no se hallara ligado al gremio con el trabajo que lleba incinuada. Por tanto, y a fin de remediar un mal que de suyo se hace insanable, suplica con el debido rendimiento al Gremio a la piadosa Justificación de V. E. que mirándolo con la equidad que acostumbra, y en consideración de lo expuesto se digne esepcionarlo de la contribución a que se le ha obligado, sin que por ninguno de los Comicionados para su recaudación se haga novedad contra el gremio, tildándolo a este a mayor abundamiento de la lista que se hubiese formado: Que en mandarlo así recibirá de la piedad de V. E. merced, equidad, y Justicia.*

*Cuenca y Julio 3 de 1822-*

*Por mi y mi compañero*

*Manuel Albarracín*

*Vicente Terreros*

*Gaspar Sangurima*

*Manuel Sánchez*

*Pedro Alcocer*

*a ruego de José Sangurima firma Hilario Astudillo*

*a ruego de Pablo Yansaguano*

*a ruego de Julián Cobos*

*a ruego de Catalino Salas*

*a ruego de Mariano Bar-zallo".*

Asimismo, 5 días más tarde se sabe de don Gaspar Sangurima como “Maestro de Escultura en esta ciudad [de Cuenca]”.

En verdad llama la atención la situación que, si bien exista gremio de escultores en la urbe, éstos sean poco mocionados, a pesar de que estaba al frente de esta agrupación don Gaspar Sangurima; aunque a decir verdad, algo parecido ocurría en Quito por esta época: la escasa

presencia de escultores frente a un mayor número de pintores (Kennedy Troya; 2002; 202). También es sintomático el hecho de que estas agrupaciones asomen prácticamente sólo durante la primera mitad de la centuria del XIX.

De otro lado, el hecho de que un artesano pertenezca a un gremio le permitía disponer de tienda expresamente destinada para él en una de las calles de Cuenca, pues a partir de 1822 se indica que para los escultores está reservada aquella “perteneciente” al ciudadano José Garay; amén de que los artesanos debían presentar fianza para poder ejercer libremente su oficio en este tipo de local, tal como lo hicieron los escultores como José León o como su colega Miguel Guamán, quien la hizo registrar ante el notario por 1884 en los siguientes términos:

*"En la ciudad de Cuenca, á cinco de Noviembre de mil ochocientos ochenta y cuatro. Ante mi Vicente Cordero Crespo. Escribano de los del número de este cantón, y testigos que suscribirán, compareció el señor Manuel Antonio Coronel, soltero, mayor de edad y vecino de esta ciudad, a quien de conocerle doy fé, y dijo: que el Ciudadano Miguel Guamán, tenía su establecimiento de escultura en el que trabajaba como maestro; y para continuar en él como tal, tiene á bien el compareciente, de conformidad con lo dispuesto por el Señor Comisario general, prestar su respectiva fianza para responder por todos los perjuicios que ocasionaría Gua-mán con la falta de cumplimiento de sus deberes en el ejercicio de su arte. Hallándose presente el Señor comisario general Miguel Agustín Crespo, aceptó esta escritura. Así lo dicen, otorgan i firman con los testigos Señores Fernando González, Nicolás Piedra i Ramón Idrovo, presentes y vecinos de esta ciudad: doi fé" <sup>5</sup>.*

---

5 Archivo Nacional de Historia, Sección del Azuay, Libro 590, folio 136-136v.

A pesar de esta situación, por el año 1890, el concejal Francisco José Moscoso hizo presente al cabildo que :

*"... los artesanos del país, para abrir sus talleres en calidad de maestros, prestaban fianza por escritura pública, en perjuicio de su intereses al satisfacer sus derechos; y con el objeto de exonerarlos de este gravamen, hizo la proposición siguiente: que no es necesario que la fianza que rinde los maestros para abrir sus talleres, sea por escritura pública, sinó tan solo en la forma prescrita en el artículo 4º del reglamento de Artesanos, en cuya acta deben suscribir también los respectivos fiadores".*

*A veces, se conoce respecto de las actividades del gremio de pintura y escultura de Cuenca, como en el siguiente caso:*

*"Exelentísimo Señor*

*Gaspar Sangurima Maestro de Escultura en esta ciudad ante el E conforme a derecho con humilde rendimiento pa-resco y digo: que a la anterior representación producida por mi Gremio se ha servido V. E. manda se guarde lo ordenado; esto ès que el gremio satisfaga la contribución en que se le ha graduado, sin embargo de la súplica hecha por los motivos contenidos en dicha representación. Mas siendo yò y mis hijos los más perjudicados en la lista formada por este exelentísimo Cavildo, incluyéndose en ella un menor que no cuenta más que dies años de edad, y que recién está dando principio a aprender el oficio, se le ha numerado en dicha lista en dos pesos así como a los demás; no puedo menos que hacer presente con el debido respeto a la justificación de V. E., no con el objeto de gravar la cantidad relativa de dicha lista, sino llenarla en los mismos términos que consta, designándose si la piedad de V. E. rebajara a mi y a mis hijos de las cantidades en que se nos ha graduado, y teniendo también presente al menor nombrado Cayetano, y completar las rebajas, para que no se disminuya el total que consta de dicha lista, con las cantidades que se les numerasen a los oficiales del Gremio que no se hallan comprendidos en la citada lista, y son los mismos que constan de la que*

*presento, y juro, que sin embargo de ser algunos de ellos que disfrutaban de comodidades a más de la utilidad que tienen de los probentos del oficio, se les ha eximido sin ponérseles en lista. Por tanto Suplico a la venignidad de V. E. reverentemente se sirva providenciar la rebaja que impetro en los términos referidos. Que en mandarlo así recivière equidad y justicia de la piedad de V. E. Cuenca y Julio ocho de 1822*

*Gaspar Sangurina*

*Sala Capitular de Cuenca 1º de julio de 822-12º*

*Por presentada la lista de los Exeptionados por nò haverse ynformado oportunamente por el mismo Gremio: el Suplicante Gaspar Sangurima haga comparecer para el primer Cavildo á dichos Yndi-viduos, y fecho se hará la revaja que haya lugar, y resulte de la parte que deban satisfacer los alistados.-*

*Rada, Serrano, Arteaga, Ochoa*

*Mariano Gómez*

*Secretario."*

Como parte importante en la actividad artesanal, de manera general, estuvo el asunto que tenía que ver con la enseñanza de un oficio.

En Cuenca, luego de los contratos de enseñanza-aprendizaje de un oficio que giran entorno al año 1600, no asoman posteriormente, lo que hace bastante difícil tratar esta situación durante la época grancolombiana y republicana; en todo caso, en la ciudad se cuenta con un documento de excepción, en donde se anotan detalles que tienen que ver con la enseñanza de algunos oficios, tarea que habría de llevar a cabo el multifacético y aristocrático don Gaspar Sangurima. El Documento en cuestión es el siguiente:

## **"REGLAMENTO**

*A que deberá sujetarse el Maestro Gaspar Sangurima Director de la enseñanza de treinta jóvenes, en las nobles artes de Pintura, Escultura y Arquitectura, y en las mecánicas de Carpintería, Relojería, Platería y Herrería.*

*Art. 1o.- Este establecimiento estará inmediatamente bajo la protección del Gobierno de la provincia, debiendo ser celado e inspeccionado frecuentemente por uno de los dos S. S. Procuradores del M. I. Ayuntamiento.*

*Art. 2o.- desde luego, y a la mayor posible brevedad presentará el Maestro Sangu-rima al Gobierno los modelos que se propongan para la instrucción metódica de sus alumnos en la Pintura y la Escultura: y el tratado elemental de Arquitectura que se proponga seguir de este arte; recomendándosele co-mo el mejor el de Amancio Briguz y Bru, y en su defecto, el del Padre Tosca.*

*Art. 3o.- La Relojería reducida a principios exige nociones exactas en la Mecánica. La Arquitectura supone necesariamente la posesión de Aritmética y Geometría práctica. Por estas razones será de su obligación instruir en dichas ciencias a sus discípulos, supuesto que ellas son absolutamente precisas para la posesión de dichas artes.*

*Art. 4o.-En la Pintura y escultura donde parece suficiente la imitación, son necesarios los conocimientos razonados de las proporciones y estructuras del cuerpo humano; que, por consiguiente les enseñará a los jóvenes.*

*Art. 5o.- No siendo comunes las disposiciones y el genio que el maestro Sangurima recibió de la naturaleza para todos los oficios que posee sin enseñanza, ni pudiendo transmitirles a sus alumnos; será necesario que dedicándose a conocer la capacidad y afición de cada uno de ellos, los dedique al arte o artes en que ofrezcan adelantamiento: proponiéndose en su enseñanza un método constante y suave que los haga adquirirla sobre principios sólidos y científicos, sin abrumarlos con multitud de ellos a un tiempo sobre diferentes oficios.*

*Art. 6o.-Tendrá señaladas inmutablemente las horas de trabajo por mañana y tarde. Por la noche se estudia muy bien el Dibujo y Arquitectura.*

*Art. 7o.-No le será permitido emplear a ninguno de estos jóvenes en servicio personal y doméstico, ni el distraer su aplicación del objeto a que este contraída para obligarlo a prestarle ayuda para sus trabajos particulares o su utilidad.*

*Art.8o.-No reunirá en un mismo taller o escuela a los que aprendan artes diferentes, sino que los distribuirá con una cómoda separación que le facilite visitarlos, instruirlos y velar sobre ellos. Si el taller y casa que habita no es capaz, el Gobierno deberá destinarles el edificio suficiente.*

*Art. 9o.- Las buenas costumbres y las virtudes sociales no deben desatenderse al mismo tiempo que se les instruye en sus oficios. Por tanto les dirigirá en aquellas con sus consejos, doctrina y ejemplo, alejándoles toda ocasión de corromperse y pintándoles los vicios con los negros colores de las fatales consecuencias que producen.*

*Art.10o.- Siempre que le parezca oportuno hacer algunas observaciones o variación para mejora del establecimiento, las propondrá al Gobierno sin cuya precisa aprobación no procederá a verificarla.*

*Art. 11o.- Todos los años presentará sus alumnos a un examen público en que den a co-nocer sus aprovechamientos. Este acto será presidido por el Gobernador, y asistirán a él los Señores Procuradores como Jueces. El día, hora y paraje se señalarán oportunamente por el Gobierno. Los espectadores estarán facultados para hacer sus preguntas a los jóvenes alumnos que en aquel acto presentarán una pieza, diseño u obra de su mano. Al que en cada Arte sobresaliere se le concederá una medalla de plata del peso de media onza en que estén grabadas las armas de la República, y en su reverso este lema -A LA APLICACIÓN-. Esta distinción la llevará el premiado, pendiente al cuello con una cinta color de fuego, y la conservará hasta que haya otro que le sobrepuje. El costo de estas medallas lo satisfará el fondo de propios, o*



*cualquiera otro arbitrio que oportunamente designará el Gobierno.*

*Art. 12o.-Se le prohíbe castigar a sus discípulos con azote o de otro modo degradante. El arresto, la prohibición de entregarse al juego con los demás a las horas de recreo, u otra privación semejante, serán modificaciones más eficaces y pundoñosas.*

*Art. 13o.- Este reglamento fijado en una tabla estará siempre a la vista colgado en la Escuela.*

*Cuenca, Octubre 20 de 1822*

*Tomás de Heres*

Fuente: Octavio Cordero Palacios, "Crónicas Documentadas para la Historia de Cuenca".

La respuesta al documento anterior, fue la siguiente:

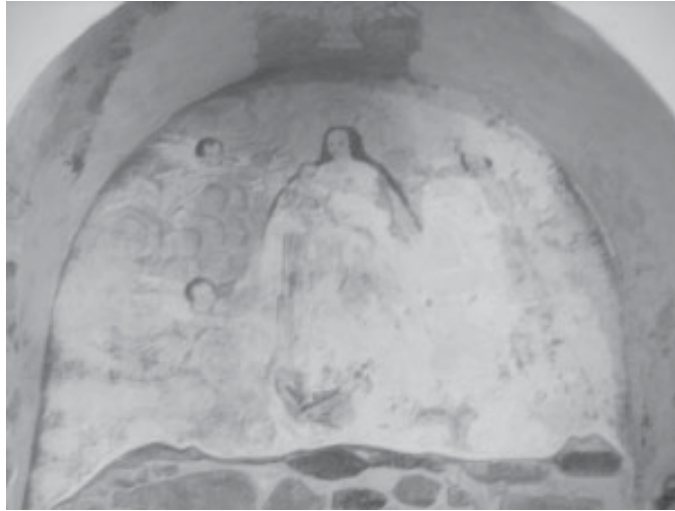
**"REPÚBLICA DE COLOMBIA**

*Cuartel General de Cuenca, a 26 de octubre de 1822.- 12º.  
Secretaría General.*

*Al Señor Gobernador de Cuenca*

*He tenido el honor de presentar a su Excelencia El Libertador Presidente el Reglamento formado por U. para la Escuela de Pintura, Escultura, Arquitectura y demás artes que debe enseñar en esta ciudad el ciudadano Gaspar Sangurima, y su Excelencia se ha servido aprobarlo.*

*Dios guarde a U. – J. G. Pérez".*



*Pintura mural de la Catedral Vieja de Cuenca.  
Hasta el momento la más antigua de la ciudad, data de 1560*

Fuente: Octavio Cordero Palacios, “Crónicas Documentadas para la Historia de Cuenca”.

Una parte importante en lo que tiene que ver con la ordenación de los artesanos cuencanos a un tercio de finalizar el siglo XIX, está la posibilidad de su asociación propuesta mediante la constitución de una “congregación piadosa”. En efecto, en este sentido es muy importante señalar, como se ha escrito en otro trabajo (Arteaga; 2000), Cuenca no dispuso durante la época colonial de una cofradía de artesanos tal como existían en otras ciudades de las Indias, a más del intento de agruparse en torno a la de San Lorenzo a fines del siglo XVII, debido a que había perdido funcionamiento el gremio (Arteaga; 2000b; 138-145), estando presentes únicamente las estrictamente religiosas; dándose en su defecto, otras posibilidades como la expuesta prácticamente dos siglos más tarde (año de 1868) por José Miguel Abad Izquierdo en nombre de “algunos artesanos”, texto que se transcribe a continuación:

*"Luego se vio una solicitud del Señor José Miguel Abad Izquierdo, comunicando a la Ilustre Municipalidad que algunos artesanos de esta ciudad, tratando de formar una congregación piadosa, cuyo objeto es adelantar en el conocimiento de sus deberes religiosos i sociales, le han honrado con su confianza poniéndole a la cabeza de dicha congregación; pero que careciendo de un local aparente para sus reuniones, que solo tendrán lugar en días festivos, han acordado proponer a la Ilustre Municipalidad del arriendo de una de las piezas que antes servían para ala enseñanza primaria a los Hermanos de las Escuelas Cristianas, i que en el día se ocupa por la escuela de niñas. Manifiesta la importancia de estas reuniones, tanto porque ellas refluyen en bien de la sociedad, como en la mejora de las artes, i finalmente, porque se obtendrá una pensión a favor de las rentas municipales, que será de cuatro pesos mensuales. Tomada en consideración esta solicitud, i en atención a las justas observaciones que ella contiene, fue admitida, por la pensión que ofrece el petionario."*<sup>6</sup>

La importancia de este establecimiento era muy grande, a juzgar con lo que ocurría en Quito, ciudad en la cual se establecía "recién" en 1849 el "Liceo de Pintura", bajo la dirección del dibujante francés Ernesto Charton y, tres años más tarde, la "Escuela Democrática de Miguel de Santiago", dos centros de enseñanza de pintura a nivel del país, algo contemporáneas a la creación de Academias de enseñanza de Arte en América Latina.

### **Los artífices**

Por el momento conocer la vida de estos pintores y escultores de Cuenca se torna bastante difícil, ya que en la mayoría de los casos apenas

---

6 *Actas de Cabildo 1864-1869*, Sesión del 25 de septiembre de 1868, folio 627, Archivo Histórico Municipal de Cuenca.

se cuenta con sus nombres; de todas maneras, ya se ha realizado algunas semblanzas de aquellos de la temprana Colonia; de otros, en cambio, hay grandes interrogantes como en el caso de Joan de Orellana, pintor que vivió en torno al año 1700, ya que existen tres personas contemporáneas con este nombre; además, poco a poco va surgiendo información que permite abordarlos de una manera mucho más detallada, como en el caso del linajudo don Gaspar Sangurima o de pintores, tan reconocidos en su momento, como Manuel Salazar, Blas Moreno y José Domingo Montero, a los cuales se encargó la realización del retrato de Simón Bolívar, a su llegada a Cuenca en 1822.

En todo caso, a manera de ejemplo se señalará a continuación algunos datos respecto de ciertos individuos identificados como pintores en el último tercio del siglo XIX:

Nombre	Edad /años	Estado Civil		Escolaridad	
		casado	soltero	lee y escribe	no lee ni escribe
<b>Abraham Pastor</b>	25	X		X	
<b>Fernando Neira</b>	60	X		X	
<b>Manuel Rodríguez</b>	25	X		X	
<b>Hipólito Parra</b>	60	X		X	
<b>Manuel Parra</b>	16		X	X	
<b>Miguel Parra</b>	14		X	X	
<b>Tomas Abril</b>	40	X		X	
<b>Eusebio Alarcón</b>	45	X		X	
<b>Nazarío Toledo</b>	24	X		X	
<b>Narciso Cobos</b>	18		X	X	

<b>Benigno Estrada</b>	15		X		X
<b>Fructuoso Toledo</b>	26	X		X	
<b>Nicolás Loyola</b>	26		X	X	
<b>José María Neira</b>	30	X		X	
<b>Anastasio Vivar</b>	24	X		X	
<b>Tadeo Mogrovejo</b>	70		X	X	
<b>José Marcos</b>	17		X	X	
<b>Pablo Rivera Tamai</b>	40	X			X

Del cuadro precedente se nota que, para ser reconocido como pintor, no importaba la edad, pues había gente comprendida entre los 15 y 60 años. Asimismo, existen ciertos datos que nos hacen vislumbrar el carácter familiar del oficio como en el caso de los Parra: Hipólito de 60 años, quien sería padre de Manuel y de Miguel, de 16 y 14 años, respectivamente, cosa, desde luego, nada rara en el ambiente del mundo artístico-artesanal.

Mención especial merece Pascual Naba, quien se identifica únicamente como dibujante, además de Tadeo Marcos, cuya profesión según los documentos era “pintura”.

Entre los escultores se cuenta la siguiente lista: José Ve-lásquez, Ezequiel Quesada, Melchor Quesada, José Miguel Vélez, Antonio Castro, N. B. Vivar, N. Ruiloba, Ezequiel Molina, José Manuel Parra, Gaspar Márquez.

Otros nombres, a rescatar de estos artífices del siglo decimonónico, son los ofrecidos por León (1969; 3-88): escultores: Belisario Arce, Miguel Guamán, Javier Vélez, Luis F. García; pintores: Javier Maldonado, José Domingo Montero, Manuel María Sa-lazar, Marcos Flores, Ramón Torres, Fernando Neira, Felipe Herrera, Tadeo Torres,

Hipólito Parra, Lino Benites, Francisco Beltrán, Luis A. Melgarejo, Rafael Peñaherrera; a los cuales se debe añadir los citados en otra parte de este trabajo así como la presencia del quiteño Joaquín Pinto y del español Tomás Povedano y Arcos, sevillano, que por gestión de rector de la universidad de Cuenca, Honorato Vázquez, fue contratado para establecer una “Escuela de Pintura” en la ciudad, cuya labor se iniciaría en 1893, teniendo entre sus discípulos a gente como Abraham Sarmiento, Rafael Peñaherrera, Miguel Guamán, Juan León Loyola y Nicolás Vivar (Ugalde de Valdivieso & Cordero Iñiguez; 1997; 201).

Existen algunos datos que permiten señalar que el pintor o escultor cuencano, en realidad, tenía que ganarse la vida realizando, además, otras actividades, como en los casos de Belisario Arce Vázquez, quien se desempeñaba en escultura, pintura, joyería; el de Hipólito Parra quien, a más de su “profesión”, era profesor y encuadernador, o en el caso de Filóromo Idrovo que practicaba como músico, dentro del campo de las artesanías, así como en el de la fotografía; aunque gente como Tadeo Torres llegó a ser registrado en los grandes Diccionarios Comerciales de París y Londres (León; 1969; 65). Hasta el multifacético diplomático de reconocimiento mundial, Honorato Vázquez.

Resulta importante en este punto remitir al lector la situación de los artesanos de Quito, ciudad en la cual, a más de sus tareas artísticas-artesanales, comercializaban ciertos productos, incluso chicha. Asimismo, al igual que en la capital del Ecuador, en Cuenca puede haber cierto paralelismo en cómo se ganaban la vida pintores y escultores, pues Kennedy Troya anota: *“mas desde las tiendas y/o talleres de artesanos y artistas -continúa- no sólo se vendían obras completas o por piezas, sino que se expendían insumos o materias primas como pinturas, pinceles o pan de oro y plata, que también se exportaban, así como aditamentos para el ornato de las imágenes: corales, mullos, granates, cuentas de oro y latón”* (2002; 196); aunque al momento de creación de la Escuela que dirigiría don Gaspar Sangurima, a la Pintura y

Escultura se las mencione como “artes nobles” juntamente con la Arquitectura y no mecánicas, es decir, de baja consideración, como platería, relojería, herrería, carpintería, entre muchas otras.

### **Obras:**

Conocer los autores de una obra escultórica o pictórica en nuestro medio para el periodo tratado, resulta bastante difícil, sobre todo para la época colonial. En todo caso, hay que tener presente que hoy en día se están rea-lizando varios trabajos que tienen que ver con el rescate de información, tanto en los edificios del centro histórico que poseen pinturas murales así como en lo que tiene que ver con la investigación en los diferentes archivos locales, regionales y nacionales.

Los hogares cuencanos decimonónicos, al igual que los coloniales, en su interior poseían obras de pintura y escultura fundamentalmente religiosas, de las cuales podemos dar algunos ejemplos: en 1831 el presbítero Maria-no Delgado y Espinoza, clérigo domiciliario del obispado de Cuenca señalaba poseer: “*una imagen de Nuestra Señora del Carmen, un lienzo con su moldura dorada, otra del patriarca José con su luna de cristal por delante y su moldura dorada, un Santo Cristo romano de indulgencias, un san Sebastián en bulto*”, a más de “*cuatro cuadros de advocaciones, antiguos*”; de su lado, María Francisca Guerrero y Paladines por 1857 menciona entre sus bienes: “*un cuadro de Nuestra Señora del Rosario, en moldura dorada y otro de Nuestra Señora de Chiquinquirá, y un Cristo*”; por su parte, por 1858, la indígena Manuela de Jesús Cambi cuenta “*con diez cuadros de distintas advocaciones*”. De su parte Cecilia Maldonado, en 1864 anota entre sus bienes “*cuatro cuadros sin moldura de diferentes advocaciones*”; años más tarde, Hilario Hurtado indica: “*tengo una urna con el niño Jesús y varios diges que la adorna y algunos otros cuadros de la Virgen Santísima y Santos de mi de-voción*”; de entre sus bienes Mercedes

Palomino, señala que por 1873 cuenta con: “*un niño en su correspondiente urna*”, “*un san Marcos con su correspondiente nichito*”, “*la imagen de Nuestra Señora de la Merced*”, “*un crucifijo*”, “*un san Antonio en bulto, en su nicho*”.

Otras estaban destinadas para los lugares de culto católico, siendo básicamente las comunidades religiosas las auspiciantes de estas manifestaciones artísticas.

Sobre obras de mayor envergadura realizadas en pintura se puede mencionar su antigua data en Cuenca, desde los inicios mismos de la urbe colonial, con el cuadro religioso presente en la *Catedral Vieja* que ilustra este trabajo y que data de finales del siglo XVI; los murales de la iglesia de El Carmen o aquellos de Las Conceptas o de la capilla de Susudel; pasando por los trabajos que realizaría Tadeo Torres a inicios de la vida republicana con temática militar (León; 1969; 65), hasta las “bucólicas” de algunas casas del centro histórico, de comienzos del siglo XX, algunas de las cuales, como en la “Casa de la Mujer” o como en la denominada “Casa de las Palomas”, reproducen alguna *postal* de procedencia suiza, según comunicación personal de Catalina Tello (2006), hasta el paisaje con Honorato Vázquez; mientras que en la escultura se tiene Cristos o Calvarios, especialidades de don Gaspar Sangurima y de José Miguel Vélez - “*el mayor escultor ecuatoriano del siglo XIX*”, a decir de Ugalde de Valdivieso y Cordero Iñiguez, respectivamente, a más de las que salieron de las manos del indígena Manuel de Jesús Ayabaca.

