

65

artesanías de américa



artesanías de américa

No. 65

Esta entrega de Artesanías de América número 65 ha sido elaborada mediante un convenio del CIDAP con la Muy Ilustre Municipalidad de Cuenca en homenaje a los cuatrocientos cincuenta años de la fundación española de esta ciudad.

contenido

Nota editorial**7****Cuenca vista de fuera:**

Efecto Mariposa.

OMAR ARROYO ARRIAGA

11Las artesanías de Cuenca
en el mundo contemporáneo.

DORA GIORDANO

25Aportes Institucionales para el
Desarrollo de la Artesanía en Cuenca.

INÉS G. CHAMORRO

41**Ensayo:**Decadencia y Cambio en las Artesanías:
El Caso Cuencano.

CLAUDIO MALO GONZÁLEZ

59**Artesanías:**La paja toquilla en Cuenca,
Realidad y Perspectivas.

MARÍA LEONOR AGUILAR GARCÍA

85

Hablando de Cerámica.

CRISTINA URGILÉS MARTÍNEZ

111

La joyería, diseño y creatividad.

FARAH ALVARADO SPANJERBERG

125Hojalatería y talabartería,
oficios cotidianos.

ANA ABAD RODAS

147Hilos de religiosidad:
bordados de prendas de uso religioso.

GABRIELA ELJURI JARAMILLO

163

Artesanía y moda.

Una visión desde la historia y realidad actual.

GENOVEVA MALO.

185

La Vida en la Herrerías.

CECILIA ULLOA

201

Cultura Popular:

La Chola Cuencana.

DIEGO ARTEAGA MATUTE

217

La tierra de los motívoros.

OSWALDO ENCALADA VÁSQUEZ.

243

Exposiciones:

Las exposiciones en el CIDAP:

257

Eventos:

V Feria Nacional

"Excelencia Artesanal"

273

X Concurso de Nacimientos Artesanales

283

Ante el temor de la desaparición de las diferencias culturales a causa de la creciente globalización, se ha robustecido en el mundo contemporáneo una corriente que tiende a valorar debidamente y a robustecer la identidad de los pueblos que se manifiesta, de manera preponderante, en la cultura popular. Esta dimensión de la cultura se expresa de múltiples maneras, siendo la artesanía una de ellas. Hasta la segunda mitad del siglo XVIII, el ser humano satisfizo sus necesidades de contar con objetos destinados a solucionar con mayor eficacia los problemas gestados por cada cultura, mediante la producción artesanal.

El avasallador avance de la industria llevó a que algunos pensaran que esta forma de creatividad humana estaba condenada a desaparecer. Nos encontramos en el primer decenio del tercer milenio y las artesanías subsisten, habiendo adaptado su orientación a las condiciones propias de una sociedad industrializada. Se ha intensificado cada vez más en esta manufactura su contenido estético y los componentes tradicionales que identifican a cada pueblo.

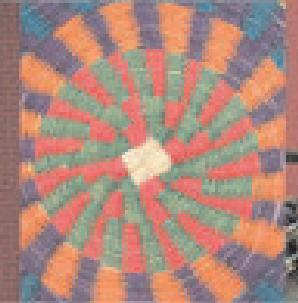
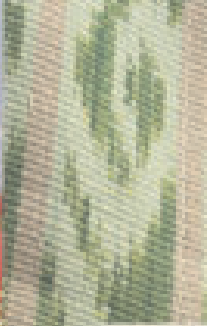
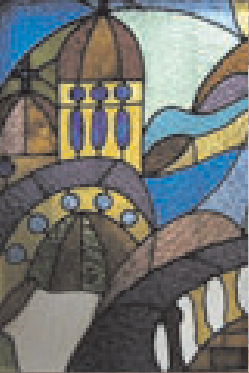
Cuenca en el Ecuador -y su área de influencia- ha sobresalido siempre por su vocación artesanal, tanto para elaborar objetos satisfactorios de necesidades pragmáticas, como para aquellos en los que predomina su contenido estético. En los años que vivimos, siguen las artesanías de Cuenca ocupando un sitial sobresaliente en el país y América. Sus artesanos ni han sucumbido ante el empeño de mantener intocadas

las tradiciones, ni se han deformado al renunciar a ellas atraídos por un “modernismo” mal entendido. Han llegado a un equilibrio adecuado.

Al conmemorarse los cuatrocientos cincuenta años de su fundación española, la M.I. Municipalidad de Cuenca ha preparado y llevado a cabo un nutrido programa de celebraciones para destacar las realizaciones y virtudes de nuestra ciudad a lo largo de este tiempo. No podían faltar las artesanías, razón por la cual el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), fundado hace treinta y dos años mediante un convenio entre la Organización de Estados Americanos, OEA, y el Gobierno del Ecuador, se ha unido a esta iniciativa municipal en el campo que le compete.