En este punto, asimismo hay que tener presente la situación crítica de las artes pictóricas en Cuenca a dos décadas de finalizar el siglo XIX, asunto que se conoce a través del siguiente documento que informa, incluso, el posible establecimiento de una “Escuela de Pintura” para su organización:



*"Al señor Presidente del I. E. Municipal de este cantón.  
Sor.*

*Por datos que he recibido de personas responsables tengo conocimiento que el acreditado pintor quiteño, Sor Joaquín Pinto, ha manifestado resolución de trasladarse á esta ciudad para establecer una escuela de pintura, siempre que se le pudiera asignar una pensión fija. Teniendo en cuenta que entre nosotros el arte de la pintura se halla atrasado por completo, y que se obtendría provechosos resultados con la atinada dirección de un hábil maestro, me permito interesar muy vivamente al Y.C., para que de fondos comunes se sirva señalar la módica renta de treinta pesos mensuales al expresado Sor Pinto, en calidad de profesor de la escuela de pintura que deberá establecer en esta ciudad. Prescindiendo de la cantidad de fondos comunes votada en el presupuesto para obras públicas, porque esta debería atenderse especialmente con el ramo del trabajo subsidiario, queda un sobrante suficiente para el pago de la pensión aludida; así es que, juzgo que M. Y. C. no hallará tropiezo para dispensar este nuevo bien que redundará en beneficio del país y en honor de la I. Corporación:  
Dios Guarde a Usted  
Roberto Crespo".*

En verdad, es muy escasa la información respecto de los destinos de las obras que se realizarían en Cuenca, aunque hay ciertos casos puntuales, en donde se las menciona exhibidas en el Museo de Louvre o en el de las realizadas por el pintor Fernando Neira en 1856 para María Andrea Betancur, rica comerciante residente en Azogues, quien refería, tener en su céntrica casa de esta villa entre sus bienes: *"dos atriles de palo pintados y plateados, un frontal de almas para que sirva -según su propietaria- en la capilla del panteón de [la villa] y, estando [colocados] estos paramentos -añadía- en dicho altar, se mandará*

*decir la novena de almas [...], [obras ] que se hallan ya tratadas y pagadas cuarenta pesos por mi con el pintor, ciudadano Fernando Neira [residente en Cuenca]”. Pero, en verdad, falta muchísima más investigación sobre este tema.*

Aquí, se hace necesario también no perder de vista el fuerte éxodo o “expulsión” que tuvo el pintor ecuatoriano durante el siglo XIX, a juzgar por el trabajo de Kennedy Troya (1998), en el caso particular de este estudio, hacia Chile -Santiago y Valparaíso- o a otros centros como Bogotá o Lima (Kennedy Troya; 2002; 186). Ahora bien, ¿qué ocurría con los pintores en Cuenca y su región?



*Pintura mural bucólica. Casa de las palomas*

## Conclusiones

Los trabajos que hasta el momento han abordado a la pintura y la escultura en Cuenca aún son muy escasos; por lo tanto estudiarlas, así como a sus artífices y su organización y su trascendencia a nivel local, nacional e internacional, se torna como una imperiosa necesidad en una ciudad que está incluida en la lista de las urbes patrimoniales de la Humanidad.

En el presente trabajo se ha pretendido dar una visión general de estas actividades en el ámbito urbano, formando una especie de “columna vertebral” de su gestión, ambiente en donde se enfatiza lo que es la organización artesanal mediante el gremio, ya que la ciudad no cuenta, a lo largo del espacio en estudio, con otros tipos de agrupaciones que establecían a los artesanos, tales como la cofradía, institución que sí estuvo presente en otras urbes americanas. En todo caso, mejor documentados en estos asuntos se presentan los pintores.

A lo largo de sus diferentes designaciones de los maestros mayores de pintura y sus respectivos suplentes, se va conociendo sus nombres; asimismo se los va incluyendo dentro de lo que eran las obligaciones y derechos de los comunes artesanales asociados en gremios,- aunque hasta el momento no es posible escribir con profundidad de sus particularidades respecto de otros comunes locales, incluso de sus cercanos, como los carpinteros, peor en un ámbito ecuatoriano o americano, sin descuidar lo que ocurría en el Viejo Continente.

Otro asunto muy importante de señalar, es el que refiere la escasa presencia de mujeres en estos oficios: aquí hay que destacar las figuras de Joana, una india pintora del siglo XVII, así como un siglo más tarde la de su colega, la religiosa sor María de la Merced y, a mediados del siglo XIX, las discípulas de Lino Benites: Rosa Malo y Mercedes Muñoz, damas señaladas como “señoras”, por la alta condición social y económica que detentaban en la urbe cuencana (León; 1969; 72).

Por el momento, no es posible señalar el estatus social y económico de estos artesanos o los criterios que se manejaba localmente respecto de si eran artistas o artesanos; en todo caso, ciertas obras que salieron de estas manos fueron encargadas por varias iglesias o comunidades religiosas del país, algunas de las cuales son exhibidas en Europa - incluyendo el Museo de Louvre de París-, o han ganado primeros lugares a nivel mundial en exposiciones artísticas.

De otro lado, también se hace sumamente necesario un análisis pormenorizado de las obras pictóricas y escultóricas de la ciudad, ya que hasta el momento los únicos que han realizado este tipo de investigación son los estudiosos locales Martínez Borrero (1983; 1997) con la pintura mural colonial y Ugalde de Valdivieso y Cordero Íñiguez, que han incursionado en la exploración de la pintura y escultura locales del siglo XIX (1997). También queda pendiente el estudio de la llamada “Escuela cuencana”.

Por lo demás, entre los hechos que, tradicionalmente, se han manejado en la ciudad está el de la constitución de la “Escuela de Pintura, Escultura, Arquitectura y demás artes”, con don Gaspar San-gurima al frente y que marcaría el inicio, a gran escala, de la obra pictórica y escultórica en Cuenca; en verdad se puede contestar a la pregunta que nos hiciéramos en un trabajo anterior (Arteaga; 2001; 74) sobre qué ocurrió en la ciudad con la presencia de los gremios ante la instauración de las academias de Bellas Artes, situación que daría origen a su decadencia, según Gutiérrez (1995; 42-43), en el sentido de que esta Escuela no tuvo ninguna influencia, de lo que se sabe hasta el momento, en la enseñanza del arte en la ciudad, siendo más bien el gremio el representante de los oficios, mientras en otros lados de América declinaban con la fundación de estas sociedades. Por otro lado, la cofradía es-trictamente religiosa no tuvo ninguna importancia, en cuanto a la organización artesanal en la ciudad, a más de la existencia de un deseo de agruparse en torno a alguna estructura de carácter piadoso. Sólo en los años posteriores, en la década del 60 del siglo XIX, se comenzaría a tratar en el ámbito de las diferentes ciudades del territorio ecuatoriano la constitución de las “Escuelas de Artes y Oficios”, así como sus Reglamentos que, en el caso cuencano, se los abordó por

1890, además del tema del local en donde funcionaría esta Escuela. Algo parecido ocurría en la vecina localidad de Azogue por estas épocas, pues cuando se considera las proyecciones que tenía para su desarrollo estaba el tema de las *Bellas Artes*, cuando en 1883 se pensaba iniciar esta actividad, para lo cual se partiría “[abriendo] un establecimiento de enseñanza de escultura y pintura y otras cosas”. n

### **Bibliografía**

Anónimo, 1985, *Ecuador Pintoresco*, Acuarelas de Joaquín Pinto, seleccionadas y comentadas por Filoteo Samaniego Salazar, Salvat Editores Ecuatoriana, S. A., Quito.

Arteaga Diego, 2000a, *El Artesano en la Cuenca colonial (1557-1670)*, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares /Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

Arteaga Diego, 2000b, “La cofradía religiosa en Cuenca. Notas para su estudio (siglos XVI-XVII)”, *Revista de Antropología*, N° 16, Sección de Antropología y Arqueología del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Arteaga Diego, 2001, “Organización artesanal de Cuenca entre 1557 y 1822”, Cuenca Patrimonio Cultural, *Universidad Verdad*, Revista de la Universidad del Azuay, N° 24.

Caillavet Chantal, 1980, “Tribut textile et caciques dans le Nord de l’Audiencia de Quito”, *Mélanges de la Casa de Vélasquez*, t. XVI.

Chacón, Juan, & Pedro Soto & Diego Mora, 1993, *Historia de la Gobernación de Cuenca (1777-1820). Estudio Económico-social*, Consejo Nacional de Universidades y Escuelas Politécnicas/Universidad de Cuenca/Instituto de Investigaciones Sociales/Municipalidad de Cuenca/Dirección de Cultura/Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay/Gobernación del Azuay.

- Colmenares, Germán, 1986, “Castas, patrones de poblamiento y conflictos sociales en las provincias del Cauca (1810-1830)”, *Estados y Naciones en los Andes. Hacia una historia comparativa: Bolivia-Colombia-Ecuador-Perú*, Volumen I, Instituto de estudios Peruanos/ Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Cordero Palacios, Octavio, [1920]1986, “Crónicas Documentadas para la Historia de Cuenca”, *Estudios Históricos. Selección*, Banco Central del Ecuador, Colección Histórica Nº 9, 166-565.
- González, Iván, 1992, *Cuenca barrios de tierra y fuego (desintegración de los barrios artesanales)*, Fundación Paul Rivet.
- Gutiérrez, Ramón, 1995, “Los gremios y academias en la producción del arte colonial”, *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1550-1825*, Ediciones Cátedra.
- Kennedy Troya, Alexandra & Alfonso Ortiz, 1996, “Continuismo colonial y cosmopolitismo en la arquitectura y el arte decimonónico ecuatoriano”, *Nueva Historia del Ecuador*, Época Republicana II, Volumen 8, Corporación Editora Nacional.
- Kennedy Troya, Alexandra, 1998, “Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. Siglos XVII y XIX”, *Historia*, Vol. 31, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Kennedy Troya, Alexandra, 2002, “Arte y Artistas quiteños de exportación”, *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVI-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Editorial NEREA, S. A.
- León, José Tarquino, 1969, *Biografías de Artistas y Artesanos del Azuay*, Núcleo del Azuay de la Casa de La Cultura.
- Luna Tamayo Milton, 1987, “Testimonio para la historia de la Artesanía ecuatoriana en el tránsito al capitalismo”, *Revista Ecuatoriana de*

*Historia Económica*, Año 1, N° 2, Segundo Semestre, Banco Central del Ecuador.

Martínez Borrero, Juan, 1997, “El arte cuencano en el siglo XVIII”, *De lo Divino y lo Profano. Arte cuencano de los siglos XVIII y XIX*, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Cuenca.

Martínez Borrero, Juan, 1983, *La pintura Popular del Carmen. Identidad y Cultura en el siglo XIX*, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (Cidap), Cuenca.

Naranjo Villavicencio, Marcelo (con la colaboración de M. Enríquez Ortega y María Leonor Aguilar de Tamariz), 1990, *El artesano como actor social. Una visión histórica socio-económica*, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cidap.

Paniagua Pérez, Jesús, 1997b, “El testamento de Gaspar Sangurima (1835)”, *Anales*, Revista de la Universidad de Cuenca, Tomo 42, Noviembre.

Robledo, Luis (1545) 1992, “Descripción de los pueblos de la provincia de Ancuma (Cartago, Arna y Antioquia), *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*, Edición de Pilar Ponce Leiva, Marka Abya-Yala.

Rubin de la Borbolla, Daniel, 1974, *Arte Popular mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México.

Ugalde de Valdivieso Carmen & Juan Cordero Iñiguez, 1997, “El Arte Cuencano en el siglo XIX”, *De lo Divino y lo Profano. Arte cuencano de los siglos XVIII y XIX*, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Cuenca. n

## **UN ACERCAMIENTO A LA HISTORIA DE LA TALABARTERÍA EN CUENCA**

### **Resumen:**

Este artículo nos presenta un panorama de la historia de la Talabartería en Cuenca, cuyos orígenes están relacionados a la fundación misma de la ciudad por parte de los españoles; pues, el nuevo estilo de vida en la comarca cuencana, implicaba la necesidad de elaborar objetos acordes a las necesidades de la época, como monturas y aperos.

Ana Abad, partiendo del análisis de documentos y archivos históricos, nos permite retroceder en la historia de la talabartería en la ciudad y la importancia de sus artífices a lo largo de estos años; al tiempo que señala los problemas que ha debido enfrentar este oficio en los últimos tiempos, no sólo por los cambios en las formas y hábitos de vida, sino también por la introducción cada vez más fuerte de materiales y productos de otra índole.



Aunque el término talabartero no aparece, al menos hasta 1670, en la documentación notarial de nuestra ciudad<sup>1</sup>; sin embargo, el desarrollo del trabajo con cuero o piel comienza a intensificarse en forma paralela a la fundación de Cuenca, debido a las necesidades que tenían los españoles de fabricar monturas y aperos para sus animales de carga y de monta, a más de ciertos objetos y recipientes de gran utilidad entre la naciente población cuencana.

El trabajo con cuero, no era una actividad cultivada por la población indígena de la misma manera como la practicaban los españoles, si bien, mucho antes que Cristóbal Colón descubriera América, los indios americanos eran expertos en el arte del curtido.

Compuestos naturales, hechos con polvos de madera, con grasas y sebo, con polvos de huesos secos o con una mezcla de sesos y de hígado de los animales, les servía para obtener, con mínimas variaciones en los procedimientos seguidos por las diversas tribus y pueblos, un cuero que *“jamás pudo ser superado en cuanto se refiere a la flexibilidad y suavidad, así como tampoco en lo relativo a su resistencia al agua”*.<sup>2</sup>

---

1 Arteaga, Diego. *El Artesano en la Cuenca Colonial 1557-1670*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2000, p. 80

2 Miller, J.R. *Arte de trabajar el cuero*. Editorial Lavalle. Buenos Aires, 1975. p. 23

Entre los indígenas, fueron las mujeres quienes realizaban la mayor parte del trabajo del curtido o curado del cuero, así como la preparación de los artículos terminados. Sus ropas, mocasines, jacales, bolsas, arcos de flechas, mantas y muchos otros objetos, estaban hechos con las pieles y cueros de diferentes animales que eran preparados especialmente para ello.

Con la llegada de los españoles, los indígenas supieron adaptar, con mucho ingenio, su gran habilidad a los nuevos requerimientos de los ibéricos, pues pronto comprendieron que, los oficios relacionados con el trabajo del cuero, tendrían un buen campo de desarrollo, debido a la enorme importancia que tuvieron los utensilios y objetos realizados con este material en la vida diaria de los habitantes del entonces Corregimiento de Cuenca.

Varios fueron los oficios que tuvieron como materia prima la piel o cuero y, en nuestra ciudad, los más destacados fueron los zapateros y los curtidores; no obstante, en los documentos históricos, aparecen también, aunque de forma más esporádica, oficios como los surradores y los silleros.

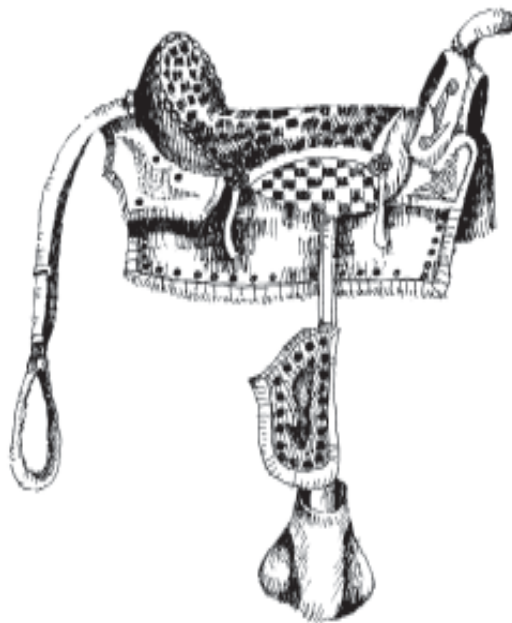
Sin embargo, durante los primeros años de la fundación de la ciudad y debido a la necesidad inmediata que existía de los trabajos hechos con este material, no hubo una clara diferenciación entre quienes ejercían las distintas labores del cuero. En el Corregimiento de Cuenca la demanda superó con creces a la oferta, por eso se explica la permeabilidad con que se ejercían ciertas labores artesanales.

El oficio de quienes trabajaban con cuero, junto al de plateros y herreros, logró mantenerse en buena medida, aunque no de forma exclusiva, en manos de la población blanca; sin embargo, acostumbrados como estaban a la utilización de calzado de diferentes tipos, a la imperiosa necesidad de fabricar monturas y aparejos para sus caballos

y sus mulas, así como de utensilios domésticos como maletas, bolsos, alforjas, baúles, etc., los españoles se encargaron de formar, entre los indígenas, a los primeros maestros en el arte del trabajo con el cuero, de acuerdo a las nuevas exigencias culturales.

Se sabe que el primer curtidor de Cuenca, que también ejerció el oficio de zapatero y que aparece en el reparto de solares en la fundación, fue Gaspar López; quien, a pesar de dedicarse a un oficio, alcanza prebendas en los primeros tiempos y su condición no le diferencia de otros ciudadanos españoles, pues en el año de 1564 solicitó al Cabildo cincuenta cuerdas en Paccha y luego en 1569 la misma cantidad en el sector de Pachamama.

Se conoce, en torno a la instalación de tenerías o curtimbres, sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, oficio que fue uno de los más rentables de la ciudad, debido a la riqueza ganadera de la zona y al



aumento paulatino de la demanda de sus productos en el virreinato de Perú y en la Nueva Granada.

Mas esto no significaba que sus dueños, en general españoles, ejercieran el oficio, pues algunos más bien enseñaron este arte, para ser ellos quienes vigilaban el proceso como al parecer así hizo Joan Marcos, quien tenía una instalación completa de tenería incluida una calera<sup>3</sup>.

Sin embargo, quienes mayor representatividad alcanzaron en el desarrollo de los oficios relacionados con el cuero fueron los zapateros; pues, de acuerdo a la investigación realizada por Jesús Paniagua y Debora Truhan<sup>4</sup>, un 50% de los 248 artesanos dedicados al trabajo con esta materia prima, confeccionaban zapatos; los curtidores representaban un 25% y los silleros un 17,7% que se dedicaban a forrar sillas para montar, a elaborar aparejos para los caballos, a más de realizar muebles que llevaban cuero en su confección.

Oficios como el de los peta-queros, artífices que realizaban su trabajo en paja o en madera y que luego recubrían de cuero, aparecen solo hasta 1594, en un documento de linderos, cuando se hace referencia al indio Mateo como petaquero.

Aunque el objetivo de los primeros vecinos de la ciudad fue conseguir metales preciosos y beneficiarse de la repartición de tierras y de indios, pronto vieron derrumbarse sus expectativas de enriquecimiento, porque en esta zona la minería no prosperó, las tierras no fueron

---

3 Arteaga, op. cit, p. 71

4 Paniagua Pérez Jes's, Truhan Deborah, *Oficios y Actividad Paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557-1730) El Corregimiento de Cuenca*. Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales. España, 2003

tantas como se esperaba y la población de indígenas tampoco era tan grande en el Corregimiento de Cuenca.

No obstante, la ganadería se convirtió en la alternativa principal a la crisis económica minera de la región, pues luego de la conquista se produjo una rápida adaptación del ganado vacuno, ovino, porcino y equino.

De igual manera, en esta época, el ganado caballar y mular también vivió un llamativo desarrollo en función de la arriería y de las necesidades de transporte y carga de la población asentada en esta región que, en ese entonces, gozaba de una situación privilegiada en el comercio, por la especial ubicación que tenía entre Quito y Guayaquil, a más de ser Cuenca uno de los más importantes centros de aprovisionamiento de las poblaciones mineras del sur como Zaruma, Zamora y Jaén.

Ante estas situaciones el trabajo de curtidores, zurradora, silleros, petaqueros y zapateros era de vital importancia para el desarrollo de actividades comerciales, ganaderas y de transporte que se generaba en todo el antiguo territorio del Corregimiento.

Y es a partir de la última década del siglo XVI cuando se empiezan a tener referencias frecuentes en torno a los oficios relacionados con el cuero; pues, mientras se vivía la crisis minera, se produjo un significativo incremento de las actividades agropecuarias, sobre todo las ganaderas, y quizás la abundancia de materia prima en la región posibilitó el auge de los trabajos en cuero.

Sin duda, el ganado caprino y vacuno, a más de la importancia que tuvo para el suministro de carnes y la producción de quesos, fue determinante para el desarrollo de la Talabartería<sup>5</sup> y de los otros oficios que utilizaban cuero como materia prima; de allí, la importancia que

---

5 Paniagua, op. cit, p.35

tenía el trabajo previo de los curtidores, pues eran ellos quienes sometían a las pieles a todo el proceso de curtido para facilitar material a estos artífices.

En 1621, la presencia de Joan Pinta y, en 1637, la de Andrés, nos muestran que, a partir de la tercera década del siglo XVII, las tenerías o curtiembres pasaron a manos de la población indígena, que no tuvo dificultad alguna en asumir una función como ésta, oficio de mucho prestigio y más si se era propietario del local.

Aunque la calidad del material dependía de la finalidad de su uso, los cueros de Cuenca llegaron a tener una gran fama en el Virreinato del Perú, como así se afirma en la descripción hecha por Alsedo, en 1776, al hablar de su calidad: *“dándoles al curtido con tanta habilidad y destreza, que los ponen poco más finos que el ante”*.<sup>6</sup>

La abundancia de caza, mayor en la región de Cuenca, permitió que los talabarteros puedan trabajar también con pieles de ciertos animales como la del tigre, como aconteció en 1638 con el sillero Francisco Pérez, quien hizo una silla de montar con este tipo de cuero para el señor Juan Ordóñez.

Aunque los curtidores y zurradores trabajaban en la obtención de la materia prima para zapateros, silleros y petaqueros, no siempre eran los que la comercializaban, más bien eran sus socios capitalistas o intermediarios quienes la vendían, sobre todo al mercado externo; sin embargo, tenían la obligación de abastecer de estos bienes a la región.

Por las características del procesado del cuero, las curtiembres tendieron a ubicarse en las ribe-ras del río Tomebamba, entre el matadero de la ciudad y la zona de Pumapungo, al sureste de Cuenca.

---

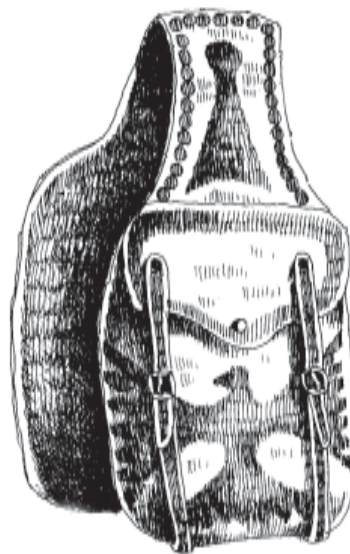
6 Paniagua, Truhan, op.cit, 428

Pero se conoce que tanto en la zona urbana como periurbana y hasta en la misma traza de la ciudad, se localizaron talleres de artesanos del cuero, como sucedió con el sillero Antonio Fernández, quien en 1613 tenía su taller cerca de San Agustín, en la calle que salía a la plaza mayor y en 1619 se conoce también de Francisco Pérez en esa misma zona.

Los silleros, artesanos cuya actividad estaba muy ligada a las características comerciales y económicas de la región, tendieron a ubicarse en las diferentes dependencias de la parroquia de San Blas, cerca del antiguo matadero y de las tenerías.

Años más tarde, conforme se iba consolidando la ciudad, los artesanos del cuero empezaron a trabajar objetos como corazas; faltriqueras; bolsones de baqueta; cinchones; almofias; sombreros de cuero y sombrereras; quitasoles; tahalíes de baqueta y bananilla, decorados con repujado y cincelado; bordados o a través de diseños pintados.<sup>7</sup>

A más de dedicarse a la elaboración de sillas de montar o monturas, los denominados silleros confeccionaban también todos los arreos para la caballería, así como las guarniciones, que eran los ador-



---

7 Arteaga, op. cit, p.81

nos hechos de las pieles y los cueros; incluso, fue alguno de ellos el encargado de hacer dos botas de vino, como aconteció en 1638 con el sillero Francisco Pérez.

Los denominados silleros, debido a las características de su trabajo, mantuvieron relación con carpinteros y plateros, por los objetos que estos artesanos elaboraban: los plateros se encargaban de hacer todos aquellos adornos para las sillas de montar, obras pedidas en general por los personajes más pudientes de la sociedad de entonces, aunque esta costumbre de adornar a los caballos fue mucho más desarrollada en el siglo XVIII; y los carpinteros no solo hacían los fustes para las sillas de montar, sino que, ellos esperaban de los silleros los asientos y los espaldares de cuero para la elaboración de ciertos muebles para la casa como sillas, bancos y taburetes.

Aunque según la primera referencia que tenemos de estos artesanos, el cuero se remonta al año de 1573, cuando aparece el nombre del sillero Juan Lozano, es tan sólo hasta finales del siglo XVI cuando encontramos mayores referencias documentales de estos artífices, cuya actividad, debido a las características económicas y comerciales del Corregimiento de Cuenca, fue de relevancia. Se conoce en 1730 de la existencia de cuarenta y cinco silleros.

El oficio de los silleros fue adquiriendo mayor importancia conforme se fue generalizando el empleo de caballos y mulas entre la población, pues aumentó la demanda de sus productos que, para los primeros años del siglo XVIII, gozaban de gran prestigio por la calidad, no solo de los cueros empleados, sino por la finura del trabajo realizado, como así nos afirma Aseldo y Herrera en su libro “Descripción Geográfica de la Real Audiencia de Quito”<sup>8</sup>

---

8 Aseldo y Herrera, D. *Descripción Geográfica de la Real Audiencia de Quito*, Madrid, 1915.



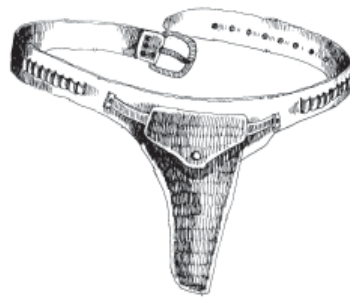
*“Hacen primorosas cubiertas de baúles, cajas que llaman de costura, asientos y espaldares de sillas y taburetes labrados y dorados con varias figuras, de que hace la mayor utilidad de su comercio”.*

Si bien en un número menor, no hay duda que en Cuenca también se desarrolló el oficio de petaqueros, artesanos que elaboraban petacas de paja o de madera, para luego forrarlas con cuero o hacerlas sólo con este material.