A lo largo de su existencia, el CIDAP ha publicado la revista Artesanías de América que ha llegado a su entrega número 64. Esta publicación tiene por objeto analizar la problemática artesanal americana con el propósito de revalorizar y robustecer esta expresión cultural popular. El número 65, que hoy ponemos a consideración del público, está destinado a las artesanías cuencanas y es el resultado de un convenio suscrito entre esta institución y la Municipalidad de Cuenca.

Aspiramos a que este esfuerzo conjunto cumpla con los propósitos que lo motivan y que su difusión contribuya a resaltar la identidad de esta ciudad, uno de cuyos elementos destacados es la creatividad artesanal en la que la fusión de lo utilitario y lo estético llega a altos niveles de excelencia. n





cuenca vista de fuera

OMAR ARROYO ARRIAGA

EFEECTO MARIPOSA

RESUMEN

La orientación vocacional y la difusión del perfil profesional en especialidades de nueva creación debe ser un asunto prioritario para las instituciones educativas. Así como la actualización en los distintos campos del saber del claustro docente, ya que nos encontramos en los umbrales de la “nanociencia” y no sabemos cómo incidirá en nuestra muy devastada ecología.

Respecto al Diseño, este debe ser el plan, la proyección de ideas positivas y constructivas con un método coherente para producir objetos útiles a la comunidad, valiéndose de propuestas intelectuales, éticas y sirviéndose de recursos materiales y técnicas compatibles con el medio y la vida.



Cuando una persona (un estudiante) se quiere iniciar en el área profesional, conoce a varios profesionistas especializados en áreas diversas; de las cuales toma el perfil profesional, por lo que uno quiere ser abogado, contador, médico, arquitecto, etc. En mi caso sucedió algo muy curioso; yo venía de terminar la preparatoria en Morelia, Michoacán, a la ciudad de México DF., en esa época (inicio de los 60s) hablábamos de cursos anuales, los cuales empezaban en febrero y terminaban en noviembre. A mi me decían mis maestros que tenía vocación para la arquitectura porque dibujaba bien, esculpía, y realizaba modelos en madera, como barcos, avioncitos, pipas, juguetes; y me insinuaron que esa era el área de mi especialidad. Me

presente en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y realicé mi examen de admisión para la carrera de arquitectura; estuve esperando que salieran las listas, pero no salió mi nombre. Ya habían iniciado las clases y el mes de febrero avanzaba, y si perdía la oportunidad de estudiar, perdía un año completo. Mi intención específica era de estudiar arquitectura por esa influencia de mis consejeros y también por el perfil profesional de los arquitectos: el construir casas, muebles, objetos diversos y su habilidad para dibujar, pues ya conocía a más de uno en esa época.

Un paisano arquitecto, me comentó que cerca de la UNAM había otra universidad que impartía la carrera de arquitectura,

llamada Universidad Iberoamericana, en la cual él daba clases y me podía presentar y recomendar con el director para ver si era posible mi ingreso a esa casa de estudios.

Mi amigo el arquitecto Jesús Virchez, me presentó con el Dr. Felipe Pardinás quien, en ese entonces, era el director del departamento de arte en el que se impartían las carreras de arquitectura, artes plásticas, historia del arte y diseño industrial. Fue a quien solicité mi ingreso a la carrera de arquitectura, a lo cual me comentó lo siguiente: en este momento no tenemos cupo en arquitectura, pero hay una nueva carrera que estamos iniciando, se llama “diseño”, si te interesa te podemos aceptar en ella.

Con el solo nombre “diseño” me perdí en el universo de los perfiles profesionales; no me decía nada concreto y en algunas reminiscencias de mi incipiente cultura me remontaba a modistos, a mundos exóticos y banales, sentía que

no me interesaba en absoluto; sin darme cuenta que el diseño sería la columna vertebral de mi vocación. El Doctor Pardinás se dio cuenta de mi confusión y me dijo; llévate estas revistas, estúdialas y te vas a dar cuenta de qué es lo que se hace en diseño. Aún recuerdo los nombres de estas primeras publicaciones “Steel Industry” y “Mobilia”, me las lleve; estuve hojeándolas y vi: Fotografías y dibujos de cabinas telefónicas, máquinas Olivetti con carteles alusivos, autos Citroën, lámparas, juguetes, teléfonos, radios, herramientas, bicicletas; todo lo que allí se encontraba eran nuevas propuestas que yo nunca había visto y me hicieron meditar, si todo esto era diseño, eso era lo que me interesaba; fue un gran descubrimiento para mí. Al siguiente lunes me presenté con el Doctor Pardinás y le comenté mi sorpresa, mi entusiasmo y que estaba muy interesado en lo que me había dado, (él esbozó una sonrisa para sí mismo) y yo, aún con la indecisión, le condicioné de que, si no me gustaba, podría

cambiar al año siguiente a arquitectura, (que necesidad).