Debido a su uso cotidiano en las labores del hogar, debemos suponer que el conocimiento para su elaboración debió ser generalizado entre la población indígena; sin embargo, surge como un oficio más que utiliza cuero, porque trabajar con este material aseguraba a los comerciantes, sus principales clientes, la mejor manera de transportar alimentos y productos comestibles de delicada factura y de gran demanda en esos tiempos, como alfajores, bizcochos, tortas, dulces, conservas, jabón, quesos, panela y añil.

Y su uso, como contenedores de correo y textiles, se incrementa mucho más a raíz de la ampliación de las relaciones comerciales con Guayaquil y el norte del Perú, hacia donde se enviaban tejidos de algodón cuencano, productos de gran demanda, cuyo consumo aumenta a lo largo del siglo XVIII, época en que Cuenca fue la división administrativa más poblada de la Presidencia de Quito.

Para fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, los cambios que genera la revolución industrial, en el modo de producción y en la división internacional del trabajo, determina



que grandes sectores de América del Sur, con bastos territorios, se convirtieran en grandes zonas dedicadas al cultivo de cereales, en especial de trigo, así como también surgieran amplias haciendas con hatos ganaderos que proveían de carne, lana y cuero para la exportación.

En la Real Audiencia de Quito, esto significó la incorporación de la región costeña al comercio internacional a través del cacao, situación que determinó un progresivo aumento poblacional de Guayaquil, pues recibió una gran cantidad de población migrante, en especial de Cuenca, en calidad de jornaleros atraídos por un régimen salarial en las grandes plantaciones cacaoteras.

Mientras, la provincia del Azuay continuó teniendo mayores rendimientos en la manufactura y en la minería. Además, Cuenca ya en la época republicana era aún el centro comercial de la región y el trabajo de arrieros seguía siendo fundamental para los fines económicos de los grupos de poder; actividad, además, muy rentable que duró hasta 1960, como señala María Rosa Crespo en su libro *“Estudios, Crónicas y Relatos de Nuestra Tierra”*.

Comunidades como Angas y Patul, próximas al caserío de Migüir, y muy ligadas al camino de herradura Cuenca-Molleturo-Naranjal, se formaron al crecer el comercio entre 1850 y 1870, como señala Nicanor Merchán<sup>9</sup>, al afirmar que los fundadores de estas comunidades fueron originarios de Sayausí y que se trasladaron a estas zonas hacia 1870, con el fin de ser propietarios de un hato en el cerro destinado a los caballos para la arriería: *“Buscaban, además, un lugar cerca del camino que conducía a la costa y que ofrecieran seguridad a sus animales de carga”*.

---

9 Merchán, Nicanor. “Estrategias de supervivencia de las comunidades de Soldados, Angas y Patul”

Guayaquil se unía a Cuenca por una ruta fluvial hasta el puerto de Naranjal, desde donde se iniciaba una larga y penosa travesía de ascenso a la cordillera occidental, remontando El Cajas, para luego descender hasta Sayausí y, desde allí, llegar a San Sebastián, barrio de acceso a la ciudad, en donde descansaban, luego de su agotadora jornada, arrieros, comerciantes y visitantes.

La arriería en toda la región continuó siendo la única manera de transporte y comunicación, pues como afirmaba en 1863 Benigno Malo: *“El Ecuador es un país que no tiene caminos de herradura, no diremos carreteras, ni ferrocarriles, ni telégrafos porque todo eso es para nosotros una creación fantástica, como las Mil y una Noches”*.

Aunque el aislamiento entre Guayaquil y Quito fue superado entre la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, gracias a la construcción del ferrocarril y de carreteras carrozables. No sucedió igual con nuestra región, cuya calamitosa situación vial continúa siendo una constante en la historia de la provincia y de toda la región austral del país.

Frente a esta realidad, el oficio de los artifices del cuero, como los talarbarteros, continuaba siendo imprescindible tanto en la provincia como en la región, a pesar de no tener datos específicos en cuanto al número de artesanos dedicados a este oficio.

Sin embargo, para los primeros años del siglo XX, tenemos noticia de que en la calle antiguamente denominada Vásquez de Noboa, hoy Presidente Córdova, desde la Tarqui hasta



la Benigno Malo, había talabarterías “de frente a frente” como nos comenta don Manuel Arévalo, el talabartero de mayor edad en Cuenca que aún ejerce el oficio.

*“Cuando yo era oficial, había bastantes talabarteros en Cuenca. Desde la Tarqui hasta la Benigno Malo eran toditos talabarteros; de frente a frente había talleres donde trabajaban los maestros con aprendices y oficiales. Toditos tenían bastante trabajo como digo, venían del campo, de otras partes, compraban cualquier cosita, teníamos trabajo”.*

Este mismo artesano hace referencia luego a las llamadas “posadas”, que no eran más que grandes corrales donde dejaban a caballos y mulas que, sobre todo, venían de las poblaciones rurales de los alrededores de Cuenca y que traían para la venta granos, hortalizas, frutas, leche, queso, carbón, leña y así también artesanías, como cobijas, ponchos y tocuyos de lana tejidos en telares de cintura.

En 1913 llega el primer automóvil a Cuenca, un Clemant Bayard modelo 1909, cuya transportación fue hecha “a lomo de indio”, como afirman algunos historiadores que sucedió. Juan Martínez Borrero en el libro “*Cuenca Santa Ana de las Aguas*”, al referirse a este singular acontecimiento que se vivió en la ciudad, señala:

*”Sus ruidosos paseos se desarrollan en cortísimo trayecto, aunque pronto se abrirán trochas decentes hasta Ucubamba y más tarde hasta el Descanso, como preludio del aventurero “raid” a Guallaceo de los siguientes años”.*

Durante la primera mitad del siglo XX, sin duda, los talleres de los talabarteros continuaban siendo visitados de manera asidua por quienes requerían de sus servicios, pues la producción agropecuaria, tanto de Azuay como de Cañar, continuaba destinada al consumo interno de la población de estas provincias y por tanto el empleo de caballos y mulas,

con sus respectivos aperos, dentro del trabajo de haciendas y parcelas de mediana extensión, era imprescindible.

Leonardo Espinosa y Lucas Achig sostienen que, durante las primeras décadas del siglo pasado, los principales oficios que se desarrollaron en la ciudad fueron la ebanistería, la cerrajería, la sastrería, la curtiembre, la talabartería, hojalatería, zapatería y joyería.

De esta época, tenemos noticias del trabajo de los talleres de talabarteros como de Eusebio Bermeo, Alberto Barrera, Manuel Astudillo, Vicente Andrade, Carlos Domínguez, Rafael Álvarez, Juan Miguel Gallegos, así como de los hermanos Luis y David Gualicela como referente de buena calidad.

A más de los diferentes modelos de monturas, que se hacían en los talleres de Talabartería a fines de la primera mitad del siglo XX, uno de los objetos más demandados fueron las denominadas polainas, utilizadas en especial por soldados del Ejército Nacional a manera de botas, que en ese entonces se usaban para protegerse mientras cabalgaban.

Asimismo, era común comprar en los talleres de talabarteros maletas de viaje, carriles, mochilas y carteras, como nos cuenta don Manuel Arévalo:

*“Antes, por ejemplo, se hacían las maletas con repujados de la bandera de Ecuador, se hacían otras con el escudo, algunos con monte-citos, se hacía maravillas... Para las fiestas de Loja se vendían muchas maletas para viajar; cada que venían las fiestas, la gente venía para que les*



*demos haciendo maletas grandes para llevar ropa y cobijas porque, como no habían carros, se iban en caballos guiados por arrieros, dormían en el camino, hacían cuatro días a Loja. Llevaban también alforjas de cuero grandes y allí cargaban botellas de trago, cuyes asados, tostado, pan, panela para los cuatro días que andaban en montañas y en cerros hasta llegar a Loja”.*

Entre la gente del campo, los zamarros fueron prendas de uso diario para realizar actividades ganaderas. Hacendados, pequeños propietarios, capataces y peones subían hasta los cerros o páramos para realizar las llamadas “vaqueadas”, actividad mediante la cual se rodeaba al ganado que tenían suelto, le daban de comer sal en grano y marcaban a aquellas reses, que aún no estaban identificadas, como de su propiedad.

Mercedes Cando, la única mujer talabartera, oriunda del Cañar, quien tiene su tienda taller en nuestra ciudad, nos cuenta que los zamarros eran, en aquel tiempo, prendas de uso cotidiano

“Hasta ahora alguna gente de campo usa todavía los zamarros, pero ya no mandan a hacer como antes. Ellos nos traían el cuero de borrego para hacerlos y se ponían para subir al cerro porque para ellos es protección. Los zamarros son para lugares fríos, para el cerro y, si llueve, el zamarro le da al cuerpo buena protección”.

No dejaban de hacerse alforjas; alforjines que iban colocadas al pico de la montura y servían para pequeños fiambres y una botella de aguardiente; jáquimas y lazos de beta; aperos para caballos de tiro; pellones; cabestros e incluso pelotas, como nos cuenta Leonardo Rodríguez sobre la producción de la Talabartería “El Gran Chaparral” de, don Alberto Barrera, su tío.

*“Él trabajó alrededor de tres o cuatro años en Guayaquil. Se fue para aprender a hacer las famosas maletas de caja y a cambio les dejó enseñando a hacer monturas; luego aprendió a hacer las pelotas de carpa, fue un maestro completo. Él hacía una maleta, una silla, cualquier tipo de aditamento para la equitación o para la ganadería: correas, estribos; hacía pelotas de voley, de indoor, todas de carpa cosidas a mano y rellenas con lana o con ceibo”.*

Como en todos los demás oficios artesanales, el proceso de aprendizaje comenzaba desde muy temprana edad y se iniciaban como aprendices realizando tareas “sencillas”, pero de fundamental conocimiento para la posterior elaboración de objetos, como nos comenta don Manuel Arévalo, el único maestro talabartero de Cuenca que aún ejerce el oficio a sus más de ochenta años.

*“Yo desde muchacho he trabajado. Yo recién entré a aprender más o menos a la edad de unos 14 años, me gustó y aprendí con mi tío Juan Miguel Gallegos, hermano de mi madre. Desde entonces no he dejado la talabartería, imagínese ya tengo ochenta y seis años. Nos daba de todo para hacer, a ratos correas, a ratos las polainas, a ratos ayudar a hacer la montura, los estribos, el pretal, la sincha, la retranca, todito eso para los caballos; pero antes que nada, como éramos oficiales, nos mandaban a traer el cuero que venía hasta chorreando de las curtiembres, nosotros cargábamos la suela mojada, era pesada. Luego teníamos que lavar bien la suela y como antes había aquí acequias allí se lavaba. Era pesado lavar y luego poner en la mesa y reunir todita la suela, como*



*planchas. Para lavar bien siquiera una hora, allí sabíamos estar sudando y no ganábamos ni medio... ”.*

Como así también sucedió con don Miguel Andrade, quien es el único talabartero de Cuenca que tiene a uno de sus hijos, Miguel Andrade, ejerciendo este oficio como cuarta generación en el arte del trabajo con cuero.

*“Mi padre y un tío mío fueron talabarteros. Aprendí sobre todo con mi tío, que se llamaba Vicente Andrade, más o menos cuando tenía unos diez años. Me iba al taller acompañando a mi papá que me decía: vamos a que me ayudes. A los seis meses yo ya hacía obras. Luego estuve trabajando en el taller de don Manuel Astudillo en ese tiempo, más o menos en el sesenta y tres, tenía entonces trece años”.*

Y aunque, para fines de la década de los sesenta, algunas de las talabarterías de ese entonces contaban aún con uno que otro aprendiz y oficial, eran cada vez menos los maestros talabarteros que podían sostener los anteriores niveles de producción y venta de sus artículos.

Cuando, en la década de los cuarenta, nuestro país venía sufriendo las consecuencias de la aguda crisis económica mundial, la exportación de sombreros de paja toquilla constituyó un paliativo económico para la región, junto al cultivo de la caña de azúcar y al desarrollo, con un importante aporte económico, de la Orfebrería.

Sin embargo, a partir de los bruscos descensos del mercado de la paja toquilla, tanto en volumen como en precio, actividades como la de la talabartería vieron afectado su trabajo, pues, frente a la crisis taquillera, se produjo una intensa ola migratoria de trabajadores del campo; situación que, junto a la parcelación de las haciendas que se produjo por la Reforma Agraria en 1964 y a la paulatina disminución de



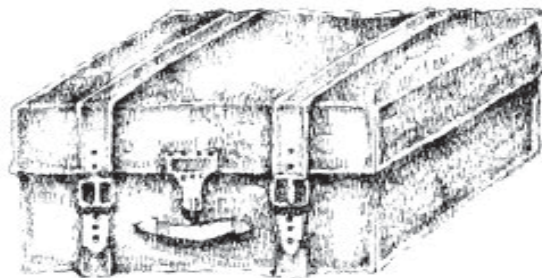
actividades como la de la arriería, determinó cambios en los niveles productivos de los talleres de los maestros talabarteros.

No debemos olvidar que el paulatino ingreso de automotores a la ciudad, el mantenimiento y la apertura de nuevas vías y caminos, fueron relegando la importante función que tenían los animales de monta y de carga en la provincia y en la región, situación que determinó también que la función de los caballos se vea limitada a ciertos espacios productivos y ganaderos y a cumplir su función, como medios de transporte, solo en ciertas zonas rurales de la provincia, a pesar de que tenemos referencias que nos hablan todavía, para finales de los años sesenta, de ciertas familias pudientes de la sociedad cuencana que recibían en sus huertas a los caballos para viajar hasta sus haciendas y a mulas con cargas de granos, frutas, huevos, leche, quesos y quesillos, carbón y leña.

En la década de los setenta varios oficios artesanales vivieron cambios importantes, tanto en sus procesos productivos como en los volúmenes de trabajo. La introducción al mercado del plástico, del hierro enlozado y de productos manufacturados por la industria peruana, a precios mucho menores que la producción nacional, determinó en gran medida que los talleres artesanales empiecen a limitar su producción y, por tanto, a reducir el número de artífices necesarios en cada uno de ellos.

Sin duda, como todas las actividades artesanales, la Talabartería vive desde hace muchos años una realidad económica y social difícil, que está determinando el paulatino deterioro de este oficio, situación que se vio agravada mucho más a raíz de la dolarización de la economía del país, así como del proceso migratorio de nuestra gente y de la continua urbanización de nuestros pueblos, hasta hace algunos años dedicados, en su gran mayoría, a la producción agropecuaria y ganadera.

La Talabartería es una de las artesanías tradicionales que se encuentra al borde de la desaparición, a pesar de que los pocos artesanos talabarteros que aún ejercen su oficio, con mucho ingenio y habilidad, se encuentran en un permanente proceso creativo que les permite diversificar los productos, de acuerdo a las nuevas exigencias y necesidades de la sociedad actual. n



## **EL RITUAL DEL AÑO VIEJO EN QUEENS: IDENTIDAD CULTURAL DE LOS MIGRANTES ECUATORIANOS<sup>1</sup>**

**Resumen:**

Este artículo está basado en la investigación antropológica de una celebración ritual practicada por los ecuatorianos radicados en Nueva York, concretamente el Concurso de Años Viejos que se realiza en el Condado de Queens.

Se analiza, a partir de los postulados de la Antropología Cultural, el alto contenido simbólico de la fiesta y cómo ésta refleja el mantenimiento de la identidad cultural en las primeras generaciones de migrantes.

---

<sup>1</sup> Artículo basado en la tesis de grado de Licenciatura en Antropología Aplicada “Migrantes de Azuay y Cañar en el Gran Nueva York: Cultura e Identidad”. UPS. Quito. 2003.

¿Existe una identidad nacional, una identidad ecuatoriana o se trata de una identidad por construirse? ¿Está la identidad condicionada por el espacio territorial?

Pues los estudios contemporáneos sobre la identidad ya no la analizan como un fenómeno cerrado y en el cual todo está dicho, sino como un proceso dinámico en constante movimiento y construcción. Ya no se habla más de la identidad como algo homogéneo, sino que ésta existe en tanto multiplicidad.

Es importante señalar que, aunque el territorio, en tanto espacio habitado, pensado e imaginado por los seres humanos, está en íntima relación con la noción de identidad, la identidad trasciende los límites territoriales de la nación.

En este sentido, son importantes los planteamientos de Homi Bhabha<sup>2</sup>, quien, a partir de su propia experiencia de la migración, realiza un estudio de lo que sucede con la Nación y cómo ésta debería ser leída; señala que, mejor que cualquier otro historiador, Eric Hobsbawm, escribe la historia de la moderna nación occidental, desde la perspectiva del margen de la nación y el exilio del migrante.

---

<sup>2</sup> Cfr. BHABHA, Homi K. “Diseminaciones. El Tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna” en: “El Lugar de la Cultura”. Manantial, Buenos Aires, 2002.

¿Por qué entender el origen de la nación desde la perspectiva del migrante?, porque la idea de nación en el migrante, llena el vacío del desarraigo de las comunidades y de las familias, transformando esa pérdida, como señala el autor, en el lenguaje de la metáfora. De cierta manera, la nación para el migrante transfiere el sentido del hogar y de la pertenencia. La nación entendida así, no sería otra cosa que una construcción que forma parte del imaginario colectivo del migrante.

En este sentido, Bhabha critica la nación occidental como una forma oscura de vivir la localidad, ya que este imaginario de la nación moderna está basado en el historicismo. Considera que esta localidad en realidad gira más alrededor de la temporalidad que de la historicidad. Pone énfasis en la temporalidad y rechaza el historicismo que ha dominado sobre las naciones como supuesta fuerza cultural.

El historicismo propone una equivalencia lineal entre el acontecimiento y la idea. Bhabha señala que si somos sensibles a las metáforas o narrativas de los pueblos de comunidades imaginadas, como los migrantes, encontraremos que el espacio de la nación-pueblo moderna nunca es horizontal. La narrativa requiere una clase de duplicidad en la escritura, en la forma de imaginar, se trata de una temporalidad que se mueve entre formas culturales y procesos sociales que son heterogéneos.

Lo que sugiere Bhabha es que la interpretación debe ir más allá de esta mirada crítica horizontal, necesitamos otro tiempo de escritura, que pueda incluir las relaciones ambivalentes de tiempo y lugar, que constituye la experiencia moderna problemática de la nación occidental. De esta manera la nación se volvería un espacio signifiante, marcado por los discursos de las minorías, por la heterogeneidad e incluso por las tensiones de las diferencias culturales.

A partir de lo anotado por Bhabha, cuando hablamos de la identidad, es importante hacer este otro tipo de lectura que el autor

sugiere, pues leamos y entendamos la identidad desde los márgenes de la nación; comprendiendo, además, que los márgenes o la frontera no es donde algo termina, sino donde comienza a ser en su esencia. Ese margen está constituido por diferentes minorías y ¿por qué no por los migrantes?.

Desde el margen de la nación, que en este caso constituye la vida de los migrantes, podemos comprender que la identidad trasciende las fronteras territoriales del Estado Nación y que se encuentra relacionada más bien a los imaginarios; siendo, además, una característica de la postmodernidad la separación espacio-tiempo. De manera que la identidad de los migrantes habría que entenderla desde la noción de temporalidad, al tiempo que debemos apartarnos de las visiones homogeneizantes.

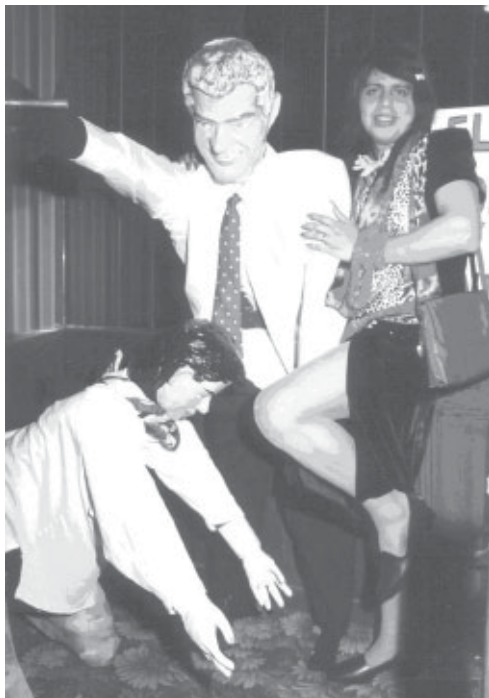
Si la identidad tiene mucho que ver con las nociones de pertenencia y de diferencia, ésta cobra pleno sentido en el contexto de los migrantes, que por un lado se enfrentan cara a cara con la otredad, pero que también, dentro de esa diferencia, refuerzan su sentimiento de pertenencia.

Entender la identidad desde nuevas perspectivas, nos permite comprender cómo muchas manifestaciones culturales, día a día, se revitalizan cruzando las fronteras nacionales, tal es el caso del Concurso de Años Viejos, que se viene realizando desde hace veinte años en el Condado de Queens en Nueva York.

Esta celebración, que constituye una de las más destacadas del Ecuador, por su carácter nacional, correría el riesgo de perderse entre los migrantes radicados en Nueva York; sin embargo, gracias a la iniciativa de Hernán Cazar Luna, se ha logrado que esta tradición se mantenga en Queens, despertando la atención colectiva.

El Concurso y la Fiesta Ecuatoriana del Año Viejo, comenzó como iniciativa familiar y hoy es considerada, por la Dirección de Cultura del Condado de Queens, como la manifestación más representativa de la comunidad ecuatoriana radicada en Nueva York. Se ha logrado conservar esta fiesta popular, manteniéndose con ella una tradición ecuatoriana, que hoy es transmitida a las nuevas generaciones de hijos de migrantes.

Días previos al evento, los monigotes son expuestos en locales públicos, como *Delgado Travel*, con el objetivo de promocionar el evento, pero también de dar a conocer esta tradición entre los miembros de otras comunidades.



El acto comienza a las ocho de la noche, cuando los niños, quienes no pueden asistir a la fiesta, van a tomarse fotos y a admirar los monigotes. Al rededor de las nueve empieza la celebración, animada por grupos musicales como Los Iracundos, Proyección Latina, etc.

En la recepción, con la ayuda de una pantalla gigante, se puede apreciar lo mejor de los últimos años del evento. Luego se realiza el concurso de años viejos y de viudas; para después, como acto so-

*Concurso de Año Viejos. Queens, NY.  
Cortesía Hernán Cazar Luna*



*Fiesta de Año Viejo. Queens, NY. Cortesía Hernán Cazar Luna*

lemne, escuchar el discurso del Embajador del Ecuador en Nueva York y del organizador del evento. La animación del espectáculo está a cargo de personas de renombre público, como Cristhian Jhonson, mientras que todos esperan el momento culminante: la lectura del testamento y la bienvenida al Nuevo Año.

El evento se realiza en la tan conocida Avenida Roosevelt, en el sector de *Woodside* en Queens; espacio que, cabe señalar, se ha transformado en un enclave cultural y lingüístico, habitado, en su gran mayoría, por ecuatorianos. El lugar de encuentro es un centro de recepciones llamado "*Tower View Hall*". EL dirigente del evento: Hernán Cazar Luna, publicista y dueño de una imprenta en Queens, oriundo de Guamote pero criado en Guayaquil y radicado desde hace muchos años en EE.UU.

El artesano fabricante de los *años viejos*: Enrique Cruz, personaje imprescindible para mantener la iniciativa de Hernán Cazar Luna. Cruz





*Hernán Cazar y Enrique Cruz junto a los monigotes.  
Queens, NY. 2002.*

aprendió el oficio de elaborar Años Viejos desde que era niño, viene de una familia de expertos artesanos de monigotes, se trata de un oficio de tradición familiar que lo aprendió de su padre y de su abuelo Raúl Cruz. De joven, cuando aún vivía en Guayaquil, su trabajo era muy reconocido y recibía encargos de personas de renombre público como Jaime Nebot y León Febres Cordero. A su llegada a los Estados Unidos, se dedicó a hacer los monigotes para el concurso de Queens. Confecciona sus Años Viejos de Cartón, madera y papel, poniendo especial cuidado en hacer una buena réplica de la foto que le encargan.

Los monigotes: personajes de la vida pública de la comunidad ecuatoriana en Queens, pero sobre todo del Ecuador, lo cual representa los lazos que el mi-grante no rompe con los suyos, con su tierra y con la situación del país.



*Artesano Enrique Cruz junto a uno de sus monigotes. Queens, NY. 2002.*

Los auspiciantes: empresas al servicio de la comunidad ecuatoriana en Nueva York, tales como *Delgado Travel*, *Ecuador News*, *Comandato*, *1800 Mattress*, *Zhumir*, *Pollos Gus*, *Los Paisanos*, *Don Lucho Furniture*, entre otros.

El Testamento: discurso gracioso, pero cargado de críticas de rechazo ante las situaciones que aquejan al Ecuador, de la problemática

y realidad del migrante y también de agradecimiento a quienes permiten que la comunidad ecuatoriana en Queens se fortalezca.

El Público: migrantes que, por una u otra razón, no pueden volver a su país; hombres y mujeres acompañados de un sentimiento de nostalgia y de añoranza por lo que dejaron atrás.

El Concurso de Años Viejos en Queens comenzó como iniciativa familiar, luego se extendió a un club, más tarde a una liga deportiva y poco a poco la fiesta fue creciendo. Hoy se mantiene como manifestación cultural, aunque con mínimas variantes, por un lado no se ven los monigotes tendidos en veredas o los niños que, cruzando una cuerda en la calle, piden dinero para “*Quemar al Viejo que agoniza*”, y tal vez el elemento ausente de mayor notoriedad es la quema del “*viejo*”, ya que el Departamento de Bomberos no lo permite, ni tampoco el uso de camaretas, silbadores, ratones, etc., salvo que sea en un lugar abierto y muy amplio y, sobre todo, con la presencia de ellos en el lugar.

Desde la Antropología, las ceremonias y festejos son momentos importantes en la estructura de la sociedad, consisten en una ruptura del orden y del tiempo cotidiano, ruptura momentánea donde se retorna al tiempo de los orígenes y del caos, pero necesaria para el mantenimiento del orden social.

La fiesta es un instrumento de resistencia que posibilita el mantenimiento y la afirmación de la identidad de los pueblos. Al tiempo que permite la unión, la cohesión social y la solidaridad entre los miembros de una misma comunidad, adquiriendo un poder integrador.

*“Pero también la fiesta es un instrumento de resistencia que permite mantener la identidad cultural del pueblo y, que, en la medida en que la conciencia política, social y organizativa ha ido*



*Monigotes. Queens, NY. 2002*

*avanzando, ésta también se vuelve un instrumento de resistencia y lucha contra el poder”<sup>3</sup>*

Siguiendo el esquema de Durkheim (1915), sobre las funciones del ritual, podemos decir que la fiesta es un espacio donde los individuos experimentan el sentimiento de pertenencia a un grupo determinado y la “efervescencia colectiva”, de la que habla aquel autor, sostiene la solidaridad comunitaria.

El tiempo, desde el punto de vista de la antropología, es una creación humana. Según Mircea Eliade, para el hombre religioso, el tiempo no es homogéneo, sino que existen intervalos constituidos por las fiestas, se trata de una “Sacralización del Tiempo”. En el tiempo Sagrado el hombre busca estar en el centro del mundo y hacerse contemporáneo de los

---

<sup>3</sup> GUERRERO, Patricio. “Sincretismo, cambio cultural y resistencia” En Botero F, (ed): Compadres y Priostes. ABYA YALA, Quito-Ecuador, 1997. p. 74



*Monigotes. Queens, NY. 2002*

dioses, mediante la reactualización de los mitos<sup>4</sup>. En el mundo católico, el Nacimiento de Jesús marca el inicio de una era, la Era Cristiana y tan importante acontecimiento en la vida de los cristianos, se conmemora y reactualiza cíclicamente, manteniendo viva la tradición y dando paso a un nuevo año.

La celebración del Año Viejo es un ritual cargado de simbolismo, la creación simbólica es una capacidad propia del ser humano. El monigote representa el año que termina y su quema simboliza la finalización de un período. El individuo intenta borrar o purificar el pasado, al tiempo que se da una renovación unida a la llegada de un nuevo año. El fuego purifica y despoja los elementos negativos del año que culmina. Los monigotes representan, por lo

---

<sup>4</sup> Cfr. ELIADE, Mircea. *Lo Sagrado y Lo Profano*. 2da. Ed. Ediciones Guadarrama, Madrid, s/d. p. 63 y ss.



Monigotes. Queens, NY. 2002

general, a personajes de la esfera pública que no han respondido con las expectativas de la comunidad y también otras figuras y acontecimientos que, por sus características, pueden resultar escandalosos o burlescos.

Las viudas son personajes importantes de esta fiesta, representan a la comunidad o al grupo. El llanto, dentro de la escenificación colectiva, simboliza la nostalgia por el tiempo que pasa y por las cosas buenas y malas que quedan atrás, *“con su llanto expresan el dolor del pueblo por las cosas buenas que pasaron y no volverán y el sentimiento de dolor que, inconscientemente, causa en el ser humano el paso inexorable del tiempo”*<sup>5</sup>.

Elemento imprescindible constituye el Testamento, que recoge lo que ha dejado el año que termina, buenos y malos momentos, sentimientos de frustración, de alegría... y también de optimismo y de esperanza. Es una síntesis de los acontecimientos, sentimientos y anhelos del grupo. Recoge todo un lenguaje cultural y simbólico

<sup>5</sup> Entrevista realizada a Hernán Cazar Luna. Diciembre de 2002. Queens, Nueva York.

que, aunque escrito en español, solo adquiere significación dentro de la comunidad ecuatoriana en Nueva York<sup>6</sup>

Los símbolos presentes en este ritual, parafraseando a Víctor Turner, están caracterizados por una polarización de sentido, por un lado un polo ideológico, o polo de sentido, que se relaciona con los componentes de orden moral de la comunidad, reúne sentimientos que guían y controlan al grupo. Por otro lado está el polo formado por los *signi-ficata*, que constituye el polo sensorial que se relaciona a la forma externa de los símbolos, es lo que estos evocan en las personas del grupo; de modo que las representaciones burlescas, se relacionan con emociones cargadas de normas y valores.

Los rituales son fuente importante de información sobre un grupo o una sociedad, han llamado por largo tiempo el interés de los antropólogos, por su alto contenido simbólico, ya que permiten encontrar un marco coherente para el entendimiento de los conglomerados humanos, pues ellos “*transmiten información sobre los participantes y sus tradiciones (...) traducen mensajes duraderos, valores y sentimientos en acción*”<sup>7</sup>

Todo el ritual del Año Viejo representa un lenguaje cultural y simbólico de la comunidad. Es un espacio en el que el hombre rompe con la cotidianidad, un momento de fiesta, pero sobre todo un espacio de denuncia ante los acontecimientos que no fueron del agrado del grupo.

---

<sup>6</sup> Ver Anexo 1.

<sup>7</sup> KOTTAK, Phillip Conrad. *Antropología Cultural*. 9na. Ed. Mc. Graw Hill, México, 2003, p. 237

Tanto el contenido del Testamento como los Monigotes, son cargados de elementos burlescos o graciosos; en este sentido es importante tomar como referencia lo anotado por Duvignaud en su escrito sobre la risa<sup>8</sup>, pues el testamento y los monigotes producen en el individuo alegría y por consiguiente risa.

Duvignaud señala que la risa va unida a una experiencia colectiva, se trata de una manifestación de súper abundancia del ser, de exceso de energía propio del hombre; la risa, para el autor, es abrirse a un algo no alcanzable, es un espacio en el que el hombre rompe con las estructuras, se trata de un cuestionamiento a un orden dado, al tiempo que nos acerca a lo que podría ser y no es.



*Monigotes. Queens, NY. 2002*

<sup>8</sup> Cfr. DUVIGNAUD, Jean. *“EL sacrificio inútil”*. Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 173 y ss.



De esta manera, el ritual del Año Viejo y el momento de goce que este causa, es una ruptura de las estructuras: disfrazados con trajes de políticos; cantantes; artistas; curas; etc., representan un cuestionamiento a determinado orden de cosas; así por ejemplo, la representación de aquellos hechos que causan frustración, angustia, decepción e inaceptación en la comunidad, como son los acontecimientos políticos.

En este ritual, el hombre se libera del tiempo cotidiano y de las estructuras a las que se ve atado, al tiempo que constituye un espacio de cuestionamiento. Mediante la fiesta y la risa, el ser humano encuentra un espacio que le permite ver la realidad de una manera más clara, asume un papel crítico frente a las estructuras que le oprimen y se libera de éstas, aunque sea de manera momentánea.

Para Duvignaud la fiesta es subversiva, porque permite un encuentro con la naturaleza, de la que tratan de alejarse las mitologías, las ideologías y las conciencias colectivas<sup>9</sup>. Pues durante todo el año las personas mantienen un estado de cierta aceptación, aceptación que muchas veces está fundamentada en la ideología, en la conciencia colectiva y que además encuentra su respaldo en el inventario mitológico del que dispone el grupo; pero en la fiesta, la comunidad aparece como si misma, dejando aflorar lo que es, lo que quisiera ser y al mismo tiempo cuestionando y castigando de manera sociocultural.

El ritual del Año Viejo es un rito de renovación y purificación, siendo una característica importante la Catarsis Social, por medio de la cual las personas dejan aflorar sus sentimientos y emociones. Pero se trata también de un espacio de denuncia y de cuestionamiento.

Según Juana Córdova Pozo<sup>10</sup>, artista e investigadora de esta tradición, la elaboración de monigotes, que representan al año, que

---

<sup>9</sup> Cfr. Ibidem. P. 212

termina y la posterior quema de los mismos, es un ritual que posiblemente se origina como una variante de la “Quema de Judas”, que se realiza en diferentes países de América Latina, aunque señala también que hay quienes piensan que esta costumbre comienza en la Colonia como reminiscencia de las “Fallas de Valencia”, fiesta que en marzo de cada año, se celebra en Valencia en honor a San José, patrono de los carpinteros; por último la autora se remite a las investigaciones de Rodrigo Chávez, quien considera que el cambio de la fecha y además del carácter religioso al pagano, se remonta al siglo pasado, cuando la provincia del Guayas se vio azotada por una peste de fiebre amarilla, los guayaquileños como medida sanitaria y para liberarse de los sufrimientos, elaboraron atados de paja y ramas con las vestimentas de los familiares atacados por la peste, para luego ser quemados el último día del año. Estos atados, año a año, fueron tomando la forma de monigotes.

Para finalizar, podemos señalar que analizar rituales y celebraciones, como el Concurso y la Fiesta de Años Viejos en Queens, constituye una valiosa fuente de información sobre las creencias, tradiciones, códigos éticos y simbólicos de la comunidad ecuatoriana en Nueva York. Al tiempo que permite repensar a la identidad como un proceso que se crea y recrea, pero también como un proceso que trasciende las fronteras territoriales del estado-nación.

El fenómeno de la migración trae consigo un choque cultural muy fuerte, de cierta manera se da un conflicto de identidad, nuevos valores culturales pasan a formar parte del mundo de los migrantes, pero se evidencia una gran necesidad de ser ellos mismos, de mantener sus raíces y conservar su identidad. n

---

<sup>10</sup> Cfr. CÓRDOVA, Juana. “El Año Viejo. Un medio de expresión popular” en: Revista Artesanías de América N°51. CIDAP, Cuenca, 2001, p. 9.

## **Anexo 1.**

### **Fragmentos de los Testamentos 2001 y 2002 en Queens<sup>11</sup>**

“(…) Este simbólico Testamento, no es más que una síntesis de lo más destacado de nuestra comunidad, que tuvo el año 2002, es recordar nuestra tradicional despedida del Año Viejo que, en cualquier lugar de nuestra lejana patria, lo celebramos con algarabía. (…).

Yo Rodrigo Amado Niño Bravo, me despido con mucha personalidad, porque gozo de la doble nacionalidad; postrado y desahuciado, me presento ante el Señor Juez, con la venia de mi abogado, que fue muy paciente con este viejo demente y me hizo residente.

Fui Coronel en retiro, ¡por mi Madre! que desde el cielo ayudará a Lucio a acabar la corrupción, el cáncer de mi nación. Ya estoy cansado de tantos ladrones y pipones.

(…) Hijos Dilectos del Consulado, Embajador Hernán Holguín, su trabajo de unidad nos deja una buena lección, lo hizo con buena intención, le agradece la gente de mi nación.

Hijos del Comité Cívico Ecuatoriano, les dejo libros para que armen una biblioteca y mis hijos dejen de ir a la discoteca.

Aníbal, Manuel y Modesto, este viejo se va molesto, yo quería en la directiva un puesto.

(…) Ecuador *News*, Noticias y Tiempos del Mundo, les dejo la más alta distinción, por informar con precisión lo que ocurre en mi nación.

---

<sup>11</sup> Cortesía de Hernán Cazar Luna. Nueva York. Diciembre de 2002

En *Comandato*, venden barato, en *New York* y España donde vive mi ñaña.

Mi más cómodo “catre”, lo conseguí en *1800DIAL MATTRESS*, Alberto y Napoleón, ustedes son ejemplo de superación en esta gran nación.

Compatriotas míos, incluyendo a mi tío, él me hacía los envíos. Mi dinero por *Western Union* a Quito llega rapidito.

Hijos míos, Homerito y *Moscolito*, de Ecuador Internacional, tu periódico estuvo en el mundial, igual en el Vaticano; les dejo un publicista bien *bacano* y un diagramador cuencano.

Hija idolatrada Cecil Villar, en Candilejas te vi brillar, actuaste con soltura, y buena postura demuestras, en la Casa Ecuatoriana de la Cultura. Te dejo el Teatro alfombra roja, Edison Cabrera no se enoja.

(...) Maribel, es mi parsera, por favor envíe mi cuerpo a Ecuador con cualquiera.

Edgar y Nelly Sigüenza, quiero su honorable presencia, me voy como Presidente Vitalicio del Club Amigos de Biblián, se que lejos llegarán.

Los Paisanos, la surtida despensa de mis hermanos, Jorge te dejo mi Viuda, coqueta y sin pantaletas, para que te acompañe a la *marqueta*.

Max de *Ecuamerican Sedan* Limosinas, en sus carros llevan a todas mis vecinas, lleguen a mi quema bailable, en donde les brindarán muchas golosinas.

Presidente Bush, por favor no guerra en Medio Oriente, te digo que afectará al bolsillo de mi gente.

Lucho Muñoz, de mis hijos el más precoz, mi cama compré en el Bronx, en ella hice diabluras, con mujeres de poca cintura.

Don Lucho, sus muebles son finos y el cobro no es mucho.

Soy Hincha Canario, ya compré mi radio en *Electronic Repair Center*, de mi Carnal Edgar Flores, ahí se vende barato y más si son gente de Ambato.

Ricardo Vasconcellos, tus escritos los leeré allá en los cielos, ÑAÑO que gran cobertura en el Mundial te mandaste y en el DIARIO, tu presencia ratificaste.

Willian Juca, ilustre hijo de la morlaquía, en el COMITÉ, que no es ninguna monarquía, gozas de mucha simpatía. Nuevo Técnico te dejo para tu Cuenca Deportivo y veinte mil en efectivo.

Separador sin razón, Pichinchanos de la Federación, les dejo nueva sede social para que canten todos la canción, este año les faltó opción con el 40 y la Quiteña bonita, que fue elegida solita.

Este sábado 28 comenzará el *rumbón* a las 8, en el *Tower View* no habrá gasolina, pero sí mucho baile con la Orquesta Proyección Latina. Salsa, Merengue y Bachata y usted no gastará mucha plata.

Guillermo Díaz, hijo putativo y muy comprensivo, ya recé a *Ochun* y *Obatala* para que al Ecuador no regrese el Loco Abdalá.

Padre Patricio Pintado, usted es mi invitado, deme la Absolución y réceme el nuevo Rosario, enviado del Vaticano, me llevo la Imagen de la *Churona* del El Cisne, y le dejo Agua Bendita para que se persigne.

Congregación Azogues, este viejo mañana será ausente, pero me llevaré la bendición de la Virgen de la Nube, la madre del ecuatoriano ausente. *Condo*, Ochoa y Morocho, programen la misa a las ocho.

Hijo Héctor Burgos, mi situación es precaria, te dejo a un pesado *pana*, en Autoridad Portuaria. Mi viuda se queda solita, pero con todos sus productos *La Cholita*.

A Doña *Colombita*, de mi Galápagos *Restaurant*, que mis viudas la visitarán y mis ñañas saludarán, le dejo cocinera nueva para que con la comida se mueva.

Me voy a prisa, aunque nunca tuve VISA, vine como todo Latino a este *New York* a buscar mejor destino. Aquí ya termino, como un viejo vagabundo, que vine desde la Mitad del Mundo y muero en la Capital del Mundo.

Hermanos de mi Ecuador, de mi América Inmortal, de gloria sin igual, brindemos hoy en el umbral de un Nuevo Año, por la felicidad de todo el mundo, por mejores días para nuestra Patria Lejana, para nuestra Comunidad, brindemos por nuestros familiares ausentes y esperemos que el 2003 nos encuentre unidos con lazos de Comprensión, Consuelo, Amor y Paz". n

### **Bibliografía:**

**BHABHA**, Homi K. "Diseminaciones. El Tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna" en: "El lugar de la Cultura", Manantial, Buenos Aires, 2002.

**CÓRDOVA**, Juana. "El Año Viejo. Un medio de expresión popular" en: Revista Artesanías de América N°51. CIDAP, Cuenca, 2001.

**DUVIGNAUD**, Jean. “*EL sacrificio inútil*”. Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

**ELIADE**, Mircea. *Lo Sagrado y Lo Profano*. 2da. Ed. Ediciones Guadarrama. Madrid, s.d.

**GUERRERO**, Patricio. “*Sincretismo, cambio cultural y resistencia*”  
En Botero F, (ed): *Compadres y Priostes*. ABYA YALA, Quito-Ecuador, 1997.

**KOTTAK**, Phillip Conrad. *Antropología Cultural*. 9na. Ed. Mc. Graw Hill, México, 2003.

**TURNER**, Victor. *La selva de los símbolos*. Siglo XXI, España, 1980.

---

# fiesta popular

---

MARCELO F. NARANJO

## LA CONTINUIDAD DE LA TRADICIÓN<sup>1</sup>

El antropólogo Marcelo Naranjo, nos presenta un análisis de las festividades de San Juan de Cumbayá, que tienen lugar año a año en uno de los valles circundantes a Quito. Da cuenta de cómo en esta celebración una serie de manifestaciones culturales siguen vigentes, tal es el caso de elementos altamente significativos en el mundo andino, como el priotazgo y la reciprocidad.

El artículo permite reflexionar sobre cómo, en un contexto geográfico particular, lo moderno y lo tradicional coexisten, al tiempo que la cultura popular encuentra mecanismos de reivindicación en un espacio que, en los últimos años, ha sido irrumpido por el desarrollo urbano asociado a estratos económicos altos.

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de una investigación mayor titulada “La Cultura Popular en la Provincia de Pichincha”, la misma que se encuentra en curso. En ella, a más del autor de esta publicación, intervienen en calidad de investigadores: María Rosa Cevallos, Katty Hernández, Luis Páez y Amaranta Pico.



## **I. Introducción**

La ciudad de Quito, dentro de su proceso urbano, se ha encontrado con una serie de problemas, entre los cuales, uno de los más notorios, es la ausencia de espacios físicos disponibles para su crecimiento. La topografía de la ciudad, enclaustrada en un valle circundado por cadenas cordilleras, que limitan su crecimiento exclusivamente al eje norte-sur, ha requerido que se busquen otras alternativas territoriales para satisfacer la gran demanda de suelos urbano, y permitir, de esa manera, que la ciudad se pueda seguir consolidando, y responda a la ingente demanda que resuelva o de algún modo atenúe la carencia de espacios disponibles.

En esta incesante búsqueda, los valles adyacentes a la ciudad (el Valle de Los Chillos y el Valle de Cumbayá-Tumbaco), han sido seleccionados por los urbanizadores, inversores de tierras y especuladores urbanos, como los sitios ideales para cubrir el déficit que, en materia de espacio disponible, presenta la ciudad.

El nuevo poblamiento de los valles mencionados, casi en la mayoría de los casos, corresponde a urbanizaciones exclusivas para personas de altos ingresos, cuyo nivel de vida se desenvolvería en el contexto de los cánones de modernidad. En este proceso expansivo de la ciudad, considerables espacios de terreno han tenido que cambiar su natural

vocación de ser tierras agrícolas, para convertirse en suelos urbanos, con todas las derivaciones que este proceso implica, especialmente en el contexto de la revalorización del precio de los mismos, que para el caso que nos ocupa, han llegado a límites escandalosos. La bucólica imagen de los otrora “tranquilos y acogedores pueblitos” que integraban el paisaje de los valles, con su gente sencilla y hospitalaria, ha sido cambiada al de grandes urbanizaciones donde el lujo, la exclusividad y el confort, son los nuevos símbolos identitarios.

Pese a lo dicho, “el sabor de la ruralidad y la sencillez” aún se esconde en algunos espacios de los valles circundantes a Quito, y en aquel contexto, una serie de manifestaciones culturales tradicionales siguen vigentes entre sus pobladores. Precisamente, en las líneas que siguen a continuación, se dará cuenta de las festividades de San Juan de Cumbayá, celebración que se realiza cada año, la misma que sigue concitando no solamente la curiosidad de la gente, sino su activa participación en todas y cada una de las actividades que con ocasión de ella, tienen lugar en el poblado que lleva su nombre.

## **II. Etnografía de la fiesta<sup>2</sup>**

### **2.1 El sitio.**

San Juan de Cumbayá es un barrio perteneciente a la parroquia de Cumbayá. Se encuentra ubicado en el extremo nor occidental del valle, enclavado en una colina desde la cual se divisa la gran llanura que corresponde a las poblaciones de Cumbayá y Tumbaco, así como también se accede visualmente a varios de los nevados de la cordillera

---

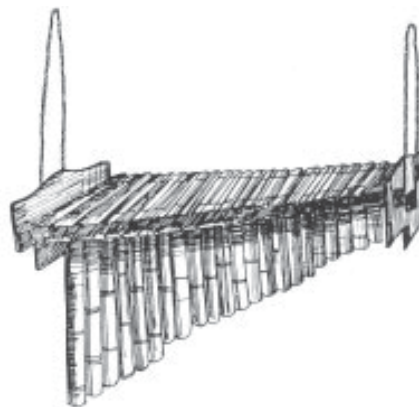
2 Debido a limitaciones de espacio para esta publicación, solamente se realizará la etnografía del primer día de la fiesta. En los resultados de la investigación en curso, referente a la Cultura Popular en la provincia de Pichincha, se hará un recuento completo de esta festividad de gran importancia para el sector.

oriental. Desde cualquier rincón de este barrio se obtiene una espectacular vista en términos paisajísticos. San Juan es un barrio en transición, puesto que su infraestructura ha ido cambiando de forma notoria en los últimos años. Su paulatina consolidación a nivel urbanístico es una de sus características, lo cual ha permitido que en este asentamiento haya habido un agresivo cambio en el uso del suelo, desde una utilización en actividades agrícolas, hasta una expansión del suelo para viviendas. En la actualidad una pequeña porción de habitantes se dedica a la agricultura, y cuando ésta se da, es únicamente para auto subsistencia.

Al barrio le rodean conjuntos urbanos nuevos, construidos para personas de recursos económicos significativos. Adicionalmente, en el territorio que constituye San Juan de Cumbayá se han emplazado una serie de colegios, cuyos alumnos son hijos de hogares de altos niveles económicos. Aunque el barrio también ha sido afectado por el proceso migratorio que vive el país (migración hacia el exterior), los habitantes que siguen poblando San Juan son numerosos, y a nivel laboral son empleados, obreros, profesores, pequeños empresarios, etc. La mayoría de ellos realizan sus actividades laborales en la ciudad de Quito, sitio al cual se desplazan desde tempranas horas de la mañana, y vuelven en la noche.

## 2.2 La fiesta propiamente dicha

Pese a que cuando el calendario marca el 24 de Junio, “oficialmente” se da inicio a la celebración de la fiesta de San Juan de Cumbayá, en estricto sentido, ésta da comienzo un año atrás, cuando los antiguos priostes “pasan el cargo<sup>3</sup>” a los nuevos, y éstos asumen las responsabilidades de ser



los organizadores y patrocinado-res del ritual festivo, cuyo punto culminante tendrá lugar en los días 23, 24, 25, 26 del mes de junio, cuando la fiesta tendrá su mayor esplendor, y reunirá en intensas jornadas a patrocinado-res, participantes y espectadores, todos ellos motivados por su gran devoción a “San Juanito”, en el aspecto religioso, y a la gran diversión y regocijo en su aspecto profano.

Aunque como ya quedó dicho, dentro del desarrollo de la fiesta hay algunos conglomerados sociales quienes deberán jugar un rol protagónico, no es menos cierto que se trata de una fiesta popular, en donde el barrio, como un todo, se siente incorporado al festejo, y, en esa condición, hombres y mujeres, niños y jóvenes, van asumiendo tareas específicas de cara a que la calidad de la fiesta sea mantenida y que todos sus participantes puedan disfrutar de ella, y que, al final, la satisfacción general sea el sabor que quede en las mentes y en los corazones de los habitantes del barrio.

En las líneas que vendrán a continuación se hará un recuento comentado del primer día de la realización de la fiesta en el barrio San Juan de Cumbayá, que se encuentra en un verdadero proceso de transición hacia la modernidad.

Era sábado después de medio día, y fuimos informados que los participantes en las comparsas y el público en general, ya se estaban

---

3 La expresión “pasar el cargo” alude a la transmisión de responsabilidades, derechos y deberes de los anteriores patrocinadores de la fiesta a los nuevos. Esta terminología ha sido comúnmente utilizada en los análisis de la fiesta campesina.

4 El capitán es un personaje típico de la organización comunal, quien, en representación del alcalde, se encargaba de la organización de varias actividades de beneficio comunal. Trasladado al ámbito de la fiesta, es quien organiza, por encargo del prioste, la buena marcha de ésta, especialmente en lo que tiene que ver con la actuación de las comparsas. Asume su cargo por pedido directo del o los priostes.

reuniendo en la casa del capitán<sup>4</sup>. Apenas se escuchaban algunas melodías a través de los altoparlantes del “disco móvil”, instalado precisamente en la casa de los capitanes. Conforme subíamos por las escarpadas colinas del barrio de San Juan de Cumbayá y nos acercábamos al lugar donde la gente se estaba congregando, la música se hacía más audible. En el trayecto nos encontramos con algunos disfrazados, quienes nos comentaron que de un momento a otro iba a iniciarse la fiesta. Cuando terminamos de subir la interminable cuesta, agobiados por un canicular sol de verano, encontramos que una de las callejuelas del barrio había sido “tomada” por los invitados, disfrazados, patrocinadores y público en general. El espectáculo era multicolor, parecía que los disfrazados “sin quererlo” competían por saber de quien era el vestido más colorido, cromática que se aumentaba por el reflejo intenso de un generoso sol de verano. La mayoría de estas personas estaba disfrutando del “convite<sup>5</sup>” (del almuerzo) que los capitanes estaban ofreciendo literalmente a TODAS las personas que estaban allí. Muchos “ayudantes y ayudantas<sup>6</sup>”, en grandes charoles, distribuían agenciosamente las viandas que generosamente contenían grandes cantidades de papas, carne de gallina, carne de cuy, carne de cerdo con sus respectivos platos acompañantes. Por otro lado, un conjunto de “estanqueras<sup>7</sup>” (mujeres encargadas de la distribución de las bebidas), haciendo gala de gran hospitalidad, distribuían la chicha de jora, preparada ex profeso, al mismo tiempo que ofrecían aguardiente y otro tipo de licores. El

---

5 El convite es un generoso banquete ofrecido por el capitán, no solamente a quienes participan de la fiesta, sino a todo quien aparezca por el lugar. La mayor o menor generosidad del convite le concederá al capitán el mantenimiento, aumento o disminución de su prestigio social.