Ese fue mi primer contacto con el concepto del diseño.

Las personas que estaban en ese momento en la escuela de diseño de la “Ibero” como docentes, eran profesionistas de un conocimiento prospectivo o de vanguardia: el doctor Felipe Pardinas; el arquitecto Mahtías Goeritz, el artista plástico Manuel Felgueres, la fotógrafa Katy Horna, los ceramistas Guillermo Castaño y Jorge Wilmot, el arquitecto Jesús Virchez, el especialista en textiles Pedro Preux y otros más; estas fueron las primeras influencias que tuvimos en esa época a la que podríamos llamar el “diseño antes del diseño”.

La carrera de diseño se inició en México en 1959; el Dr. Pardinas y el Arq. Goeritz coincidieron en establecer una disciplina contemporánea en México. Los planes de estudio que se proponían tenían la

influencia de los establecidos en el “Institute of Design” del Instituto Tecnológico de Illinois, con sede en Chicago, el cual había sido fundado por Lazlo Moholy Nagy y Max Bill, profesor y director de la extinta “Bauhaus”. La influencia inicial vino de la Bauhaus, llegando al instituto de diseño de Chicago y después a la escuela de diseño de la Ibero.

Los arquitectos Mahtías Goeritz y Jesús Virchez impartían el taller de proyectos básicos, en donde se experimentaba con materias primas del medio ambiente como son las fibras, maderas, arcillas, semillas, entre otros, con los cuales realizábamos una serie de ejercicios en abstracto para sensibilizarnos, aunque al principio no nos dábamos cuenta; y así aprender un nuevo lenguaje y rescatar conceptos de expresiones honestas.

Como ya he comentado, en 1961 inicié mis estudios en la Universidad Iberoamericana, siendo esta la primera escuela

que se fundó en el país a nivel universitario.

Recuerdo que durante mis primeros años, cuando me preguntaban qué era lo que estudiaba, yo les contestaba que estudiaba arquitectura; no quería exponerlos a la duda que a mí me había surgido en un principio. Nadie o muy poca gente sabía lo que era el diseño.

La duración de la carrera era de cinco años, y el nivel

académico tenía sus altas y bajas; nos tocaba ser los conejillos de indias (¿o podría decir los cuyes andinos?). Realizábamos prácticas profesionales en la industria nacional durante 6 meses en el cuarto y quinto año de la carrera; a mí me tocó realizarlas en la Ford Motor Company de México y en Equipajes Michoacanos respectivamente.

En 1965 realicé un proyecto final, el cual consistió en el diseño de un arado mecánico



que podía ser adaptado a una bomba de riego, tomando en cuenta el costo de una yunta de bueyes y su manutención por un año; una mula mecánica que sustituía la yunta o el tronco de animales; un producto acorde a las necesidades y potencialidad de un país subdesarrollado.

En 1966 tuve la oportunidad de que me apoyaran con una beca para irme a estudiar a Estados Unidos, precisamente al “Institute of Design” del Instituto Tecnológico de Illinois en Chicago, donde estudié una maestría sobre diseño de productos avanzados; y en 1968 fui a la ciudad alemana de Ulm Al “Institut Für Umweltplanung” a estudiar una especialidad sobre el diseño del entorno.

Regresé a México a inicios de 1971, y me incorporé al claustro docente de la Escuela de Diseño en la Universidad Iberoamericana. Donde me encargué de los nuevos planes de estudio.

La sorpresa más grande que tuve fue que todo mundo hablaba de diseño, y la demanda por querer estudiar esa especialidad era extraordinaria; en los años que estuve fuera de México se realizaron eventos relevantes: las Olimpiadas del 68 y el Mundial de Fútbol del 70.

El arquitecto Pedro Ramírez Vázquez fue el presidente de esos juegos olímpicos, llamó a muchos colaboradores entre otros, a los maestros y alumnos de la Escuela de Diseño de la “Ibero”, para realizar los apoyos necesarios en diseño editorial, señalización, mobiliario urbano, mobiliario para la villa olímpica, carteles, souvenirs y otros. El evento olímpico es en realidad el que dio la pauta de difusión y seriedad para consolidar la profesión como tal, porque ahí se demostró la necesidad del diseño en un evento internacional.

Ese mismo año (1971) un grupo de alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas,

de la antigua Academia de San Carlos de la UNAM, me invitó a colaborar con el claustro de profesores en el área de diseño gráfico y me pidieron desarrollar los planes de estudio para la carrera de Diseño Gráfico, mismos que ponemos en práctica y así en 1974 se funda la carrera a nivel de licenciatura. Esta tarea no

fue fácil de aplicar, pues la falta de profesores especializados en las diferentes materias dificultó las actividades, pero poco a poco los mismos alumnos interesados en esa especialidad se fueron preparando en áreas específicas y necesarias para estructurar el perfil profesional del egresado.



Paralelamente, mi regreso a México coincide con el inicio del nuevo periodo presidencial del Lic. Luis Echeverría y la creación del Instituto Mexicano de Comercio Exterior, al que se me invitó a colaborar en el Centro de Diseño, en el Departamento de Investigación de Diseño, realizando consultorías y asesorías en los diferentes campos de la industria y la artesanía para el diagnóstico de los productos de exportación y orientándolos en las soluciones de alto nivel en el diseño de sus productos.

Promoviendo becas en conjunto con el CONACYT (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología) para los alumnos de las diferentes escuelas de diseño y realizando especializaciones necesarias en el extranjero. Impartiendo conferencias en las diferentes universidades del interior del país, y asesorías a las comunidades artesanales de los diferentes estados de la república.

Se instauró el Concurso Nacional de Diseño, que se

llevaría a cabo anualmente y en el que podían participar productores industriales o artesanales, diseñadores profesionales y estudiantes de diseño y carreras afines. Estos concursos eran de tipo general y especializados por ramas y sectores específicos (productos de gran consumo o de tecnología más avanzada) y los premios se otorgaban, tanto a los productores de los artículos que reunieran las cualidades estéticas, conjuntamente con las ventajas técnicas, económicas y funcionales, así como a los autores del diseño de los mismos, y cuando el caso lo ameritara, a otros técnicos que intervinieran en la fabricación de sus productos. A los productos ganadores se les otorgaba el distintivo de “Buen Diseño”. En estos eventos mi participación fue la de promotor y jurado. Además de tener a mi cargo el diseño de la hoja de “Buen Diseño”, primera publicación de diseño que se realizó en México, en donde se difundía a los ganadores de los premios de Diseño IMCE para la Exportación.

Fue en el Instituto Mexicano de Comercio Exterior donde coincidí con Alfonso Soto Soria, con quien realicé una serie de actividades relacionadas con la promoción de diseño tanto en la ciudad de México con los industriales, los diseñadores, las escuelas de diseño y en el interior del país con los artesanos; esta actividad la realizamos hasta 1976.

En 1977 Alfonso me comentó que había asistido a una reunión en Cuenca-Ecuador,

en la que había participado como profesor en un Curso de Artesanos Artífices, que reunía por primera vez a un grupo de artesanos internacionales y nacionales de los diferentes países miembros de la OEA; y que al final de ese curso, se realizó una mesa redonda sobre “diseño en el campo artesanal” en la que habían participado el dr. Rubén Rubín de la Borbolla, Gerardo Martínez, Vicente Mena, Oswaldo Viteri, Olga Fisch, Hugo Galarza, Patricio Muñoz, Leticia Arroyo y él



mismo, junto con los artesanos del curso y abierto al público en general. Uno de los acuerdos que tuvieron fue el de nombrar al Dr. Daniel Rubín de la Borbolla “Artesano de América”; y el otro punto fue la “Declaración de Cuenca” que reconocía la importancia del diseño en la producción artesanal del mundo contemporáneo. Alfonso me invitó a colaborar en un programa para la instauración de un curso de diseño artesanal que se planeaba realizar.

Asistimos a varias reuniones con el Dr. Daniel Rubín de la Borbolla en su casa de San Ángel, en donde se estructuró el plan de estudios para realizar el “Primer Curso Interamericano de Diseño Artesanal”.

Este fue mi primer contacto que tuve con Cuenca, a través de Alfonso Soto Soria y el Dr. Daniel Rubín de la Borbolla.

En julio de 1978 se realizó El Primer Curso Interamericano

de Diseño Artesanal en Bogotá, Colombia, auspiciado por el CIDAP, la OEA y el IDEC, en el que participé como profesor. Allí conocí a Gerardo Martínez, a Patricio Muñoz y a un grupo de becarios cuencanos, Rubén Villavicencio, Samia Peñaherrera, Jorge Jiménez (manitas de plata) y Claudio Maldonado.

En el segundo curso realizado en Popayán, Colombia, conocí al Dr. Claudio Malo, con quien por azahares del destino habíamos coincidido en 1967 en las reuniones que se realizaban en la Universidad de St. Xavier en Chicago; él como profesor de español de quien sería mi esposa Nan Marie O’grady y yo como asistente a la reunión de alumnos extranjeros; sin habernos presentado en ese entonces.