6 Personas con algún grado de parentesco con el capitán, o simplemente allegadas a la familia del mismo, quienes han sido invitadas para ayudarlo en el cumplimiento de una serie de funciones, como la administración de la comida.

7 Las estanqueras son las personas encargadas de distribuir las bebidas a los asistentes. Su nombre viene de la palabra estanco, institución que tanto en la colonia como en la república concentró el monopolio de la venta y distribución de alcohol para beneficio del estado.

regocijo y la cordialidad eran las normas que imperaban en esos momentos. Durante el tiempo del convite algunos disfrazados bailaban, desorganizada-mente, a los acordes de los sones del disco móvil contratado para la ocasión. Como detalle que decoraba aún más el espectacular paisaje, desde la cima de la colina se podían divisar algunas urbanizaciones ultra modernas de gente exclusiva..., lo cual contrastaba de forma notoria con el popular sabor de la fiesta que en esos momentos tenía lugar.

Mientras los invitados o no, terminaban de dar cuenta sus superlativas viandas, súbitamente se produjo una suerte de excitación colectiva, la misma que se hizo más notoria cuando se comenzaron a oír los acordes musicales de una banda de pueblo. El comentario general fue: “Ya viene San Juanito, ya vienen los priostes”. Efectivamente, en breves momentos una pequeña peregrinación presidida por las andas del santo, portada por algunos devotos, los priostes y sus familias, así como la banda de músicos se hizo presente. Entre vivas al santo y vivas a los priostes, se realizó la entrada de los nuevos priostes a la casa del capitán. Una vez que se produjo este evento, los ánimos se calmaron relativamente, y se iniciaba otro compás de espera hasta que los priostes y sus acompañantes, así como los músicos de la banda almorzaran. Todo esto en preparación a las actividades que iban a tener lugar en la tarde y noche, y que con seguridad serían largas y llenas de intensidad. Mientras esto sucedía, algunos disfrazados, en pequeños grupos, danzaban a los acordes del disco móvil que marcaba el ritmo a través de sus potentes equipos de amplificación.

Una vez que los priostes de la fiesta de este año (2006) y los miembros de la banda de música terminaron de almorzar, nuevamente la agitación se hizo presente entre todos los participantes. Se comenzaron a repetir frases como: “ya va a comenzar, todos a sus lugares, fórmense, etc.”. Efectivamente, con el regreso de los priostes y la “resurrección” de los miembros de la banda, a través del milagro de la

comida, se iba a iniciar el desfile de los disfrazados, la procesión del santo hasta la iglesia, y la transportación de las “vacas locas<sup>8</sup>, castillos y demás instrumentos de volatería” hasta el estadio de la localidad, para la fiesta nocturna.

El caporal<sup>9</sup>, látigo en mano, reunió a los disfrazados que se habían disgregado por todas partes, y con la misma energía y autoridad de las épocas de hacienda, obligaba a los participantes a engrosar prontamente las filas de la comparsa. Como se podrá entender, la actuación de este personaje causó conmoción entre los participantes, quienes en el afán de escapar de los latigazos proporcionados por el caporal, corrían de forma alocada tratando, cuanto antes, estar dentro del grueso de la comparsa.



- 
- 8 Las llamadas vacas locas son unas estructuras elaboradas de carrizo que rematan en una cabeza de res. Poseen un hueco en la mitad de su estructura para permitir que una persona, entrando en dicho orificio, pueda llevarlas. Son ricamente adornadas con papeles de colores y una variedad de frutos. Cuando entran en acción, se las prende unos dispositivos que están en su estructura, así como en sus cuernos. Quien porta la vaca loca persigue a la gente, produciendo gran alboroto. Se trata de desprender los frutos y otros objetos con los cuales ha sido decorada. La vaca loca es una de las eternas invitadas a las celebraciones de carácter popular.
- 9 El caporal es un personaje típico de la hacienda. Su obligación era controlar el trabajo de los peones. Fue un personaje cruel, quien físicamente castigaba a los trabajadores con el auxilio de un látigo conocido como acial. Dentro de la fiesta el caporal será el encargado de mantener en orden en la comparsa, blandiendo su látigo cuando la ocasión amerite. Su atuendo consiste en un zamarro, botas con espuelas, una bufanda, el sombrero y el infaltable látigo.

Más de uno de ellos rodó por el suelo en su frustrado intento de no recibir el consiguiente latigazo. Toda esta escena tenía lugar entre el regocijo de los espectadores quienes presenciaron animadamente la persecución.

Lo que vino a continuación fue una de las más coloridas manifestaciones de la cultura popular en un contexto típicamente urbano, nos estamos refiriendo a la presencia de la **Payasada** dentro de la comparsa. Alrededor de doscientos payasos<sup>10</sup>, de todos los tamaños, ricamente engalanados con sus llamativos atuendos, teniendo como denominador común el uso de una máscara (localmente conocida como careta), se formaron en dos filas y comenzaron a bailar a los acordes de la banda de pueblo. La coreografía básica era sencilla: mecían su cuerpo de izquierda a derecha, al mismo tiempo que daban pequeños pasos rigurosamente marcados por el diablo Uma<sup>11</sup>, personaje éste que, con su típica máscara de dos caras muy ricamente engalanada, con su zamarro característico y su infaltable acial en mano, controlaba el ritmo de la danza y daba las órdenes a la abigarrada comparsa, de avanzar o retroceder.

Como ya habíamos señalado, aunque los pasos de la coreografía eran básicamente simples, varios miembros de la payasada hacían todo tipo

---

10 Nos comentaron que desde el año anterior, en el conglomerado de payasos ya se registra la presencia de payasos mujeres, cosa desconocida anteriormente. Del mismo modo, también llama la atención la variedad de payasos niños y jóvenes de ambos sexos.

11 En la simbología andina el diablo Uma es un personaje muy importante a la vez que popular. Usando una máscara de tela de doble cara, una de ellas va en la cara y la otra en la parte posterior de la cabeza, concentra dentro de sí la oposición de lo masculino y femenino, así como de lo bueno y lo malo, dentro de las oposiciones binarias del mundo andino. Este personaje a más de su máscara también está vestido con un zamarro de piel de borrego o llama y lleva en sus manos un látigo con el cual dirige la coreografía del baile, especialmente de los payasos.



de cabriolas, no solamente para llamar la atención, sino para dar mayor animación a la comparsa. La comparsa como un todo avanzaba lentamente hasta cierto sitio, lugar en el cual, y siguiendo las instrucciones del diablo Uma, giraban hacia adentro y retrocedían por el camino ya andado. Todas estas circunvalaciones eran ordenadas por el personaje señalado, y enérgicamente controladas por el caporal, quien animaba a los bailarines con su voz y les amenazaba con el látigo que lo tenía desplegado todo el tiempo.

La comparsa estaba integrada fundamentalmente por los payasos, pero ella, además constaba de un reducido grupo de personas, de edad adulta, quienes estaban disfrazados de indios e indias otavaleños (aunque todos eran hombres), y cuya coreografía en nada se parecía a la mantenida por el grueso de la comparsa. Fuimos informados que aquel era el grupo más tradicional, y que su participación dentro de la comparsa tenía decenas de años. Adicionalmente el idioma que entre ellos hablaban era el quichua. En la comparsa general también se advirtió la presencia de “nuevos personajes<sup>12</sup>” como unos disfrazados de perro, otros de gorilas, otros cuyos atuendos eran difíciles de calificarlos, etc. Todos estos nuevos personajes, tanto por sus singulares coreografías, así como por la constante interrelación con el público que hacía de espectador, causaban gran regocijo entre todos. No está demás decir que la mayoría de las bromas que ellos hacían, así como su lenguaje corporal, tenían un notorio tinte erótico.

Dentro de la composición de la comparsa estaban los capariches<sup>13</sup>, quienes vestían de indios con un pequeño poncho que les llegaba hasta

---

12 Nuevos, no en el sentido de esta fiesta en particular, sino que han sido incorporados en los últimos años, ya que no pertenecían a los personajes tradicionales de la fiesta.

13 En los albores de la fundación de la ciudad de Quito, los capariches eran indios de la periferia de la ciudad quienes se desempeñaban como recolectores de la basura, así como también de aguateros. Aunque dichos oficios y esos personajes han desaparecido, la memoria colectiva aún recrea su presencia.

la cintura, un sombrero de fieltro blanco, tipo explorador (conocido localmente como sombrero de ca-pariche), de cuya falda, en su lado posterior, colgaban una serie de cintas de variados colores. Llevaban consigo, colgadas de la espalda unas, escobas pequeñas, que recordaban su antiguo oficio. Cubrían sus caras con unas máscaras de tela metálica en las cuales se habían pintado las facciones de un ser humano. También era un grupo numeroso, aunque no tan nutrido como el de los payasos.

Otra sección de la comparsa estaba compuesta por un grupo de negros vestidos con el estereotipo de la vestimenta de estos conglomerados humanos, habitantes tanto de la costa ecuatoriana como de los valles del Chota y Mira. Como era de esperarse, iban pintadas sus caras de betún negro, o llevaban caretas de ese color y portaban el inseparable machete, que para los efectos de la comparsa era “de mentira”, hacían ostensible la ingesta del alcohol y, de momento en momento, realizaban insinuaciones cargadas de erotismo a las chicas jóvenes que presenciaban la fiesta.



Formando parte de la procesión, aunque no de la comparsa, iba San Juanito, dentro de una urna, cuyas andas eran portadas por las priostes y sus familiares y allegados más próximos, detrás de ellas se ubicaba la banda de pueblo que entonaba cánticos religiosos y también música profana, que servía de marco apropiado para el desplazamiento de los integrantes de las comparsas.

A lo largo del recorrido de la comitiva rumbo a la iglesia del

barrio, la comparsa se encontró con más de un vehículo de algún propietario de las casas del lugar, el mismo que fue impedido de pasar hasta que la comparsa termine su periplo. Era interesante observar la reacción de estas personas, que iba desde un notorio malestar, pasando por un asombro, hasta una curiosidad por tratar de entender qué estaba pasando. Para mucha gente era casi inconcebible que en un contexto urbano y moderno, se sigan dando estas expresiones culturales, otrora arquetípicas de la ruralidad. Similares reacciones se observaban entre las personas adineradas que, desde las ventanas y balcones de sus casas, observaban el paso de la comitiva.

### 2.3 El ritual continúa

Una vez que llegó la comparsa al atrio de la iglesia del barrio, se dio inicio a otra parte del ritual, territorialmente marcado de forma muy específica entre “lo sagrado y lo profano” (tomamos la terminología de Eliade, 1983), límite que fue impuesto, metafóricamente, por el propio santo, cuya urna fue depositada justamente a la entrada del templo, de espaldas al altar mayor y con frente al atrio. Detrás de él, estaba la solemnidad de la iglesia, espacio típicamente sagrado, marcando un superlativo contraste con el atrio, espacio profano en donde un animado baile y una copiosa ingesta de alcohol tenían lugar. Aquí ya no solamente danzaban los participantes en la comparsa, sino que el “pueblo lla-



no” ya había sido incorporado plenamente al festejo, en este contexto los sacerdotes de la fiesta de este año, botella en mano brindaban con amigos y conocidos, al mismo tiempo que invitaban para que todos participen de la celebración. La volatería aumentaba el natural bullicio, así como el frenético ritmo de los participantes.

Cuando los organizadores formales de la fiesta juzgaron que las actividades que se realizaban en el atrio de la iglesia ya debían ser concluidas, se dio paso a otra parte del ritual, pero esta vez en el contexto de lo sagrado, es decir, en el interior del templo. Para ello la imagen de San Juanito fue trasladada delante del altar mayor, lugar en el cual se iban a realizar las ofrendas, las mismas que serían entregadas al sacerdote oficiante.

El ritual que vino a continuación fue extraordinariamente significativo y de un colorido muy especial. Los integrantes de la comparsa, casi en su totalidad, ingresaron al templo por su costado derecho, en una sola fila, y se dirigieron directamente al lugar donde estaba el santo. Pocos metros antes de estar frente a él, se despojaban de su careta y ensayaban un saludo mímico al santo, o realizaban una pirueta, como darse de volantines; en otras ocasiones, más que saludo se esbozaba una apresurada mueca que arrancaba las sonrisas de los asistentes al templo. Casi en la totalidad de los casos, a estos gestos se les acompañaba de un contacto físico con la imagen, a la cual se la tocaba o se le daba un beso en sus pies. Una vez realizado este saludo ritual, depositaban la ofrenda (en casi la mayoría de los casos ésta consistía en un par de naranjas) que era ubicada en un saco de yute sostenido por las “ayudantas” de los sacerdotes. Justo al lado de estas personas permanecía el sacerdote celebrante, de pie, reflejando en su rostro la sorpresa e incredulidad respecto de lo que veían sus ojos, obviamente sin comprender claramente el contenido del ritual que se lo seguía realizando.

Habíamos mencionado que casi todos los bailarines habían entrado a la iglesia, quienes no lo hicieron fueron los diablos uma, puesto que,

“el demonio” no tiene cabida en el templo y sería un despropósito que él entrara. Otros personajes tampoco hicieron acto de presencia, quizás su resistencia al alcohol no había sido lo suficientemente fuerte y no se hallaban en estado de ingresar y, finalmente, otros por cuanto habían preferido quedarse bailando animadamente en el atrio del templo.

A continuación se celebró la misa, en cuya homilía el sacerdote destacó la importancia cultural de estas manifestaciones de la religiosidad popular, al mismo tiempo que planteó que había que cuidarse de los excesos en que podía caer la fiesta, por cuanto ellos empañaban la propia celebración de San Juan. La misa terminó en medio de la impaciencia generalizada por continuar con la celebración profana de la fiesta. Faltaban aún una serie de acontecimientos por realizarse, todos ellos enmarcados dentro de los rigores del ritual festivo.

Una vez concluida la celebración de la misa, con todas las peculiaridades reseñadas, los miembros de la comparsa se reagruparon en el atrio de la iglesia, y se dirigieron rumbo al estadio, ubicado en la parte baja del barrio, en donde se realizarían una serie de eventos para poner fin a la fiesta en su primer día. Nuevamente la agitación se adueñó del grupo, y todos los miembros del cortejo, con ágiles pasos de danza, avanzaban rumbo al estadio. En esta ocasión también formaban parte del grupo quienes



se encargarían de la volatería, las vacas locas, la chamiza<sup>14</sup> y los esperados castillos, con cuya quema se daría por concluida la fiesta en su primer día. Cuando la caravana llegó al lugar de destino, una gran cantidad de gente ya había tomado posesión de los graderíos. El ambiente reinante era de gran agitación, dicha agitación llegó a su clímax cuando todos los miembros de la comparsa comenzaron a bailar frente a la tribuna, haciendo gala de su capacidad dancística y su gran resistencia física, puesto que, ya llevaban horas bailando. Formaron un amplio círculo y seguían girando con ese recorrido, al ritmo de la banda y/o disco móvil, ante el regocijo de los presentes que continuaban aumentando en número. Por la cantidad de disfrazados, lo colorido de sus trajes y la enorme agilidad de sus movimientos, formaban un conjunto inolvidable que robaba la vista.

Después de largos momentos de intensa danza, por breves minutos paraba la música, lapso que era aprovechado por un director de fiesta quien, micrófono en mano, se servía de esta pausa para agradecer a los priostes y demás personas organizadoras de la fiesta, vivir al santo e invitar a que todos participen de la mejor forma con los festejos de San Juanito. Inmediatamente de esos cortes se reiniciaba la danza con el mismo ánimo de antes. El festejo seguía desarrollándose, hasta cuando por el altoparlante se anunció la presencia de las vacas locas. Al menos una decena de ellas irrum-pieron en el espacio del baile, ricamente ataviadas con frutas, serpentinas, papeles de múltiples colores y todo cuanto podría ser puesto a manera de adorno. Su presencia causó gran animación, la misma que subió de tono cuando parte de su estructura fue prendida con fuego y quienes la portaban comenzaron a “embestir” a los asistentes, quienes en su afán de librarse de la “cornada” corrían despavoridos, lo cual causaba gran hilaridad entre los presentes. Más de

---

14 La chamiza es una gran recolección de hojas y plantas secas que son cortadas en las colinas aledañas al barrio y transportadas al estadio con el fin de ser quemadas. Simbólicamente cumplen el papel de ser purificadoras de toda mala fuerza, gracias a la intensidad del fuego que ellas despiden.



una vez, alguien del público dio con su anatomía por el suelo ante el regocijo de todos. Esta secuencia de la fiesta llegó a una intensidad superlativa cuando hizo su aparición un “toro loco<sup>15</sup>”, cuya dimensión era colosal, y su “bravura extrema”. Este personaje causó sensación entre los asistentes, y condujo a la fiesta a una intensidad inusitada, puesto que en afán de escaparse de las cornadas y del fuego que desprendía su estructura, más de un curioso rodó por el piso, hecho que era ruidosamente festejado por los presentes.

Cuando la actuación del toro loco concluyó, se restableció la situación existente hasta antes de su apareamiento, es decir, continuó el baile lleno de animación, suspendido por escasos minutos por la participación del maestro de ceremonias, quien desde el micrófono seguía dando anuncios relacionados con la fiesta, con los patrocinadores, con el barrio, y, desde luego, se siguió vivando a San Juanito en cuyo honor se hacía todo este festejo.

---

15 En la fiesta popular tradicional, la vaca loca ha sido uno de los personajes infaltables de la celebración, pero en la constante innovación de contenidos a la que está sujeta la fiesta, para la celebración de San Juan en Cumbayá, se había introducido al toro loco, personaje que cumplía los mismos roles de la vaca, pero que se diferenciaba de ésta, por su gran tamaño y su enorme “ferocidad”.

Cerca de la media noche se “avivó” la chamiza que había sido prendida horas antes, lo cual sirvió de preludio para otro de los actos principales de aquella noche: la quema de los castillos que previamente habían sido armados en la parte de atrás de la cancha. La música y el baile se suspendieron para dar lugar a la actuación de los “coheteros”, quienes con su habitual maestría encendieron los castillos ante el regocijo de los asistentes. Las luces multicolores que de ellos se desprendían, así como la infinidad de figuras que ellos formaban, provocaban la exclamación de asombro entre los presentes, quienes no se perdían un solo detalle de esta parte de la fiesta. Los últimos destellos de luz terminaron por consumirse y con ello se dio por concluida, por ese día, la celebración. Lentamente y con el corazón lleno de emociones comenzaron a retirarse del estadio los asistentes, priostes, capitanes, disfrazados, músicos y todos cuantos tuvieron un papel protagónico en los eventos reseñados de forma sucinta. Lo poco que quedaba de la noche sin duda serviría para recuperar las fuerzas y continuar el día siguiente con otras actividades dentro de las festividades de San Juan de Cumbayá.

#### **2.4 La fiesta y sus obligaciones.**

En las líneas anteriores hemos realizado una reseña de una serie de actividades dentro del entorno de la fiesta, ahora bien, cabe destacar que todas esas acciones implican una apretada red de obligaciones entre los patrocinadores de la misma, las cuales se llevan adelante dentro de una lógica especial, matizada por la tradicional solidaridad del mundo andino, en donde la reciprocidad y en algunos casos la redistribución, sirven de elementos ordenadores del tejido social, es decir, que más allá de lo lúdico, alrededor de la fiesta se crean y se renuevan una serie de relaciones, obligaciones y derechos entre los miembros del colectivo, las mismos que van a servir de referentes en la realización de las acciones cotidianas, cuando la fiesta ha concluido.



La gestión de los priostes, en primer lugar, implicará que los mismos deban haber hecho una serie de “alianzas” con otras personas, para invitarlas a participar con ellos en la organización de la fiesta. Claro está que el pasar el cargo, fundamentalmente es una responsabilidad de él o los prios-tes, pero ellos pueden delegar responsabilidades en otros personajes como el Capitán, las veladoras, los estanqueros, los disfrazados, etc., etc. Esta delegación de las responsabilidades implica una solidaridad económica, pero fundamentalmente socio cultural<sup>16</sup>. Las relaciones entre priostes y capitanes, prioste o disfrazados, por ejemplo, nunca será igual después de la celebración de la fiesta. Los niveles de compromiso, solidaridad y respeto, por nombrar a unos cuantos, a futuro se desarrollarán de diferente manera en relación con las épocas anteriores.

El dar, recibir y devolver tan bien expresado por Marcel Mauss en su estudio sobre el Don (1954), permitirá el establecimiento de una abigarrada red de relaciones que no se borrarán con el tiempo, sino que se seguirán ratificando a futuro. La fiesta con todas estas incidencias refuerza el carácter comunitario de los habitantes del barrio, circunstancia que marca un muy profundo contraste con el nuevo tipo de relaciones que va estableciendo el proceso de urbanización y modernización que se sigue extendiendo en la zona, donde la individualidad y la superlativa vigencia del yo, en reemplazo al nosotros, poco a poco se va constituyendo en el *modus vivendi*.

Todas estas acciones relativas a la reciprocidad y/o redis-tribución aún vigentes dentro de ciertos pobladores de Cumbayá, son una de las

---

16 Por ejemplo, cuando se trata de solventar los gastos de la fiesta, los priostes solicitan “jochas” a determinadas personas, las mismas que consisten en proveer al prioste con un determinado bien, gallinas, frutas, etc. las mismas que serán devueltas por el prioste, en las mismas proporciones, cuando los jochantes tengan que pasar la fiesta.

herencias derivadas de un rico pasado indígena, en donde esos conceptos formaban parte esencial de su cultura, pero lo interesante es señalar que estos habitantes ni por su propio criterio, ni por criterio de los otros se consideran indígenas, no obstante siguen manteniendo esa rica tradición cultural y la van transmitiendo a las generaciones futuras. Desde este punto de vista y a nivel de la fiesta, existe una convivencia armónica entre el pasado y el presente, como muy bien lo expresa el libro Antigua Modernidad, Memorias del Pasado (Salman, Tom, Eduardo Kingman, 1999), aunque las condiciones, tanto individuales como sociales, en otros contextos hayan cambiado de forma drástica.

### **III. Lo tradicional y moderno**

#### **3.1 No grandes contradicciones**

Si es que nos superáramos única y exclusivamente en la observación de la fiesta, especialmente mirando su aspecto ritualístico y performativo, bien podríamos quedarnos con la idea que entre los conglomerados sociales que participan de la fiesta y los “recién llegados a Cumbayá”, existe una distancia abismal. Más de un



observador no acostumbrado a estas festividades estaría esperando, sin lugar a dudas, que una vez que los disfrazados se despojen de sus atuendos festivos, se va a encontrar con un sector indígena o cuando menos campesino, pero ciertamente muy diferente de los pobladores urbanos que ahora abundan en Cumbayá. Pero... ¡cuán grande es la sorpresa! Los disfrazados, en su gran mayoría eran de características similares a los observadores, empleados en Quito, burócratas, docentes de las escuelas del valle de Tumbaco y Cumbayá, artesanos por cuenta propia o trabajadores de la construcción, es decir, ciudadanos cuya mayor diferencia respecto de los otros, sin lugar a dudas dice relación a su posición económica y quizás al nivel formal de educación, al cual se accede en base al factor económico precisamente. En todo lo demás, la semejanza es notoria, todo lo cual nos hace ratificar que, en términos de la gente, no estamos hablando de grandes diferencias y por lo tanto de grandes contradicciones. Lo que ciertamente marca un claro contraste es su visión del mundo, dentro de la cual, pese a los grados de modernidad que ya han sido incorporados en muchos sentidos dentro de sus propias vidas, todavía existen “esos otros valores”, como el relacionado con la celebración festiva y todo lo que viene con ella.

### **3.2 Son modernos pero...**

Cuando levantábamos información sobre la fiesta que sirve de punto de partida para este artículo, una de las notas curiosas que pudimos constatar entre los presentes y familiares de los participantes, era la enorme profusión de cámaras digitales de video, a través de las cuales no se perdían detalles de los múltiples pasajes de la fiesta. Era un hecho constatable que la presencia de la modernidad tecnológica y la tecnología digital era una parte integrante de sus vidas; cosa similar podríamos acotar respecto de los teléfonos celulares. La modernidad, con su cara tecnológica, había llegado hasta estos conglomerados sociales para no irse jamás, de esto no cabía duda.

Esta gran recreación del mundo moderno alcanzaba matices diferentes al momento de la comida y la bebida, donde el “mundo de lo tradicional”, expresado por comidas tan típicas como el cuy, el cerdo preparado en forma tradicional o la ingesta de la ver-nácula chicha de jora, eran parte de las viandas que se ofrecían y que eran recibidas de la forma más entusiasta por los asistentes. De la misma forma, la música que acompañaba a la comparsa (especialmente cuando era la banda de pueblo y no el disco móvil), podría ser catalogada de muy tradicional, pese a ello era muy bien recibida, no obstante que entre los participantes había una gran cantidad de jóvenes quienes entusiastamente bailaban con esos ritmos (igual entusiasmo se advertía cuando el disco móvil tocaba el reggetón, uno de los ritmos de última generación con gran aceptación entre los jóvenes, especialmente).