Los siguientes cursos se desarrollaron en diferentes países miembros de la Organización de Estados Americanos y para no abundar, solamente referiré que fueron 13 cursos,

celebrados en México, Cuenca-Ecuador, Catamarca-Argentina, Brasilia-Brasil, Altos de Chavon- República Dominicana, Maldonado-Uruguay, Asunción-Paraguay, Canelo De Nos-Chile, Patzcuaro-México, y el último de regreso a Cuenca.

Durante los cursos he conocido a un gran número de

cuencanos participando como alumnos y como docentes, y me he dado cuenta de la calidad humana y sensibilidad; uno de los recuerdos muy profundos que tengo de Cuenca, es el día que caminaba por una de sus sinuosas calles y me encontré con una oferta que hacían los moradores de un taller de artesanías en madera, y era todo el equipo de talla, consistente



en un sin fin de herramientas como son los formones, las gubias, los bancos, los tornillos de madera, escoplos, serrotes y muchas otras cosas propias del oficio, del siglo XIX. Un acervo extraordinario, digno de un museo; yo tenía intención de adquirirlo pero mis *escaseces* “numismáticas” no me lo permitieron.

De los amigos de Cuenca, tengo la impresión que deseo describirla con la siguiente frase gráfica y precisa “son tan sensibles como una cuerda de violín”, y no creo que hay exageración en estos juicios.

El recuerdo de estas vivencias es una inmensa mancha blanca en la lejanía de mi vida.

Estos recuerdos están acordes en dos de los rasgos más acusados, la alegría y la comunicativa locuacidad – pletórica de contenido – el oportuno y rápido ingenio, cualidades que los convierte en el centro natural de toda reunión, además

de conservar el goce de estos dones, los cuales a través de los años de conocerlos se han decantado, hasta convertir a sus afortunados poseedores en verdaderos maestros en el difícil y ahora tan raro arte de la conversación.

Y me pregunto: ¿no será esta cuerda de violín la causante de muchas de las mejores muestras de propuestas artesanales de nuestros amigos los cuencanos, las que son ejemplos de manifestaciones étnicas que nadie osa siquiera discutirlo?

Sin embargo, no pretendo ni me atrevería a dictar sentencia alguna, limitándome a exponer el punto para que lo estudien, discutan y resuelvan los versados en estos menesteres, mientras tanto yo sigo afirmando; la artesanía existe por la fe del artesano; y que el diseño debe ser el plan, la proyección de ideas positivas y constructivas con un método coherente para producir objetos útiles a la humanidad, valiéndose de

propuestas intelectuales éticas y sirviéndose de recursos materiales compatibles con el medio y la vida.

El diseño de comunicación y el diseño de producción no deben perjudicar el ecosistema. Asimismo no deberán invocar o propiciar con su apología a la violencia, la guerra, las diferencias étnicas, religiosas o políticas, el abuso, el engaño

y la falsedad legal, la manipulación genética, ni la miseria humana y las enfermedades y la destrucción, ni el consumo y distribución de sustancias tóxicas que destruyan el medio ambiente y lo polucionan. Cumpliendo su sentido original creador, el diseño debe beneficiar al ser humano y su entorno, para lograr una mejor calidad de vida y crecimiento espiritual. ı

cuenca vista de fuera

DORA GIORDANO

LAS ARTESANÍAS DE CUENCA EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO.

RESUMEN

Dora Giordano, una argentina que desde hace más de veinte años ha estado vinculada a la ciudad de Cuenca, sobre todo desde el ámbito académico y particularmente desde el Diseño, nos presenta este artículo en el que plantea la importancia de dar una lectura contemporánea al mundo de las artesanías, que según la autora constituyen un rasgo constante en la cultura cuencana, dentro de los procesos de transformación.

Esta mirada contemporánea la hace a través del pensamiento crítico. Giordano lo que plantea es situarse en la contemporaneidad para dar una mirada a la identidad latinoamericana desde “otros tiempos”. Reconociendo la validez relativa de las interpretaciones, como una característica de la condición contemporánea, toma como premisa válida que los extremos de la oposición global-local no constituyen alternativas de opción cultural para Latinoamérica. Además, recalca en la importancia de pensar la identidad en términos de una construcción cultural dinámica, comprender la identidad en tanto proceso en el que pasado y el futuro puedan componer nuestro presente.



Allá, por los años ochenta, llegué a Cuenca por primera vez; me fascinó esta ciudad; imaginé entonces que sería posible descubrir ese sentido “latente”, mentado en tantos discursos referidos a la identidad latinoamericana. En el momento de la primera aproximación a la ciudad, sólo hubo sensaciones; era una especie de encantamiento, sin mediación de análisis racional alguno.

Después... sucedieron vivencias, aquellas que irían hilvanando un proceso de conocimiento más profundo desde la subjetividad, es decir, desde una mirada intencional que busca y encuentra rasgos, elementos, relaciones... Un contexto natural que enmarca y penetra el hábitat urbano,

el ambiente, la arquitectura y los objetos se presentaban a través de una maravillosa conjugación de formas y colores. Todo parecía ofrecer certezas de lo genuino, en términos de construcción cultural.

Otros tiempos...

Quizá con más dudas que certidumbre, hoy me encuentro escribiendo este artículo sobre las artesanías de Cuenca. Digamos que la circunstancia es oportuna para relacionar un desarrollo personal del pensamiento crítico con aquellas sensaciones, reflexiones y... también con los discursos de otros tiempos sobre la identidad. Me refiero a una “puesta en escena” contemporánea para quienes seguimos involucrados en esta problemática.

Ahora bien, si pensáramos que la identidad es un concepto referido sólo a la constancia de un imaginario social a través del tiempo, asumiríamos la permanencia de relaciones inmutables entre los significados culturales y los actores o factores que corresponden a esos significados. En ese marco de pensamiento la producción artesanal y las artesanías, en particular, constituirían factores explícitos de lo invariante en una determinada lógica de sentido. Las artesanías expresan, según esa lógica, una relación constante entre significados y objetos significantes.

Cualesquiera sean los aspectos a tomar en cuenta desde una visión crítica, asumimos la condición inherente a la artesanía en las tradiciones de Cuenca; son exponentes de “las artes del hacer” o capacidades ancestrales que se extinguen, por lo menos en el mundo occidental. Digamos también que se va perdiendo esa expresión emergente del vínculo tradicional entre modos y medios de vida.

Es así como vemos la artesanía, como un rasgo constante de la cultura cuencana, al margen de la dinámica de sucesos que parecen revolucionar el mundo. Sin embargo, intentaremos llegar al tema a través de un camino crítico, es decir de una hipótesis de avance (entre tantas...) sobre cuestiones de identidad, en tiempo presente.

Santiago Kovadloff, filósofo argentino, insiste en marcar una diferencia cuando habla de la cultura, a nivel de pensamiento individual y social, en el contexto de una época: dice que todos quienes vivimos en este tiempo somos *coetáneos*; pero no necesariamente todos somos *contemporáneos*. El ser contemporáneo implica ejercer una actitud intelectual interactiva con la “sintonía cultural de época”; para nosotros, los latinoamericanos, significa comprender la problemática propia, formando parte de un proceso de transformaciones.

Desde nuestra perspectiva, parece obvio que deberíamos

mirar el mundo situados en una posición consciente de la particularidad, pero, no es tan obvio que lo hagamos sin desestimar las posibilidades de conexión con el pensamiento contemporáneo.

Tomo este argumento para justificar mi manera, un tanto indirecta, de llegar al problema actual de la artesanía. Comienzo por reconocer una característica de la condición contemporánea: la de asumir la validez relativa de posibles interpretaciones, diversas y aún simultáneas, referidas en cada caso a la posición desde la cual se enuncia. Esto nos aleja de toda presunción de verdad en los enunciados teóricos y críticos, propios y ajenos; vivimos en un campo difuso del conocimiento, donde coexisten planteos y argumentos diferentes, incluso contradictorios, frente a una misma problemática.

Sin embargo; en nuestra interpretación, tomamos como premisa válida que los extremos de la oposición global-local

no constituyen alternativas de opción cultural para Latinoamérica; precisamente se trata de buscar la interacción en esa zona incierta entre dos conceptos excluyentes y de descubrir pautas argumentales que la sustenten.

Somos conscientes de los cambios cualitativos que impactan en la cultura de nuestro tiempo y que son atribuidos a la tecnociencia, especialmente en el campo de la informática. Se evidencia una fuerte resonancia de sus efectos; sin embargo, todo sucede en términos un tanto “borrosos”. Hay una suerte de fascinación por la apertura comunicacional, llegando incluso a superar las inquietudes éticas de la nostalgia. Me refiero al modo con que asumimos frecuentemente la cultura global, como si la otra alternativa fuera quedarse al margen de ella. Formamos parte, además, de la euforia colectiva ante la disponibilidad de información y la posibilidad virtual de acceso a otras realidades, es decir a un mundo para todos o para

casi todos. Quizá, lo que esté en falta sea el espíritu crítico; es decir la intención y la capacidad de discernir, conscientemente, aquello que nos atañe de lo que son adecuaciones o meras simplificaciones.

Si pensáramos en las causas que devienen la realidad actual, podríamos encontrar el “giro” contemporáneo *en la manera de ver las cosas, antes que en las cosas mismas*. Con esta reflexión de Ticio Escobar, nos animamos a pensar que la

observación aguda sobre la realidad puede llegar a refutar conceptos vigentes en el panorama global. Estamos hablando de la interpretación subjetiva, al margen de los aspectos políticos y técnicos que generan o viabilizan las pautas de la globalidad.