De las observaciones realizadas en este acápite, queda claro que “los mundos de lo tradicional y moderno” no son tomados como antagónicos entre los habitantes de San Juan de Cumbayá, sino que sus pobladores, especialmente los jóvenes, han tenido la capacidad de integrarlos a discreción, sin hacerse problemas. Más que eso, tienen una

gran capacidad para pasar del un lado al otro, de "cruzar las fronteras", como diría Fredrik Barth (1976), cuando las circunstancias lo ameriten, sin aparentes conflictos.



Lo que si es notorio es que, en la dinámica de la fiesta, si está en juego la adquisición de un prestigio, que aumentará el estatus social de quienes la patrocinan. Ante los ojos de los pobladores de San Juan de Cumbayá, la pareja de

priostes, el capitán y demás personajes de la celebración, después de ella habrán acrecentado su prestigio social, el mismo que, en algún sentido, será la recompensa al esfuerzo desplegado, en todos los contextos.

### **3.3 La permanencia de la fiesta está garantizada.**

Muchas veces, y con sobradas razones, creemos que las diversas manifestaciones de la cultura popular están en serio peligro de desaparecer, debido al embate de la modernización y los procesos urbanos. Esta afirmación es correcta para muchos casos. Con el correr de los años y la plena vigencia de los procesos mencionados, hemos sido testigos de la aniquilación de otrora elementos importantes de la cultura popular. Por fortuna, en el caso de la fiesta de San Juan de Cumbayá, con todos sus antecedentes y consecuentes, los hechos nos hacen pensar que en este caso particular no será así, por el contrario, fuimos informados que año a año la activa participación popular crece y que los jóvenes, quizás en un esfuerzo consciente o inconsciente, de cara al mantenimiento de su identidad, amenazada por agentes exógenos y endógenos, se van involucrando de forma masiva en su realización, en un afán por conservar la tradición con todo lo que ello significa. Desde este punto de vista, sin idealismos ni exceso de optimismo, pensamos que al menos esta fiesta, por las circunstancias anotadas, ha garantizado su permanencia a futuro.

### **Conclusiones**

- El análisis realizado sugiere que cualquier perspectiva reflexiva que pretenda poner en compartimentos estancos a lo tradicional y lo moderno, peca de esquemática y de miope. Es evidente que existe una continuidad cultural que va incorporando nuevos elementos, pero que no rompe, en modo alguno con los anteriores, a los cuales se los asume como tales, o se los refuncionaliza.

- Si bien es verdad que el proceso de desarrollo urbano sirve como un elemento disruptor, en algunos niveles, de una tradicionalidad cultural, no es menos cierto que algunos colectivos sociales han creado mecanismos adecuados para que dicho proceso no aniquile prácticas culturales anteriores, sino que, inclusive las refuerce. El caso de estudio analizado, ilustra de manera fehaciente este planteamiento.

- Una de las gratas sorpresas que deja el análisis de la fiesta de San Juan de Cumbayá es que los jóvenes, de ambos sexos, se sienten motivados a seguir participando en las ritualidades tradicionales del barrio, quizás como un esfuerzo consciente o no, de cara al mantenimiento de su identidad cultural.

- En esta fiesta como en otras similares observadas a lo largo y ancho del país, se hace evidente que los aspectos preformativos del ritual han cambiado en diversos grados, de acuerdo al sitio al que nos refiramos. Respecto de los contenidos simbólicos y la explicación de los mismos, el panorama es distinto. Se advierte que en muchos casos son rutinas que se siguen “porque siempre se ha realizado así”, pero, no en todos los casos, la explicación va más allá de eso.



- La devoción religiosa de la fiesta, en el contexto de la religiosidad popular, es rigurosamente mantenida, especialmente por las personas mayores. En las generaciones jóvenes, el aspecto lúdico de la misma es uno de los hechos que más les convoca.

- La seriedad del compromiso de asumir la fiesta, con el fiel cumplimiento de los roles distin-

tos que ella marca, han sido celosamente conservados y practicados. Algún tipo de variaciones que se han presentado han sido derivadas de las condiciones económicas de crisis en la que vive la mayoría de los ecuatorianos. n

### **Bibliografía**

Barth, Fredrik

1976 Grupos Étnicos y sus Barreras. México. Fondo de Cultura

Elíade, Mircea

1983 Lo Sagrado y lo Profano. Madrid: Editorial Labor.

Mauss, Marcel

1954 (1924) The Gift. New Cork: Free Press.

Salman, Ton y Eduardo Kingman

1999 Antigua Modernidad, memorias del pasado. Quito: FLACSO.

## LA MÚSICA PRECOLOMBINA PUEDE REAPARECER

**Resumen:**

Rodrigo Covacevich, etnomusicólogo chileno, nos presenta el presente ensayo en el cual resalta la importancia que tuvo la música en los pueblos precolombinos, siendo un aspecto importante de su cultura intangible.

A través de su propia experiencia en el trabajo con instrumentos musicales arqueológicos y del estudio de su estructura, estética y sonoridad, intenta descubrir la visión del mundo sonoro prehispánico y llega a la conclusión que aquellos objetos, a más de su finalidad musical, estuvieron íntimamente relacionados a la comunicación con el mundo natural y sobrenatural.



## **MÚSICA PRECOLOMBINA E INSTRUMENTOS ARQUEOLÓGICOS**

La música es un arte sublime, además de ser uno de los aspectos intangibles de las culturas precolombinas.

A través de su arte, de sus sitios y construcciones, estas culturas se continúan comunicando con fuerza y misterio, mientras sus instrumentos musicales han permanecido mudos.

La mejor muestra existente sobre la música ancestral son algunos instrumentos que han logrado permanecer en el tiempo; éstos, junto a la observación de cerámica representativa, dibujos y diseños, además de fragmentarias descripciones escritas por los cronistas españoles después de la Conquista, son algunos de los elementos que la etnomusicología toma para rehacer una visión del mundo sonoro prehis-pánico.

Para entender estos instrumentos, sería necesario un esfuerzo por reconstruir nuestra visión de lo que conocemos por música; pues estos objetos, más allá de ser instrumentos musicales, en un principio tuvieron una finalidad asociada a la comunicación con el mundo natural y sobrenatural. La arquitectura y estética de aquellos instrumentos respondía a una compleja visión de los ciclos, la vida y la muerte, el movimiento del cielo y el inframundo y, también, a aspectos más simples como la imitación de sonidos con los cuales se convivía. Estas características se aprecian en sus diferentes formas y sonoridades.

Posiblemente algunos eran tocados tan solo en ciertas épocas del año, mientras otros pueden haber sido realizados para utilizarse una sola vez en la vida o tal vez ejecutados por personas especializadas que no eran necesariamente quienes los construían.

Podemos decir que la música forma parte del desarrollo de las culturas prehispánicas; ella y sus instrumentos estuvieron relacionados a una compleja estratificación social, a rangos, además de ciclos y labores. Este patrón se puede observar en la mayoría de los grupos asentados en el continente andino. ¿Sabrían aquellos hombres que le estaban dando forma a la matriz de las músicas hoy denominadas folklóricas?

Vale, además, destacar la capacidad de observación para desarrollar complejos instrumentos, el buen uso de la relación tiempo-espacio y la dedicación en la búsqueda de sonoridades y su reproducción.

### **SONORIDAD PRECOLOMBINA.**

La sonoridad precolombina transmite una comunión, una aguda relación entre hombre, sonido, entorno y también en el plano del realismo-mágico, a través de las relaciones y propósito que guardan algunos de estos instrumentos en sus formas y sonidos.

En mi experiencia con instrumentos musicales arqueológicos, he podido percibir que éstos no son los únicos que despiertan, en el solo hecho de tocarlos después de 2.000 años o más, también despertamos nosotros a través de los sonidos y el entendimiento. Se produce un salto cuántico de estas culturas hacia el presente y, al mismo tiempo, de nuestra cultura hacia aquel tiempo. Pero tal vez, lo más interesante de toda esta experiencia, es que el encuentro se produce aquí y ahora y es en el contexto actual que surge el interés, no sólo por escuchar una sonoridad tan antigua, sino por descubrir lo que ella produce en nosotros.

Los estudios arqueológicos y las piezas de los museos pueden darnos a conocer algunos de los instrumentos que poseían las culturas precolombinas y qué sonidos producían, pero se ignora el tipo de música que se tocaba con ellos.

Aunque, aparentemente, tengamos la sensación de que el sonido, que se produce con aquellos instrumentos en la actualidad, es similar a las experiencias sonoras originales, nunca podremos asegurar ese hecho a ciencia cierta; lo que sí puedo afirmar es que mayores respuestas las encontramos cuando ponemos en juego nuestra intuición al enfrentarnos a un instrumento arqueológico.

Nuestro oído no es el mismo que el del hombre de hace 15.000 años, la gran diferencia, aparte de la contaminación acústica que poseemos, es que el ancestro aprendió a escuchar y a nosotros nos han enseñado a oír. Los aspectos sonoros de la vida y lo cotidiano ya están definidos, nos hemos ahorrado de intuir, pensar y sentir a través del oído. El oído capta sonidos que no pensamos, que no asimilamos y además los graba. Los sentidos de percepción en un mundo nuevo y desconocido como lo fue para el hombre en un inicio, son los puentes por donde éste construía su visión y se relacionaba con la totalidad.

## **LOS INSTRUMENTOS Y SU CONTEXTO**

Los instrumentos precolombinos eran en su mayoría de viento, como lo son las flautas; silbatos; antaras de distintos tamaños y variados materiales como el carrizo, duda, barro cocido, piedra, oro, cobre, huesos, canutos de pluma y tenazas de cangrejo, bastones de madera y cueros azotados contra el suelo y la voz.

También había tambores de doble membrana confeccionados en madera y de una sola membrana hechos en cerámica. De instrumentos

de cuerdas no se conoce y los que había eran solamente de frotación no de digitación como la guitarra; éstos llegaron con los conquistadores y fueron introducidos tácticamente con el fin de imponer el catolicismo en la cosmovisión andina de los pueblos.

A diferencia de hoy, se puede apreciar, a través de cerámica representativa y básicamente en los mismos instrumentos encontrados, que la música era un complemento intrínseco en lo cotidiano, era un complemento de la vida diaria, tanto en las ceremonias, fiestas o actividades paganas.

Se suele relacionar, en el período precolombino, a la música con las plantas psicoactivas (aspecto al que me referiré más adelante), pero esto no sucedió en todas las culturas prehispánicas, pues existieron pueblos que, con el solo uso de la voz o el sonido, alcanzaban estados sutiles o alterados de la conciencia; entraban en un trance natural, donde sus participantes sabían manejar las entradas y salidas a esos mundos, desde donde traían historias, medicinas y visiones, las cuales integraban en el grupo familiar, la caza, etc.

También estos mismos grupos étnicos, a diferencia de los grupos del norte del continente, no requerían de grandes construcciones ni templos. Vivían en simples viviendas de materiales orgánicos y muy pequeñas, la grandeza de estas culturas estaba en su entorno natural y virgen, en sus creencias y en su adaptación a climas tan extremos como el del sur austral.

## **TECNOLOGÍA ACÚSTICA**

Si miramos a las culturas ancestrales, desde el presente y a partir de un pensamiento muy simplista, podríamos pensarlas como retrasadas en tecnología y modo de vida. Sin embargo, si nos mirásemos a nosotros mismos, desde la ficción del futuro, también nos veríamos como una



especie atrasada y seguramente mucho más, ya que de una forma u otra tenemos mucho menos relación con el entorno en el que vivimos, no somos nearthentales, pero si trogloditas en nuestra relaciones.

No cabe duda de la destreza manual que alcanzaron culturas como la Nazqueña, Mayas, Chimu o la cultura Bahía de la costa ecuatoriana y tantas otras en la construcción de sus instrumentos y sus complejos sistemas, por

ejemplo las Botellas Silbato de Agua, (instrumento en el que el líquido interior producía el sonido de la vasija, dándole el carácter sonoro de su forma antropomorfa, canimorfa, etc.)

O la Antara Nazca, complejo instrumento de carrizo o cerámica, a la cual se le otorgó una afinación compleja y su tubo, a pesar de verse uniforme por fuera, en su interior cuenta hasta con tres diámetros distintos, además de atribuírsele, a esta sonoridad, relación con la rotación del planeta.



También las flautas antropomorfas de la cultura Bahía en el Ecuador, instrumento relacionado con la transmutación del alma de la persona que muere; tocándose el mismo instrumento de dos maneras distintas y otorgándolo dos timbres absolutamente diferentes, el primero en relación a la muerte reciente y el segundo en relación a la liberación del cuerpo.



## MÚSICA Y LENGUAS VERNÁCULAS

La música es un idioma, y así como el idioma tiene tantos dialectos como la lengua humana. A diferencia de las lenguas, que en una grande y preocupante cantidad se encuentran en proceso acelerado de extinción, la música va transmutando, su afán de supervivencia le hace buscar nuevas formas a través de las fusiones.

Esto no quiere decir que hayan aspectos de la música que no estén perdidos en el silencio del tiempo, pero los músicos, en su constante búsqueda, tocan rasgos de ciertos aspectos de la música que se han perdido, en este sentido la creatividad no es la capacidad de crear, sino la capacidad de percibir mixturas.

Al simple oído pueden parecer muy simples e incluso similares los sonidos de estos abuelos sonoros, pero el lenguaje de estos instrumentos no está enfocado solo en su capacidad sonora, también nos habla su forma, el propósito de su sonido y construcción, la forma física de ejecutarlo y si es que tenía alguna época específica de ejecución. Son muchas las posibilidades que quedan abiertas para encontrar el lenguaje justo de algunos de estos instrumentos (poesía del aliento que da vida)

¿A quién le puede importar hoy el sonido de un silbato antropomorfo? Y la verdad son sonidos que no nos faltan en nuestro cotidiano, pero así tampoco nos falta el Diula ni el Quechua o Quichua o el Mapudungun. El valor de una lengua es en si el valor de una cultura, la base donde se desenvuelve cierta sociedad, al extinguirse ésta se extingue su gente, creencias, etc.

El sonido para las culturas precolombinas fue un puente de acceso al otro mundo, fue el idioma para acercarse a sus dioses, la puerta al mundo del espíritu.

El primer golpe violento de globalización fue con la llegada de los conquistadores, quienes impusieron otra forma de percibir el mundo. Muchos aspectos de las culturas andinas desaparecieron o fueron invertidos, un nuevo y único Dios llegó a sus vidas, un Dios castigador, pero benevolente con quienes no desobedecían. Y la música, como ciencia establecida, comenzó a difundirse por parte de los colonizadores a los indígenas; los recién llegados definieron la música indo

americana como monótona y estridente, claro está que, estos observadores, no veían los niveles a los que se enfocaba esa música.

Muchos ritos, danzas e instrumentos fueron censurados por la nueva religión, que veía las costumbres andinas como paganas; visión que, de una u otra forma, se ha extendido hasta nosotros. Pero no todo fue negar y quitar, también dejaron aportes y experiencias, como en el caso de los chamanes indígenas, quienes, en sus formas para sanar, adoptaron elementos y aspectos tanto moros como hispanos, tal es el caso del alcohol y el fuego soplado, elementos que no poseían.

## **LA MÚSICA EN LAS CEREMONIAS**

¿Cómo habrán sido las ceremonias de sanación antes de estas influencias?, seguramente muy fuertes y rudimentarias, conozco el caso de tradiciones antiguas las cuales están casi extintas, donde se utilizan animales a los cuales se les quita la vida en el proceso y en caso de accidentes, como golpes o enfermedades graves se coloca el animal muerto y abierto en la zona del golpe, espacio que es cubierto con barro.

La mayoría de las veces, el uso de sonidos es indispensable como elemento transico.

El curandero o chamán utiliza diversos materiales como los montes para la limpieza física, algunas plantas de poder particular como el San Pedro, Peyote, la Datura, la Ayahuasca, etc. El chamán se relaciona con el espíritu de estas plantas, él las conoce y ellas a él. El tabaco es imprescindible para ver lo no evidente en su consumo y en el humo que produce. No menos común son las piedras especiales de mar, de monte, del desierto o río; patas de aves y de osos; el fuego; plumas, en fin una gran cantidad de elementos que varían según la tradición y el criterio del sanador.



En el proceso de una limpia es muy importante la disposición de quien se expone a ella, a pesar de que la fuerza de una ceremonia de este tipo es capaz de romper o discontinuar cualquier esquema de estructura mental, por fuerte que este se encuentre arraigado en nosotros.

La planta que se ingiere tiene dos propósitos específicos, el primero es desarraigarnos de nuestros patrones, con esto quedamos vulnerables y nuestra percepción se dispone a nuevos espacios más amplios, la segunda es, a través de la guía del chamán quien conoce muy bien el poder de la planta, guiarnos por donde la planta nos muestre y nos ayude a ver con más claridad el aspecto que estamos trabajando. Como hilo conductor, el sanador utiliza básicamente tres elementos: el primero es el tambor, el cual se ejecuta en un ritmo muy acelerado de dos tiempos, con la velocidad del corazón de un feto de tres meses, este sonido simboliza la tierra, la conexión con la madre; el segundo es la maraca o sonajero, casi siempre de tamaño pequeño y muy agudo, este instrumento ahuyenta los espíritus o energías que buscan la vulnerabilidad de los seres humanos, sobre todo cuando están bajo los efectos de plantas activas; y el tercer elemento es el canto que representa la conexión con la persona o grupo tratado, es a través de éste que el chamán introduce a la persona expuesta más allá de sus límites corpóreos y que también lo trae de regreso, además en el canto se pone el propósito de la enfermedad que se desea sanar, se invoca constantemente el espíritu de la planta que se ingirió, se mantiene la fuerza, aquí se da cuenta de cómo va el proceso. La mayoría de las veces, el canto se acompaña del tambor y el sonajero, aunque muchas ocasiones en la ceremonia se canta sin acompañamiento.

Las ceremonias de chamanes de la sierra y de la selva son diferentes, también las plantas que se ingieren en distintas zonas, la que acabamos de describir es una ceremonia más de tipo serrano; en ésta, en ocasiones, el curandero utiliza un cuarto elemento sonoro, se trata de un silbato o flauta de hueso, la cual no posee modulación y se ejecuta muy cerca del

cuerpo y dirigido a zonas específicas de quien se está tratando, es de sonido agudo y se la utiliza para diagnosticar y también para despejar acumulaciones de energías que no estén permitiendo el flujo normal de la persona.

Es necesario aclarar que la denominación chamán viene de un término tunguso siberiano, más cercano en Sudamérica sería el término médico-brujo, pero incluso en ese contexto ellos mismos han optado por no denominarse así debido al mal entendimiento que se le puede otorgar, asociándolos con conjuros y manipulación, siendo más bien la visión del mundo moderno la que no alcanza a ver el término brujo más allá de los cuentos infantiles.

En la selva el médico es denominado Paye, las plantas son su fuente más importante de conocimiento, la más utilizada es la Ayahuasca que en lengua Quechua quiere decir “liana del alma” y denominada científicamente en español como “Banisteriopsis caapi” (cabe señalar que este no es el único alucinógeno que se utiliza en la selva).

Los instrumentos de vientos como las antaras, más conocidas en el Ecuador como Payas, son de uso común en las ceremonias, en este caso de madera de duda o guadua, casi siempre tocadas por jóvenes para acompañar las danzas o acompañar al Paye en sus cantos.

El Paye a pesar de ser una persona que utiliza la música, siempre agradece cantando la música ejecutada por los jóvenes.

Los sonidos son agradables en los mundos del espíritu donde asciende la música en una ceremonia, los Paye saben que al espíritu de las plantas que utilizan les gusta la música que se ejecuta en su nombre.

En muchos casos en ceremonias con Ayahuasca, el Paye utiliza un instrumento de sonido metálico que posee una frecuencia que va

subiendo gradual y rápidamente de un tono medio a uno agudo, el cual tiene un poder enorme de llevarse a la persona expuesta lejos de su lugar, al reino de la planta que ingiere.

Estas plantas son muy musicales. El Paye interpreta cantos, los cuales desde el oriente del Perú se han dado a conocer como Icaros, son melodías cantadas que cada chamán trae o recibe de sus propios viajes, podría decirse que los ritos chamanicos de la selva son más vírgenes que los de la sierra, quizás por el difícil acceso a estas comunidades y el hermetismo de sus costumbres, pues fueron culturas que se han relacionado en menor grado con el mundo externo. n

**CONVENCIÓN SOBRE LA PROTECCIÓN  
Y LA PROMOCIÓN DE LA DIVERSIDAD  
DE LAS EXPRESIONES CULTURALES**

París, 20 de octubre de 2005



La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 33ª reunión, celebrada en París del 3 al 21 de octubre de 2005,

*Afirmando* que la diversidad cultural es una característica esencial de la humanidad,

*Consciente* de que la diversidad cultural constituye un patrimonio común de la humanidad que debe valorarse y preservarse en provecho de todos,

*Consciente* de que la diversidad cultural crea un mundo rico y variado que acrecienta la gama de posibilidades y nutre las capacidades y los valores humanos, y constituye, por lo tanto, uno de los principales motores del desarrollo sostenible de las comunidades, los pueblos y las naciones,

*Recordando* que la diversidad cultural, tal y como prospera en un marco de democracia, tolerancia, justicia social y respeto mutuo entre los pueblos y las culturas, es indispensable para la paz y la seguridad en el plano local, nacional e internacional,

*Encomiando* la importancia de la diversidad cultural para la plena realización de los derechos humanos y libertades fundamentales procla-

mados en la Declaración Universal de Derechos Humanos y otros instrumentos universalmente reconocidos,

*Destacando* la necesidad de incorporar la cultura como elemento estratégico a las políticas de desarrollo nacionales e internacionales, así como a la cooperación internacional para el desarrollo, teniendo en cuenta asimismo la Declaración del Milenio de las Naciones Unidas (2000), con su especial hincapié en la erradicación de la pobreza,

*Considerando* que la cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y el espacio y que esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades y en las expresiones culturales de los pueblos y sociedades que forman la humanidad,

*Reconociendo* la importancia de los conocimientos tradicionales como fuente de riqueza inmaterial y material, en particular los sistemas de conocimiento de los pueblos autóctonos y su contribución positiva al desarrollo sostenible, así como la necesidad de garantizar su protección y promoción de manera adecuada,

*Reconociendo* la necesidad de adoptar medidas para proteger la diversidad de las expresiones culturales y sus contenidos, especialmente en situaciones en las que las expresiones culturales pueden correr peligro de extinción o de grave menoscabo,

*Destacando* la importancia de la cultura para la cohesión social en general y, en particular, las posibilidades que encierra para la mejora de la condición de la mujer y su papel en la sociedad,

*Consciente* de que la diversidad cultural se fortalece mediante la libre circulación de las ideas y se nutre de los intercambios y las interacciones constantes entre las culturas,

*Reiterando* que la libertad de pensamiento, expresión e información, así como la diversidad de los medios de comunicación social, posibilitan el florecimiento de las expresiones culturales en las sociedades,

*Reconociendo* que la diversidad de expresiones culturales, comprendidas las expresiones culturales tradicionales, es un factor importante que permite a los pueblos y las personas expresar y compartir con otros sus ideas y valores,

*Recordando* que la diversidad lingüística es un elemento fundamental de la diversidad cultural, y reafirmando el papel fundamental que desempeña la educación en la protección y promoción de las expresiones culturales,

*Teniendo en cuenta* la importancia de la vitalidad de las culturas para todos, especialmente en el caso de las personas pertenecientes a minorías y de los pueblos autóctonos, tal y como se manifiesta en su libertad de crear, difundir y distribuir sus expresiones culturales tradicionales, así como su derecho a tener acceso a ellas a fin de aprovecharlas para su propio desarrollo,

*Subrayando* la función esencial de la interacción y la creatividad culturales, que nutren y renuevan las expresiones culturales, y fortalecen la función desempeñada por quienes participan en el desarrollo de la cultura para el progreso de la sociedad en general,

*Reconociendo* la importancia de los derechos de propiedad intelectual para sostener a quienes participan en la creatividad cultural,

*Persuadida* de que las actividades, los bienes y los servicios culturales son de índole a la vez económica y cultural, porque son portadores de identidades, valores y significados, y por consiguiente no deben tratarse como si sólo tuviesen un valor comercial,

*Observando* que los procesos de mundialización, facilitados por la evolución rápida de las tecnologías de la información y la comunicación, pese a que crean condiciones inéditas para que se intensifique la interacción entre las culturas, constituyen también un desafío para la diversidad cultural, especialmente en lo que respecta a los riesgos de desequilibrios entre países ricos y países pobres,

*Consciente* de que la UNESCO tiene asignado el cometido específico de garantizar el respeto de la diversidad de culturas y recomendar los acuerdos internacionales que estime convenientes para facilitar la libre circulación de las ideas por medio de la palabra y de la imagen,

*Teniendo en cuenta* las disposiciones de los instrumentos internacionales aprobados por la UNESCO sobre la diversidad cultural y el ejercicio de los derechos culturales, en particular la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de 2001,

*Aprueba*, el 20 de octubre de 2005, la presente Convención.