Asimismo, pensemos en que es posible concebir la realidad actual (y siempre...) como un estado del conocimiento, producto de procesos e interacciones que se conjugan en



el campo de la cultura, se proyectan en el ámbito científico y culminan en la imposición de un modelo cultural de época. Cuando hablamos de “modelos” nos referimos a los artificios político-culturales, cuyo objetivo principal es “normalizar” las transformaciones desde una posición hegemónica. Es así como podríamos plantear un dilema de nuestro tiempo; me refiero a dilucidar cuales son causas y cuales son consecuencias en lo que respecta a las transformaciones culturales. Para nosotros, latinoamericanos, es más fecundo pensar que estamos involucrados en esos procesos que interactúan y confluyen de maneras diversas en las transformaciones. Si así fuera interpretada la realidad, nuestras reflexiones no se limitarían al acontecer local, porque la interpretación de lo particular se proyecta hacia el entretejido complejo de la cultura contemporánea.

Desde nuestra perspectiva podemos adoptar la hipótesis de los procesos y no quedarnos en

el “*fetichismo de la diversidad abstracta*” que se proclama desde la globalidad (Grûner). La cuestión es descubrir vínculos capaces de enlazar diferencias y similitudes en esta nueva encrucijada, sin desestimar la existencia de “mundos distintos”. Dijimos que pensar a través de los extremos de la oposición local-global es una interpretación demasiado simplista; es como si regresáramos a los planteos de otros tiempos, dejando de lado los sutiles y a la vez evidentes cambios contemporáneos en la construcción del conocimiento.

En este punto importa analizar diferencias y consecuencias entre la *homogeneidad* que se imponía en los años sesenta y la *hegemonía* que se manifiesta ahora. La interpretación de Grûner nos conduce al problema de los particularismos en relación con esa hegemonía. El sentido de las diferencias depende de una construcción permanente de vínculos con los conceptos de cada época. Sin embargo, hoy la posición es diferente

de aquella basada en generalizaciones y en definiciones objetivas “adoptadas”; hemos logrado relativizar los “grandes” enunciados y situarlos en contexto.

Citamos a Ezio Manzini cuando dice que hoy las estructuras culturales definen su programa ético en una fase

histórica determinada;... *no hay una legitimización por el valor del “progreso objetivo”*. Los resultados se legitiman en referencia a aspectos sociales y culturales contextualizados. En otros tiempos nos debatíamos entre la novedad o la réplica del pasado. En ese mismo debate se asociaba la actividad artesanal con las identidades locales,



en oposición a “lo otro”, la industrialización, ubicada en el extremo opuesto del eje desarrollo -subdesarrollo.

Ahora los acontecimientos se enmarcan en un contexto de pensamiento post-industrial y, por lo tanto, los conceptos sobre la identidad no se relacionan precisamente con la producción material sino que la problemática se desplaza hacia el campo comunicacional. Esto implica plantear la identidad en otros términos y en otro contexto. Volvemos a Ticio Escobar cuando dice: *“la ambigüedad que rodea al concepto contemporáneo de identidad impide que el mismo se cierre. Y esto ocurre (o no ocurre) no sólo por lo “indecidible” que hace pendular el contenido del término sino por la complejidad de las representaciones que entran en juego”*.

Aquella reacción de “ensimismamiento” en la América Latina de los años setenta se produjo en un contexto de consonancia pluralista, en términos

de culto a las diferencias. Sin embargo, no tardamos en reconocer la contradicción que evidencian los tiempos de la cultura: los significantes reproducían significados hasta agotarlos en estereotipos, por redundancia, mientras en el mundo se iba tejiendo una trama compleja de relaciones, por desplazamientos, vínculos y mixturas.

Hemos asumido que los actores y factores culturales son parte constitutiva de los procesos de transformación. Posicionados en esa condición activa, podemos interpretar las tradiciones en términos de constancia cultural; pero pensando y operando sobre márgenes de variabilidad en tiempo presente.

Identidad

Se habla de crisis de identidades en medio de la transformación a nivel global. La noción de identidad admite interpretaciones diferentes según

cuál sea el lugar de enunciación: la una proviene de una visión globalizante y la otra, obviamente, de los particularismos. Sin embargo, podríamos pensar en una tercera posibilidad; es decir en una mirada que focaliza la interpretación en los pequeños indicios, en los “entrelíneas” y en lo aparentemente marginal, frente a los grandes enunciados portadores de nuevos conceptos. Sería algo así como *el avance de la insignificancia*, como diría Castoriadis. Confiamos en esta orientación para develar lo que significa el ser contemporáneo para nosotros.