## **I. Objetivos y principios rectores**

### *Artículo 1 – Objetivos*

Los objetivos de la presente Convención son:

- a) proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales;
- b) crear las condiciones para que las culturas puedan prosperar y mantener interacciones libremente de forma mutuamente provechosa;



- c) fomentar el diálogo entre culturas a fin de garantizar intercambios culturales más amplios y equilibrados en el mundo en pro del respeto intercultural y una cultura de paz;
- d) fomentar la interculturalidad con el fin de desarrollar la interacción cultural, con el espíritu de construir puentes entre los pueblos;
- e) promover el respeto de la diversidad de las expresiones culturales y hacer cobrar conciencia de su valor en el plano local, nacional e internacional;
- f) reafirmar la importancia del vínculo existente entre la cultura y el desarrollo para todos los países, en especial los países en desarrollo, y apoyar las actividades realizadas en el plano nacional e internacional para que se reconozca el auténtico valor de ese vínculo;
- g) reconocer la índole específica de las actividades y los bienes y servicios culturales en su calidad de portadores de identidad, valores y significado;
- h) reiterar los derechos soberanos de los Estados a conservar, adoptar y aplicar las políticas y medidas que estimen necesarias para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales en sus respectivos territorios;
- i) fortalecer la cooperación y solidaridad internacionales en un espíritu de colaboración, a fin de reforzar, en particular, las capacidades de los países en desarrollo con objeto de proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales.

*Artículo 2 - Principios rectores*

## **1. Principio de respeto de los derechos humanos y las libertades fundamentales**

Sólo se podrá proteger y promover la diversidad cultural si se garantizan los derechos humanos y las libertades fundamentales como la libertad de expresión, información y comunicación, así como la posibilidad de que las personas escojan sus expresiones culturales. Nadie podrá invocar las disposiciones de la presente Convención para atentar contra los derechos humanos y las libertades fundamentales proclamados en la Declaración Universal de Derechos Humanos y garantizados por el derecho internacional, o para limitar su ámbito de aplicación.

## **2. Principio de soberanía**

De conformidad con la Carta de las Naciones Unidas y los principios del derecho internacional, los Estados tienen el derecho soberano de adoptar medidas y políticas para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales en sus respectivos territorios.

## **3. Principio de igual dignidad y respeto de todas las culturas**

La protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales presuponen el reconocimiento de la igual dignidad de todas las culturas y el respeto de ellas, comprendidas las culturas de las personas pertenecientes a minorías y las de los pueblos autóctonos.

## **4. Principio de solidaridad y cooperación internacionales**

La cooperación y la solidaridad internacionales deberán estar encaminadas a permitir a todos los países, en especial los países en desarrollo, crear y reforzar sus medios de expresión cultural, comprendidas sus industrias culturales, nacientes o establecidas, en el plano local, nacional e internacional.

## **5. Principio de complementariedad de los aspectos económicos y culturales del desarrollo**

Habida cuenta de que la cultura es uno de los principales motores del desarrollo, los aspectos culturales de éste son tan importantes como sus aspectos económicos, respecto de los cuales los individuos y los pueblos tienen el derecho fundamental de participación y disfrute.

## **6. Principio de desarrollo sostenible**

La diversidad cultural es una gran riqueza para las personas y las sociedades. La protección, la promoción y el mantenimiento de la diversidad cultural son una condición esencial para un desarrollo sostenible en beneficio de las generaciones actuales y futuras.

## **7. Principio de acceso equitativo**

El acceso equitativo a una gama rica y diversificada de expresiones culturales procedentes de todas las partes del mundo y el acceso de las culturas a los medios de expresión y difusión son elementos importantes para valorizar la diversidad cultural y propiciar el entendimiento mutuo.

## **8. Principio de apertura y equilibrio**

Cuando los Estados adopten medidas para respaldar la diversidad de las expresiones culturales, procurarán promover de manera adecuada una apertura a las demás culturas del mundo y velarán por que esas medidas se orienten a alcanzar los objetivos perseguidos por la presente Convención.

## **II. Ámbito de aplicación**

### *Artículo 3 - Ámbito de aplicación*

Esta Convención se aplicará a las políticas y medidas que adopten las Partes en relación con la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.

## **III. Definiciones**

### *Artículo 4 – Definiciones*

A efectos de la presente Convención:

#### **1. Diversidad cultural**

La “diversidad cultural” se refiere a la multiplicidad de formas en que se expresan las culturas de los grupos y sociedades. Estas expresiones se transmiten dentro y entre los grupos y las sociedades.

La diversidad cultural se manifiesta no sólo en las diversas formas en que se expresa, enriquece y transmite el patrimonio cultural de la humanidad mediante la variedad de expresiones culturales, sino también a través de distintos modos de creación artística, producción, difusión, distribución y disfrute de las expresiones culturales, cualesquiera que sean los medios y tecnologías utilizados.

#### **2. Contenido cultural**

El “contenido cultural” se refiere al sentido simbólico, la dimensión artística y los valores culturales que emanan de las identidades culturales o las expresan.

### **3. Expresiones culturales**

Las “expresiones culturales” son las expresiones resultantes de la creatividad de personas, grupos y sociedades, que poseen un contenido cultural.

### **4. Actividades, bienes y servicios culturales**

Las “actividades, bienes y servicios culturales” se refieren a las actividades, los bienes y los servicios que, considerados desde el punto de vista de su calidad, utilización o finalidad específicas, encarnan o transmiten expresiones culturales, independientemente del valor comercial que puedan tener. Las actividades culturales pueden constituir una finalidad de por sí, o contribuir a la producción de bienes y servicios culturales.

### **5. Industrias culturales**

Las “industrias culturales” se refieren a todas aquellas industrias que producen y distribuyen bienes o servicios culturales, tal como se definen en el párrafo 4 supra.

### **6. Políticas y medidas culturales**

Las “políticas y medidas culturales” se refieren a las políticas y medidas relativas a la cultura, ya sean éstas locales, nacionales, regionales o internacionales, que están centradas en la cultura como tal, o cuya finalidad es ejercer un efecto directo en las expresiones culturales de las personas, grupos o sociedades, en particular la creación, producción, difusión y distribución de las actividades y los bienes y servicios culturales y el acceso a ellos.

## **7. Protección**

La “protección” significa la adopción de medidas encaminadas a la preservación, salvaguardia y enriquecimiento de la diversidad de las expresiones culturales.

“Proteger” significa adoptar tales medidas.

## **8. Interculturalidad**

La “interculturalidad” se refiere a la presencia e interacción equitativa de diversas culturas y la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas, adquiridas por medio del diálogo y de una actitud de respeto mutuo.

## **IV. Derechos y obligaciones de las partes**

### *Artículo 5 - Norma general relativa a los derechos y obligaciones*

1. Las Partes, de conformidad con la Carta de las Naciones Unidas, los principios del derecho internacional y los instrumentos de derechos humanos universalmente reconocidos, reafirman su derecho soberano a formular y aplicar sus políticas culturales y a adoptar medidas para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales, así como a reforzar la cooperación internacional para lograr los objetivos de la presente Convención.
2. Cuando una Parte aplique políticas y adopte medidas para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales en su territorio, tales políticas y medidas deberán ser coherentes con las disposiciones de la presente Convención.

### *Artículo 6 - Derechos de las Partes en el plano nacional*

1. En el marco de sus políticas y medidas culturales, tal como se definen en el párrafo 6 del Artículo 4, y teniendo en cuenta sus circunstancias y necesidades particulares, las Partes podrán adoptar medidas para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales en sus respectivos territorios.
2. Esas medidas pueden consistir en:
  - a) medidas reglamentarias encaminadas a la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales;
  - b) medidas que brinden oportunidades, de modo apropiado, a las actividades y los bienes y servicios culturales nacionales, entre todas las actividades, bienes y servicios culturales disponibles dentro del territorio nacional, para su creación, producción, distribución, difusión y disfrute, comprendidas disposiciones relativas a la lengua utilizada para tales actividades, bienes y servicios;
  - c) medidas encaminadas a proporcionar a las industrias culturales independientes nacionales y las actividades del sector no estructurado un acceso efectivo a los medios de producción, difusión y distribución de bienes y servicios culturales;
  - d) medidas destinadas a conceder asistencia financiera pública;
  - e) medidas encaminadas a alentar a organizaciones sin fines de lucro, así como a entidades públicas y privadas, artistas y otros profesionales de la cultura, a impulsar y promover el libre intercambio y circulación de ideas, expresiones culturales y

actividades, bienes y servicios culturales, y a estimular en sus actividades el espíritu creativo y el espíritu de empresa;

- f) medidas destinadas a crear y apoyar de manera adecuada las instituciones de servicio público pertinentes;
- g) medidas encaminadas a respaldar y apoyar a los artistas y demás personas que participan en la creación de expresiones culturales;
- h) medidas destinadas a promover la diversidad de los medios de comunicación social, comprendida la promoción del servicio público de radiodifusión.

*Artículo 7 - Medidas para promover las expresiones culturales*

1. Las Partes procurarán crear en su territorio un entorno que incite a las personas y a los grupos a:
  - a) crear, producir, difundir y distribuir sus propias expresiones culturales, y tener acceso a ellas, prestando la debida atención a las circunstancias y necesidades especiales de las mujeres y de distintos grupos sociales, comprendidas las personas pertenecientes a minorías y los pueblos autóctonos;
  - b) tener acceso a las diversas expresiones culturales procedentes de su territorio y de los demás países del mundo.
2. Las Partes procurarán también que se reconozca la importante contribución de los artistas, de todas las personas que participan en el proceso creativo, de las comunidades culturales y de las organizaciones que los apoyan en su trabajo, así como el papel fundamental que desempeñan, que es alimentar la diversidad de las expresiones culturales.



*Artículo 8 - Medidas para proteger las expresiones culturales*

1. Sin perjuicio de lo dispuesto en los Artículos 5 y 6, una Parte podrá determinar si hay situaciones especiales en que las expresiones culturales en su territorio corren riesgo de extinción, o son objeto de una grave amenaza o requieren algún tipo de medida urgente de salvaguardia.
2. Las Partes podrán adoptar cuantas medidas consideren necesarias para proteger y preservar las expresiones culturales en las situaciones a las que se hace referencia en el párrafo 1, de conformidad con las disposiciones de la presente Convención.
3. Las Partes informarán al Comité Intergubernamental mencionado en el Artículo 23 de todas las medidas adoptadas para enfrentarse con la situación, y el Comité podrá formular las recomendaciones que convenga.

*Artículo 9 - Intercambio de información y transparencia*

Las Partes:

- a) proporcionarán cada cuatro años, en informes a la UNESCO, información apropiada acerca de las medidas que hayan adoptado para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales en sus respectivos territorios y en el plano internacional;
- b) designarán un punto de contacto encargado del intercambio de información relativa a la presente Convención;

- c) comunicarán e intercambiarán información sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.

#### *Artículo 10 - Educación y sensibilización del público*

Las Partes deberán:

- a) propiciar y promover el entendimiento de la importancia que revisten la protección y fomento de la diversidad de las expresiones culturales mediante, entre otros medios, programas de educación y mayor sensibilización del público;
- b) cooperar con otras Partes y organizaciones internacionales y regionales para alcanzar los objetivos del presente artículo;
- c) esforzarse por alentar la creatividad y fortalecer las capacidades de producción mediante el establecimiento de programas de educación, formación e intercambios en el ámbito de las industrias culturales. Estas medidas deberán aplicarse de manera que no tengan repercusiones negativas en las formas tradicionales de producción.

#### *Artículo 11 - Participación de la sociedad civil*

Las Partes reconocen el papel fundamental que desempeña la sociedad civil en la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales. Las Partes fomentarán la participación activa de la sociedad civil en sus esfuerzos por alcanzar los objetivos de la presente Convención.

#### *Artículo 12 - Promoción de la cooperación internacional*

Las Partes procurarán fortalecer su cooperación bilateral, regional e

internacional para crear condiciones que faciliten la promoción de la diversidad de las expresiones culturales, teniendo especialmente en cuenta las situaciones contempladas en los Artículos 8 y 17, en particular con miras a:

- a) facilitar el diálogo entre las Partes sobre la política cultural;
- b) reforzar las capacidades estratégicas y de gestión del sector público en las instituciones culturales públicas, mediante los intercambios profesionales y culturales internacionales y el aprovechamiento compartido de las mejores prácticas;
- c) reforzar las asociaciones con la sociedad civil, las organizaciones no gubernamentales y el sector privado, y entre todas estas entidades, para fomentar y promover la diversidad de las expresiones culturales;
- d) promover el uso de nuevas tecnologías y alentar la colaboración para extender el intercambio de información y el entendimiento cultural, y fomentar la diversidad de las expresiones culturales;
- e) fomentar la firma de acuerdos de coproducción y codistribución.

### **Artículo 13 - Integración de la cultura en el desarrollo sostenible**

Las Partes se esforzarán por integrar la cultura en sus políticas de desarrollo a todos los niveles a fin de crear condiciones propicias para el desarrollo sostenible y, en este marco, fomentar los aspectos vinculados a la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.

### *Artículo 14 - Cooperación para el desarrollo*

Las Partes se esforzarán por apoyar la cooperación para el desarrollo

sostenible y la reducción de la pobreza, especialmente por lo que respecta a las necesidades específicas de los países en desarrollo, a fin de propiciar el surgimiento de un sector cultural dinámico por los siguientes medios, entre otros:

- a) el fortalecimiento de las industrias culturales en los países en desarrollo:
  - i) creando y reforzando las capacidades de los países en desarrollo en materia de producción y difusión culturales;
  - ii) facilitando un amplio acceso de sus actividades, bienes y servicios culturales al mercado mundial y a las redes de distribución internacionales;
  - iii) propiciando el surgimiento de mercados locales y regionales viables;
  - iv) adoptando, cuando sea posible, medidas adecuadas en los países desarrollados para facilitar el acceso a su territorio de las actividades, los bienes y los servicios culturales procedentes de países en desarrollo;
  - v) prestando apoyo al trabajo creativo y facilitando, en la medida de lo posible, la movilidad de los artistas del mundo en desarrollo;
  - vi) alentando una colaboración adecuada entre países desarrollados y en desarrollo, en particular en los ámbitos de la música y el cine;
- b) la creación de capacidades mediante el intercambio de información, experiencias y competencias, así como mediante la formación de recursos humanos en los países en desarrollo, tanto en el sector público como en el privado, especialmente en materia de capacidades estratégicas y de gestión, de elaboración y aplicación de

políticas, de promoción de la distribución de bienes y servicios culturales, de fomento de pequeñas y medianas empresas y microempresas, de utilización de tecnología y de desarrollo y transferencia de competencias;

- c) la transferencia de técnicas y conocimientos prácticos mediante la introducción de incentivos apropiados, especialmente en el campo de las industrias y empresas culturales;
- d) el apoyo financiero mediante:
  - i) la creación de un Fondo Internacional para la Diversidad Cultural de conformidad con lo previsto en el Artículo 18;
  - ii) el suministro de asistencia oficial al desarrollo, según proceda, comprendido el de ayuda técnica, a fin de estimular y apoyar la creatividad;
  - iii) otras modalidades de asistencia financiera, tales como préstamos con tipos de interés bajos, subvenciones y otros mecanismos de financiación.

#### *Artículo 15 - Modalidades de colaboración*

Las Partes alentarán la creación de asociaciones entre el sector público, el privado y organismos sin fines lucrativos, así como dentro de cada uno de ellos, a fin de cooperar con los países en desarrollo en el fortalecimiento de sus capacidades con vistas a proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales. Estas asociaciones innovadoras harán hincapié, en función de las necesidades prácticas de los países en desarrollo, en el fomento de infra-estructuras, recursos humanos y políticas, así como en el intercambio de actividades, bienes y servicios culturales.

*Artículo 16 - Trato preferente a los países en desarrollo*

Los países desarrollados facilitarán los intercambios culturales con los países en desarrollo, otorgando por conducto de los marcos institucionales y jurídicos adecuados un trato preferente a los artistas y otros profesionales de la cultura de los países en desarrollo, así como a los bienes y servicios culturales procedentes de ellos.

*Artículo 17 - Cooperación internacional en situaciones de grave peligro para las expresiones culturales*

Las Partes cooperarán para prestarse asistencia mutua, otorgando una especial atención a los países en desarrollo, en las situaciones contempladas en el Artículo 8.

*Artículo 18 - Fondo Internacional para la Diversidad Cultural*

1. Queda establecido un Fondo Internacional para la Diversidad Cultural, denominado en adelante “el Fondo”.
2. El Fondo estará constituido por fondos fiduciarios, de conformidad con el Reglamento Financiero de la UNESCO.
3. Los recursos del Fondo estarán constituidos por:
  - a) las contribuciones voluntarias de las Partes;
  - b) los recursos financieros que la Conferencia General de la UNESCO asigne a tal fin;
  - c) las contribuciones, donaciones o legados que puedan hacer otros Estados, organismos y programas del sistema de las

- Naciones Unidas, organizaciones regionales o internacionales, entidades públicas o privadas y particulares;
- d) todo interés devengado por los recursos del Fondo;
  - e) el producto de las colectas y la recaudación de eventos organizados en beneficio del Fondo;
  - f) todos los demás recursos autorizados por el Reglamento del Fondo.
4. La utilización de los recursos del Fondo por parte del Comité Intergubernamental se decidirá en función de las orientaciones que imparta la Conferencia de las Partes mencionada en el Artículo 22.
  5. El Comité Intergubernamental podrá aceptar contribuciones u otro tipo de ayudas con finalidad general o específica que estén vinculadas a proyectos concretos, siempre y cuando éstos cuenten con su aprobación.
  6. Las contribuciones al Fondo no podrán estar supeditadas a condiciones políticas, económicas ni de otro tipo que sean incompatibles con los objetivos perseguidos por la presente Convención.
  7. Las Partes aportarán contribuciones voluntarias periódicas para la aplicación de la presente Convención.

*Artículo 19 - Intercambio, análisis y difusión de información*

1. Las Partes acuerdan intercambiar información y compartir conocimientos especializados sobre acopio de información y estadísticas relativas a la diversidad de las expresiones culturales, así como sobre las mejores prácticas para su protección y promoción.

2. La UNESCO facilitará, gracias a la utilización de los mecanismos existentes en la Secretaría, el acopio, análisis y difusión de todas las informaciones, estadísticas y mejores prácticas pertinentes.
3. Además, la UNESCO creará y mantendrá actualizado un banco de datos sobre los distintos sectores y organismos gubernamentales, privados y no lucrativos, que actúan en el ámbito de las expresiones culturales.
4. Para facilitar el acopio de información, la UNESCO prestará una atención especial a la creación de capacidades y competencias especializadas en las Partes que formulen una solicitud de ayuda a este respecto.
5. El acopio de información al que se refiere el presente artículo complementará la información a la que se hace referencia en el Artículo 9.

## **V. Relaciones con otros instrumentos**

*Artículo 20 - Relaciones con otros instrumentos: potenciación mutua, complementariedad y no subordinación*

1. Las Partes reconocen que deben cumplir de buena fe con las obligaciones que les incumben en virtud de la presente Convención y de los demás tratados en los que son Parte. En consecuencia, sin subordinar esta Convención a los demás tratados:
  - a) fomentarán la potencia-ción mutua entre la presente Convención y los demás tratados en los que son Parte;
  - b) cuando interpreten y apliquen los demás tratados en los que son Parte o contraigan otras obligaciones internacionales, tendrán



en cuenta las disposiciones pertinentes de la presente Convención.

2. Ninguna disposición de la presente Convención podrá interpretarse como una modificación de los derechos y obligaciones de las Partes que emanen de otros tratados internacionales en los que sean parte.

#### *Artículo 21 - Consultas y coordinación internacionales*

Las Partes se comprometen a promover los objetivos y principios de la presente Convención en otros foros internacionales. A tal efecto, las Partes se consultarán, cuando proceda, teniendo presentes esos objetivos y principios.

### **VI. Órganos de la Convención**

#### *Artículo 22 - Conferencia de las Partes*

1. Se establecerá una Conferencia de las Partes. La Conferencia de las Partes será el órgano plenario y supremo de la presente Convención.
2. La Conferencia de las Partes celebrará una reunión ordinaria cada dos años en concomitancia, siempre y cuando sea posible, con la Conferencia General de la UNESCO. Podrá reunirse con carácter extraordinario cuando así lo decida, o cuando el Comité Intergubernamental reciba una petición en tal sentido de un tercio de las Partes por lo menos.
3. La Conferencia de las Partes aprobará su propio reglamento.
4. Corresponderán a la Conferencia de las Partes, entre otras, las siguientes funciones:
  - a) elegir a los miembros del Comité Intergubernamental;

- b) recibir y examinar los informes de las Partes en la presente Convención transmitidos por el Comité Intergubernamental;
- c) aprobar las orientaciones prácticas que el Comité Intergubernamental haya preparado a petición de la Conferencia;
- d) adoptar cualquier otra medida que considere necesaria para el logro de los objetivos de la presente Convención.

*Artículo 23 - Comité Intergubernamental*

1. Se establecerá en la UNESCO un Comité Intergubernamental para la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, denominado en lo sucesivo “el Comité Intergubernamental”, que comprenderá representantes de 18 Estados Parte en la Convención, elegidos por la Conferencia de las Partes para desempeñar un mandato de cuatro años tras la entrada en vigor de la presente Convención de conformidad con el Artículo 29.
2. El Comité Intergubernamental celebrará una reunión anual.
3. El Comité Intergubernamental funcionará bajo la autoridad de la Conferencia de las Partes, cumpliendo sus orientaciones y rindiéndole cuentas de sus actividades.
4. El número de miembros del Comité Intergubernamental pasará a 24 cuando el número de Partes en la Convención ascienda a 50.
5. La elección de los miembros del Comité Intergubernamental deberá basarse en los principios de la representación geográfica equitativa y la rotación.

6. Sin perjuicio de las demás atribuciones que se le confieren en la presente Convención, las funciones del Comité Intergubernamental serán las siguientes:
  - a) promover los objetivos de la Convención y fomentar y supervisar su aplicación;
  - b) preparar y someter a la aprobación de la Conferencia de las Partes orientaciones prácticas, cuando ésta lo solicite, para el cumplimiento y aplicación de las disposiciones de la Convención;
  - c) transmitir a la Conferencia de las Partes informes de las Partes, junto con sus observaciones y un resumen del contenido;
  - d) formular las recomendaciones apropiadas en los casos que las Partes en la Convención sometan a su atención de conformidad con las disposiciones pertinentes de la Convención, y en particular su Artículo 8;
  - e) establecer procedimientos y otros mecanismos de consulta para promover los objetivos y principios de la presente Convención en otros foros internacionales;
  - f) realizar cualquier otra tarea que le pueda pedir la Conferencia de las Partes.
7. El Comité Intergubernamental, de conformidad con su Reglamento, podrá invitar en todo momento a entidades públicas o privadas y a particulares a participar en sus reuniones para consultarlos sobre cuestiones específicas.

8. El Comité Intergubernamental elaborará su propio Reglamento y lo someterá a la aprobación de la Conferencia de las Partes.

*Artículo 24 - Secretaría de la UNESCO*

1. Los órganos de la Convención estarán secundados por la Secretaría de la UNESCO.
2. La Secretaría preparará los documentos de la Conferencia de las Partes y del Comité Intergubernamental, así como los proyectos de los órdenes del día de sus reuniones, y coadyuvará a la aplicación de sus decisiones e informará sobre dicha aplicación.

**VII. Disposiciones finales**

*Artículo 25 - Solución de controversias*

1. En caso de controversia acerca de la interpretación o aplicación de la presente Convención, las Partes procurarán resolverla mediante negociaciones.
2. Si las Partes interesadas no llegaran a un acuerdo mediante negociaciones, podrán recurrir conjuntamente a los buenos oficios o la mediación de una tercera parte.
3. Cuando no se haya recurrido a los buenos oficios o la mediación o no se haya logrado una solución mediante negociaciones, buenos oficios o mediación, una Parte podrá recurrir a la conciliación de conformidad con el procedimiento que figura en el Anexo de la presente Convención. Las Partes examinarán de buena fe la propuesta que formule la Comisión de Conciliación para solucionar la controversia.

4. En el momento de la ratificación, aceptación, aprobación o adhesión, cada Parte podrá declarar que no reconoce el procedimiento de conciliación previsto supra. Toda Parte que haya efectuado esa declaración podrá retirarla en cualquier momento mediante una notificación dirigida al Director General de la UNESCO.

*Artículo 26 - Ratificación, aceptación, aprobación o adhesión por parte de los Estados Miembros*

1. La presente Convención estará sujeta a la ratificación, aceptación, aprobación o adhesión de los Estados Miembros de la UNESCO, de conformidad con sus respectivos procedimientos constitucionales.
2. Los instrumentos de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión se depositarán ante el Director General de la UNESCO.

*Artículo 27 – Adhesión*

1. La presente Convención quedará abierta a la adhesión de todo Estado que no sea miembro de la UNESCO, pero que pertenezca a las Naciones Unidas o a uno de sus organismos especializados y que haya sido invitado por la Conferencia General de la Organización a adherirse a la Convención.
2. La presente Convención quedará abierta asimismo a la adhesión de los territorios que gocen de plena autonomía interna reconocida como tal por las Naciones Unidas pero que no hayan alcanzado la plena independencia de conformidad con la Resolución 1514 (XV) de la Asamblea General, y que tengan competencia sobre las materias regidas por esta Convención, incluida la de suscribir tratados en relación con ellas.

3. Se aplicarán las siguientes disposiciones a las organizaciones de integración económica regional:
  - a) la presente Convención quedará abierta asimismo a la adhesión de toda organización de integración económica regional, estando ésta a reserva de lo dispuesto en los apartados siguientes, vinculada por las disposiciones de la presente Convención de igual manera que los Estados Parte;
  - b) de ser uno o varios Estados Miembros de una organización de ese tipo Partes en la presente Convención, esa organización y ese o esos Estados Miembros decidirán cuáles son sus responsabilidades respectivas en lo referente al cumplimiento de sus obligaciones en el marco de la presente Convención. Ese reparto de responsabilidades surtirá efecto una vez finalizado el procedimiento de notificación previsto en el apartado c) infra. La organización y sus Estados Miembros no estarán facultados para ejercer concomitantemente los derechos que emanan de la presente Convención. Además, para ejercer el derecho de voto en sus ámbitos de competencia, la organización de integración económica regional dispondrá de un número de votos igual al de sus Estados Miembros que sean Parte en la presente Convención. La organización no ejercerá el derecho de voto si sus Estados Miembros lo ejercen, y viceversa;
  - c) la organización de integración económica regional y el o los Estados Miembros de la misma que hayan acordado el reparto de responsabilidades previsto en el apartado b) supra informarán de éste a las Partes, de la siguiente manera:
    - i) en su instrumento de adhesión dicha organización declarará con precisión cuál es el reparto de responsabilidades con respecto a las materias regidas por la presente Convención;

- ii) de haber una modificación ulterior de las responsabilidades respectivas, la organización de integración económica regional informará al depositario de toda propuesta de modificación de esas responsabilidades, y éste informará a su vez de ello a las Partes;
  - d) se presume que los Estados Miembros de una organización de integración económica regional que hayan llegado a ser Partes en la Convención siguen siendo competentes en todos los ámbitos que no hayan sido objeto de una transferencia de competencia a la organización, expresamente declarada o señalada al depositario;
  - e) se entiende por “organización de integración económica regional” toda organización constituida por Estados soberanos miembros de las Naciones Unidas o de uno de sus organismos especializados, a la que esos Estados han transferido sus competencias en ámbitos regidos por esta Convención y que ha sido debidamente autorizada, de conformidad con sus procedimientos internos, a ser Parte en la Convención.
4. El instrumento de adhesión se depositará ante el Director General de la UNESCO.

*Artículo 28 – Punto de contacto*

Cuando llegue a ser Parte en la presente Convención, cada Parte designará el punto de contacto mencionado en el Artículo 9.

*Artículo 29 - Entrada en vigor*

1. La presente Convención entrará en vigor tres meses después de la fecha de depósito del trigésimo instrumento de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión, pero sólo para los Estados o las organizaciones de integración económica regional que hayan depositado sus respectivos instrumentos de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión en esa fecha o anteriormente. Para las demás Partes, entrará en vigor tres meses después de efectuado el depósito de su instrumento de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión.
2. A efectos del presente artículo, no se considerará que los instrumentos de cualquier tipo depositados por una organización de integración económica regional vienen a añadirse a los instrumentos ya depositados por sus Estados Miembros.

*Artículo 30 - Regímenes constitucionales federales o no unitarios*

Reconociendo que los acuerdos internacionales vinculan asimismo a las Partes, independiente-mente de sus sistemas constitucionales, se aplicarán las siguientes disposiciones a las Partes que tengan un régimen constitucional federal o no unitario:

- a) por lo que respecta a las disposiciones de la presente Convención cuya aplicación incumba al poder legislativo federal o central, las obligaciones del gobierno federal o central serán idénticas a las de las Partes que no son Estados federales;
- b) por lo que respecta a las disposiciones de la presente Convención cuya aplicación sea de la competencia de cada una de las unidades constituyentes, ya sean Estados, condados, provincias o cantones que, en virtud del régimen constitucional de la federación, no estén facultados para tomar medidas legislativas, el gobierno federal comunicará con su dictamen favorable



esas disposiciones, si fuere necesario, a las autoridades competentes de la unidades constituyentes, ya sean Estados, condados, provincias o cantones, para que las aprueben.

#### *Artículo 31 – Denuncia*

1. Toda Parte en la presente Convención podrá denunciarla.
2. La denuncia se notificará por medio de un instrumento escrito, que se depositará ante el Director General de la UNESCO.
3. La denuncia surtirá efecto 12 meses después de la recepción del instrumento de denuncia. No modificará en modo alguno las obligaciones financieras que haya de asumir la Parte denunciante hasta la fecha en que su retirada de la Convención sea efectiva.

#### *Artículo 32 - Funciones del depositario*

El Director General de la UNESCO, en su calidad de depositario de la presente Convención, informará a los Estados Miembros de la Organización, los Estados que no son miembros, las organizaciones de integración económica regional mencionadas en el Artículo 27 y las Naciones Unidas, del depósito de todos los instrumentos de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión contemplados en los Artículos 26 y 27 y de las denuncias previstas en el Artículo 31.

#### *Artículo 33 – Enmiendas*

1. Toda Parte en la presente Convención podrá proponer enmiendas a la misma mediante comunicación dirigida por escrito al Director General. Éste transmitirá la comunicación a todas las demás Partes. Si en los seis meses siguientes a la fecha de envío de la comunicación la mitad por lo menos de las Partes responde favorablemente a esa

petición, el Director General someterá la propuesta al examen y eventual aprobación de la siguiente reunión de la Conferencia de las Partes.

2. Las enmiendas serán aprobadas por una mayoría de dos tercios de las Partes presentes y votantes.
3. Una vez aprobadas, las enmiendas a la presente Convención deberán ser objeto de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión por las Partes.
4. Para las Partes que hayan ratificado, aceptado o aprobado enmiendas a la presente Convención, o se hayan adherido a ellas, las enmiendas entrarán en vigor tres meses después de que dos tercios de las Partes hayan depositado los instrumentos mencionados en el párrafo 3 del presente artículo. A partir de ese momento la correspondiente enmienda entrará en vigor para cada Parte que la ratifique, acepte, apruebe o se adhiera a ella tres meses después de la fecha en que la Parte haya depositado su instrumento de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión.
5. El procedimiento previsto en los párrafos 3 y 4 no se aplicará a las enmiendas al Artículo 23 relativo al número de miembros del Comité Inter-gubernamental. Estas enmiendas entrarán en vigor en el momento mismo de su aprobación.
6. Los Estados u organizaciones de integración económica regionales mencionadas en el Artículo 27, que pasen a ser Partes en esta Convención después de la entrada en vigor de enmiendas de conformidad con el párrafo 4 del presente artículo y que no manifiesten una intención en sentido contrario serán considerados:
  - a) Partes en la presente Convención así enmendada; y

- b) Partes en la presente Convención no enmendada con respecto a toda Parte que no esté obligada por las enmiendas en cuestión.

*Artículo 34 - Textos auténticos*

La presente Convención está redactada en árabe, chino, español, francés, inglés y ruso, siendo los seis textos igualmente auténticos.

*Artículo 35 – Registro*

De conformidad con lo dispuesto en el Artículo 102 de la Carta de las Naciones Unidas, la presente Convención se registrará en la Secretaría de las Naciones Unidas a petición del Director General de la UNESCO.

**ANEXO**

**Procedimiento de conciliación**

*Artículo 1 - Comisión de Conciliación*

Se creará una Comisión de Conciliación a solicitud de una de las Partes en la controversia. A menos que las Partes acuerden otra cosa, esa Comisión estará integrada por cinco miembros, dos nombrados por cada Parte interesada y un Presidente elegido conjuntamente por esos miembros

*Artículo 2 - Miembros de la Comisión*

En las controversias entre más de dos Partes, aquellas que compartan un mismo interés nombrarán de común acuerdo a sus respectivos miembros en la Comisión. Cuando dos o más Partes tengan intereses distintos o haya desacuerdo en cuanto a las Partes que tengan el mismo interés, nombrarán a sus miembros por separado

### *Artículo 3 – Nombramientos*

Si, en un plazo de dos meses después de haberse presentado una solicitud de creación de una Comisión de Conciliación, las Partes no hubieran nombrado a todos los miembros de la Comisión, el Director General de la UNESCO, a instancia de la Parte que haya presentado la solicitud, procederá a los nombramientos necesarios en un nuevo plazo de dos meses.

### *Artículo 4 - Presidente de la Comisión*

Si el Presidente de la Comisión de Conciliación no hubiera sido designado por ésta dentro de los dos meses siguientes al nombramiento del último miembro de la Comisión, el Director General de la UNESCO, a instancia de una de las Partes, procederá a su designación en un nuevo plazo de dos meses.

### *Artículo 5 – Fallos*

La Comisión de Conciliación emitirá sus fallos por mayoría de sus miembros. A menos que las Partes en la controversia decidan otra cosa, determinará su propio procedimiento. La Comisión formulará una propuesta de solución de la controversia, que las Partes examinarán de buena fe.

### *Artículo 6 – Desacuerdos*

Cualquier desacuerdo en cuanto a la competencia de la Comisión de Conciliación será zanjado por la propia Comisión. n

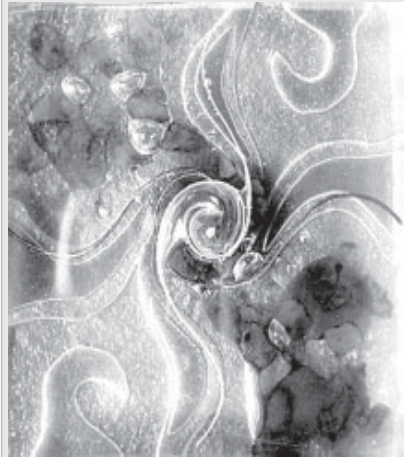
## **EXPOSICIONES VENTA EN EL CIDAP**

### **La Luz hecha Materia (Junio / julio de 2006)**

Nos tornamos sedentarios. Los encantos de la vida al aire libre tenían que complementarse con las satisfacciones de pasar varias horas en habitaciones. Los avances tecnológicos mejoraron las relaciones con los entornos físicos y nos proporcionaron placeres y comodidades. El objeto de las viviendas es protegernos contra los rigores de la naturaleza y contar en el interior con luz suficiente para realizar actividades y disfrutar de las maravillas del paisaje. El vidrio hizo este milagro. Había que renunciar a la protección de las rudezas naturales para contar con luz o había que renunciar a la luz para disfrutar de las comodidades del refugio. Muy difícil imaginar como serían nuestras vidas si, por arte de encantamiento, desaparecieran todos los vidrios del mundo.

Somos incansables busca-dores de innovaciones técnicas, pero también de belleza; lo que en un momento dado hicimos para mejorar la condición de vida, tiene que ser embellecido para deleitarnos con las dimensiones estéticas que apuntan a nuestra emotividad que da calor a la frialdad de la razón. Algunos elementos de la naturaleza reúnen mejores condiciones para recibir contenidos estéticos, pero todo puede ser embellecido por la creatividad humana que no se conforma con lo prosaico. Un cerebro altamente evolucionado que nos permite relacionarnos con nuestros entornos tomando iniciativas y unas manos liberadas de las tareas de sustentación y movilización, hacen posible que lo que ocurrió en nuestro interior se traslade a la realidad, incorporando pedazos de nuestro espíritu a la materia. La dimensión artística se anida con más fuerza en algunas personas que, además de disfrutar de la belleza, tienen mayor predisposición y cualidades para salir del interior y plasmarse en el exterior.

## **La Luz hecha Materia**



---

**Rocío Vivar**

---

**CIDAP**  
**Junio / julio de 2006**

Se afirma que el artista no nace sino que se hace, lo que es una verdad a medias. Alguien con sensibilidad y aptitud que no sale de su mundo interior, no merece el calificativo de artista ya que faltan la expresión y la comunicación; de la misma manera, alguien que se exprese sin tener sensibilidad suficiente ante la belleza, no producirá obras de arte. La condición de artista se logra si es que a las aptitudes innatas se añaden manifestaciones en objetos materiales y no materiales; son condiciones necesarias, pero es mejor cultivarlas y pulirlas mediante procesos educativos que potencian lo que ya existe.

Roció Vivar siempre sintió atracción por el lado estético de la realidad y para robustecer esta faceta de su espíritu, cuando tuvo que escoger una carrera universitaria, se decidió por el diseño para satisfacer sus aspiraciones y tratar de hacer realidad sus sueños. Los diseñadores renuncian a la absoluta libertad creativa de los artistas, la orientan hacia el embellecimiento de una variedad de objetos que suelen ser parte de la vida cotidiana. Tanto el ordenamiento de los impulsos artísticos como la proyección a las necesidades y aspiraciones de las demás personas, requieren disciplina y adecuamiento a la realidad. Los años pasaron, las clases concluyeron y Rocio se enfrentó a la vida muy bien equipada, para que sus inclinaciones se manifiesten en obras y para que los mensajes cargados de emotividad, lleguen a los demás con armonía y encanto, como lo podemos constatar en esta exposición que pone a nuestra consideración.

Al estudiante de diseño se le abre un amplio mundo de posibilidades, pues los materiales y objetos finales son numerosos para recibir sus expresiones estéticas y funcionales. La proyección del espíritu hacia tales o cuales áreas puede darse por múltiples circunstancias, siendo una de ellas una especial predisposición de la persona. El encuentro con el vidrio se dio, en este caso, ante el enfrentamiento a un reto difícil de superarlo en esas condiciones y una firme respuesta para salir a delante, en lugar de optar por soluciones cómodas y simples. En uno de los

múltiples trabajos que debió realizar durante sus estudios se decidió por el vidrio, le informaron que había escogido algo demasiado difícil para las condiciones de la etapa formativa y le sugirieron que buscara algo más realista, pero su voluntad le dijo que, precisamente porque era difícil debía poner todo su esfuerzo para superar el reto; así el vidrio hizo su entrada en su espíritu y en él permanece, crece y se embellece. Cuando tuvo la oportunidad de vivir en Barcelona, no vaciló en continuar su formación.

Casi nos hemos olvidado del papel que juega el vidrio en nuestras vidas cuando constantemente miramos ventanas comunes y corrientes, pero este luminoso material es generoso receptor de manifestaciones estéticas. Los simples vidrios de colores colocados adecuadamente en un ventanal nos muestran las posibilidades y delicias de la luz cromáticamente enriquecida. Los vitrales que vivifican los templos y engalanan lugares profanos, añaden a esta cromatización de la luz figuras o construcciones abstractas que refulgen y cobran vida, cuando los rayos del sol traspasan sus almas. En el mundo del arte, el vidrio es inseparable de la luz, no sólo porque permite captar su contenido, como en el caso de pinturas y esculturas, sino porque florece y se transforma con la luminosidad.

La dimensión estética del vidrio no está exenta de complicadas tecnologías, las formas se incorporan cuando el material está en estado de fusión cuya duración es limitada, hay que aprovechar los cortos y candentes minutos de maleabilidad para lograr lo que bulle en el interior del artista. Vienen luego modificaciones y acabados a la obra que salió de entre las llamas y la composición final añadiendo otros materiales funcionales, como en el caso de lámparas o de potenciación estética. En todo caso, en esta muestra y en la visión de Rocio, el gran protagonista es el vidrio y los demás materiales elementos de apoyo.

Disfrutemos de esta manifestación de luz coloreada, materializada y conformada que nos ofrece Rocio Vivar. n



## **Lo Que Somos, Lo Que Fuimos (Julio / agosto de 2006)**

Nuestra piel, carente de abrigada pelambre y el espesor propio de las demás especies animales nos obligó a cubrir el cuerpo ante las inclemencias del temporal. Se recurrió primero a las pieles de los otros integrantes del reino para este propósito. Se los había cazado para solucionar el problema alimentario y, como una añadidura, se eliminaba de la piel los excesos de grasa y se la suavizaba por diversos métodos. La creatividad humana llevó al descubrimiento de fibras vegetales y animales que, transformadas en hilo, se convirtieron luego en telas, cuya diversidad, grosor y adaptabilidad consiguieron satisfacer esa necesidad de cobertura con mucho más comodidad.

Nacieron las telas como una respuesta al sentido utilitario del ser humano, que le lleva a encontrar soluciones más adecuadas para avanzar en los retos que el entorno natural y la vida le plantea, pero su dimensión estética nada esperó. Además del enfoque utilitario, las telas fueron generosas receptoras de la dimensión estética de los que integramos la especie humana. Se convirtieron estas piezas en cálidas anfitrionas de la belleza que proyectamos sobre lo que está a nuestro alcance. Al invento nacido de nuestra condición de “homo sapiens” se añadió, sin espera, la de homo esteticus pues, somos los únicos integrantes del reino animal capaces de deleitarnos con la contemplación de la belleza y de trasladar nuestra creatividad hacia su expresión.

Hay telas burdas y telas finas, requiriendo las segundas más dedicación y empeño; su destino depende de múltiples factores que escapan al sentido práctico de la vida; las telas, transformadas en vestidos, pueden estar destinadas a tareas duras como el trabajo campesino o a ceremoniales políticos o religiosos; pueden servir como indicadores de rangos sociales o como medios para resaltar la belleza del ser humano, de acuerdo con lo que cada cultura entienda por bello

y feo. Un primer paso es el tinturado para dar a los géneros los colores que se busca respondiendo, con frecuencia, a la enorme riqueza simbólica que porta la cromática. Los colores, unidos a la finura de las telas, contribuyen a ser maneras de expresión de una serie de ordenamientos sociales y de situaciones que las culturas afrontan, como las fiestas, dentro de la variabilidad de la existencia humana colectiva. Se habla, y con propiedad, del lenguaje del vestido, uno de cuyos componentes básicos es la tela.

Una manera de añadir componentes estético – decorativos a las telas es mediante el bordado. Los hilos, de los que nacieron las telas, retornan a ellas para añadirles elementos de adorno cuya única función es resaltar la belleza. De manera similar al universo de la pintura, hay un juego organizado de colores que se posan en algún espacio. En este caso, sustituyendo a pinceles y espátulas, las agujas penetran los géneros, añadiendo elementos estéticos figurativos o abstractos para satisfacer, a través de las prendas de

## **Lo Que Somos Lo Que Fuimos**



**Maggy Peña**

**CIDAP  
Julio / agosto de 2006**

vestir u otros objetos domésticos, el hambre de belleza que a los seres humanos nos acosa día y noche. El equivalente a la paleta del pintor es la variedad de hilos de colores y grosores, que suelen reposar en la canastilla de la bordadora; las agujas se encargan de conducirlos a los espacios que los artífices buscan para plasmar, con coloridas explosiones, lo que antes estuvo en la mente equipada con años o siglos de cultura definidora de la identidad de cada conglomerado humano. Pedacitos de espíritu se trasladan, de esta manera, a las telas para perpetuarse en ellas como indicadores de los encantadores mundos interiores.

Maggy Peña es una virtuosa del bordado; tradicionalmente se consideraba que en los hogares, debían las mujeres incursionar en este campo como un medio para trasladar sus habilidades y creatividad al hogar; se les proporcionaba un instrumento, pero como ocurre con tantas cosas en la vida, la excelencia depende del uso que la persona haga de ese instrumento. En su familia se dio especial importancia a esta tarea, habiendo sobresalido varias de sus integrantes por lo que, en términos figurativos, viene de una escuela llena de excelencias. Dedicó sus destrezas y sentido artístico al embellecimiento de objetos cotidianos que son parte de los hogares, para engalanarlos mediante bordados y así crear un clima agradable en el lugar en el que nos encontramos la mayor parte de nuestro tiempo, ajenos a las tensiones del trabajo y predispuestos al descanso. Cubremesas, cojines, biombos, lámparas estallan en colores salidos de las manos y el cerebro de Maggy, como lo podemos constatar en esta exposición. Ha incursionado en algo que no es común: la joyería añadiendo a la filigrana, que la podríamos calificar como un bordado con hilo de plata, minuciosos y preciosistas bordados con hilos, con toda la minuciosidad que implica.

Maggy es conscientes de que la identidad no se inventa, que se decanta y consolida con el tiempo. Que lo que somos ahora depende, en buena medida, de lo que fueron quienes nos antecedieron. La

identidad se plasma, en términos visuales, en objetos y figuras que sobrepasan las deteriorantes barreras del tiempo. Buscan los conglomerados humanos progresar introduciendo innovaciones gestadas en otras partes del mundo, pero, es indispensable ser conscientes de que formamos parte de un pueblo que se diferencia de otros, residiendo sus testimonios en la cultura popular. Estas expresiones tradicionales son las que inspiran los bordados de esta muestra y que perduran en la vestimenta tradicional como las polleras de las cholitas. Completan este sentido de temporalidad, imágenes precolombinas que han sido revalorizadas en los últimos tiempos en homenaje a uno de los componentes de nuestro ser social: el indígena. Disfrutemos de esta muestra que, además de las altas dotes artísticas de la expositora, nos invita a meditar y deleitarnos con aquellos elementos que, con orgullo, nos hacen diferentes de otros pueblos del mundo. n

# Signos de los Tiempos



**Genoveva Malo**  
**Julia Tamayo**

**CIDAP**  
**Septiembre / octubre de 2006**

## **Signos de los Tiempos** **(Septiembre / octubre de 2006)**

Cuando se pregunta que nos diferencia de los demás integrantes del reino animal, la respuesta clásica ha sido la capacidad de razonar que patentó el término “homo sapiens”. Se ha sostenido que esa diferencia radica en la capacidad de elaborar objetos, partiendo de materiales de la realidad externa, gestando al término “homo habilis” como una alternativa. Investigaciones arqueológicas han encontrado siempre, junto a las osamentas humanas, objetos hechos. Elaborar un objeto supone un proceso de diseño, pues las modificaciones que se han introducido en los materiales, previamente existieron en la mente de las personas que anticiparon los cambios y los caminos. No se exagera cuando se afirma que el ser humano inició su presencia en la tierra diseñando. Además del instinto que organiza la conducta de los animales, poseemos la capacidad de crear como respuesta a los problemas y esa creatividad ha hecho que, en nuestra especie, el proceso

evolutivo cultural haya superado al biológico. Somos creativos, somos creadores.

La capacidad de simbolizar, es decir de representar objetos de una naturaleza por otros de naturaleza distinta, nace de la creatividad. El lenguaje – sistema de símbolos más generalizado- representa mediante sonidos organizados todo tipo de objetos materiales y no materiales. Vivimos una doble realidad, la de los elementos materiales de nuestro entorno y la de los símbolos que son diferentes de cultura a cultura. De músico, poeta y loco todos tenemos un poco, dice un viejo aserto; añadiría que también de diseñador, pero, como en casi todos los quehaceres humanos, hay quienes tienen mayor capacidad para poner en práctica esta actividad. Algunos han organizado su creatividad mediante estudios y oficios. En los últimos tiempos se han establecido diferencias entre diseñadores y personas que realizan objetos. Los primeros han tenido una sistemática formación académica, partiendo de aptitudes especiales.

Si la elaboración de objetos se proyecta a la solución de necesidades prácticas, hablamos de bienes utilitarios, pero también se manifiesta en la expresión estética, cuando el ser humano traslada en forma de belleza pedacitos de su espíritu. Además de homo sapiens y homo habilis, somos homo esteticus, pues los seres humanos tenemos la capacidad de captar la belleza y deleitarnos en su contemplación y de trasladar vivencias de esta índole a la realidad externa. Octavio Paz, en su artículo “El Uso y la Contemplación” nos habla de una triple proyección creativa: la industrial, el destino de cuyos objetos es el basurero, la estética que aspira a la congelada eternidad de los museos y la artesanal vinculada al ritmo temporal de la vida humana. En el primer caso hay un monopolio de lo utilitario, en el segundo de lo estético y en el tercero una morosa síntesis de lo útil y lo bello. Hasta antes de la consolidación de la Revolución Industrial, los objetos destinados a satisfacer necesidades y expresar belleza eran hechos artesanalmente, es decir con

predominio del cerebro y mano sobre las máquinas que, en caso de ser usadas, son un apoyo complementario a los procesos.

Restringiéndonos al ámbito artesanal, con diversas calidades, el artesano es un diseñador espontáneo en cuanto el ordenamiento de lo que hace se da previamente en su interior. Con la Revolución Industrial, en el trabajo cotidiano de las fábricas, se convierte el ser humano en apéndice de la máquina, mediante repeticiones casi mecánicas de acciones y sin conciencia de la creatividad final. La producción en serie, repetitiva hasta la saciedad, es el símbolo de la industria. El artista se separa –a veces con arrogancia- de este sistema de producción y hace de la originalidad y la pieza única la esencia de sus obras. Las artesanías subsisten en cuanto consiguen armonizar estos dos componentes. No hay una clara división entre la elaboración mental de la pieza y su realización formal. El diseño surge como una respuesta a la producción en serie. En términos generales el diseñador, luego de años de estudios organizados, se concreta a elaborar los modelos o propuestas gráficas para que el artesano las convierta en objetos materiales. Entre estos extremos, los diseñadores, además de proyectar elaboran, cuando menos parcialmente, objetos y el artesano idea proyectos. Son mundos complementarios, en los que no cabe hablar de la superioridad de uno sobre el otro, dándose la posibilidad de trabajos conjuntos en una dimensión horizontal.

Julia Tamayo y Genoveva Malo, diseñadoras graduadas, ejercen la docencia en la Universidad del Azuay. Cuando hay tareas similares en la misma institución se manifiestan afinidades que, en este caso, han llevado a la realización de objetos. Han decidido conjuntamente trasladar sus inquietudes y conocimientos a objetos artesanales, elaborando diseños, encomendando su ejecución y también interviniendo manualmente para llegar a los que ellas creen que es lo mejor. La textilería tiene prioridad en esta experiencia, incluyendo, dada la afinidad de fibras y tejidos, la paja toquilla. La creatividad nunca parte de cero y, en este

caso, se inspira en las expresiones culturales forjadas a lo largo de los años por nuestro entorno humano. Inspirarse no es repetir lo hecho por otros, es partir de expresiones y vivencias para darles una imagen innovadora pero con raíces en los que somos. Los signos de los tiempos busca, con éxito, materializar en objetos, en este caso piezas únicas, aquello que es parte permanente de nuestra identidad, con las adecuaciones que la siempre cambiante sociedad requiere.

No cabe una posición cerrada para impedir cualquier cambio en aquellos componentes que la tradición ha consolidado, tampoco cabe renunciar, a veces despectivamente, a lo que quienes nos antecedieron en el tiempo forjaron, en nombre de una cuestionada modernización. La muestra que hoy embellece al CIDAP es ejemplo de una equilibrada síntesis entre tradición y cambio. n