Las cuestiones de identidad consideradas desde la perspectiva del “primer mundo” se minimizan en importancia. Desde allí los enunciados declaran que lo relevante no es la identidad sino la diversidad, como apertura y a la vez absorción; ambos fenómenos compatibles con un modelo hegemónico. En cambio, visto desde nuestra posición de latinoamericanos



consideramos que el tema es crucial en tiempos de fusiones y confusiones....

Admitamos que el riesgo está en regresar a falsas anti-nomias, poniendo énfasis en un concepto de localismo a ultranza. Si ese fuera el planteo parecería no haber salidas más allá de repetir debates puramente retóricos. Las reflexiones sobre el ser contemporáneo nos llevan a conocer las causas y consecuencias de los procesos culturales y a comprender el sentido ético a través de “nuevas subjetividades”.

En nuestros ámbitos académicos hay manifestaciones acerca de estos planteos pero, sin embargo, persiste un enca-sillamiento en la lógica de las teorías aplicadas a la práctica. Para avanzar en esta línea de pensamiento tendríamos que desechar cualquier propósito de adoptar “teorías” sustitutivas, y también desechar los métodos de simplificación que heredamos del pensamiento cartesiano. Nos alejamos tanto de ese extremo como del otro, el de

los esencialismos; W. Benjamín habla de recuperar el pasado pero *“no como creemos que fue, sino tal como relampaguea hoy en un instante de peligro”*.

La condición latinoamericana nos presenta el desafío de pensar la identidad en términos de construcción cultural dinámica; es decir un modo de pensamiento capaz de enlazar y deslindar diferencias y semejanzas con “lo otro”. Es también un modo de relacionar pasado y futuro para componer nuestro presente. Buscamos en el mundo lo que nos involucra y nos convoca, para construir vínculos con ese mundo. Si bien es cierto que hemos abandonado la “ilusión” de progreso tecnológico para todos, ahora podríamos adoptar peligrosamente otra ilusión: la de un mundo del conocimiento a través de la información, también para todos.

Por otro lado, tengamos en cuenta que los procesos culturales dinámicos sueltan las “amarras” de una configuración

previa incommovible; las mutaciones y transformaciones vitalizan la continuidad cultural, mientras haya conciencia de la constancia referencial en lo particular.

Artesanías y producción artesanal.

Las artesanías de Cuenca son indudablemente un atrac-

tivo para todos los extranjeros que llegamos a esta ciudad. Desde ciertos códigos, las artesanías constituyen objetos de “alteridad” en el sistema, es decir objetos exóticos y, a veces, “kitsch”. *“En la cultura post industrial las artesanías han sido ubicadas en una especie de tierra de nadie al no ser consideradas ni satisfactoras de necesidades ni obras de arte”*, dice Claudio Malo.



Quizá una manera de afrontar esa especie de “marginalidad” sea la de rescatar y preservar el “arte” de las artesanías; me refiero a esas habilidades heredadas de un saber genuino que valoramos todos, propios y extraños. Son artes del “hacer” con materiales originarios de la región.

En esas artes podemos observar casos notables de autoría que trascienden el ámbito de las artesanías, como objetos repetibles, para acceder a la categoría de “diseño artesanal”. Se proponen alternativas en el desarrollo de la técnica, se plantean innovaciones en sus diseños, pero la constante se plantea en términos de “evocación”. Estamos hablando de diseño y debemos aludir a la presencia de diseñadores profesionales en Cuenca; no sólo trasciende el diseño artesanal sino también el caso de proyectos de diseño para la producción artesanal.

Arribando a este punto podríamos precisar algunas cuestiones y referir la proble-

mática a diferentes casos de artesanía: uno de ellos es el de los objetos tradicionales; si bien es cierto que el planteo lleva a cambiar usos y utilidades, también lo es el hecho de conservar el valor icónico de las artesanías.

En realidad suponemos que las capacidades artesanales son el patrimonio; resulta imprescindible asegurar la continuidad de la tradición artesanal mediante el estímulo a los artesanos. Esto implica la capacitación, la promoción y el seguimiento por parte de las instituciones comprometidas con el desarrollo socio-cultural de la región. Es un desafío en cuanto a preservación para la sociedad y trabajo para los artesanos. Otro caso a considerar es el de los diseñadores artesanos; el diseño amplía el ámbito de la artesanía tradicional al re-escribir en nuevos objetos factores referenciales del origen.

Las técnicas de producción artesanal constituyen otro caso:

es allí donde podemos discurrir con algunos avances en la hipótesis de cambio. Un camino posible se orienta en términos de materiales y formas. Nos acostumbramos a ver las cosas hechas con determinado material y, sin embargo, es interesante pensar en variantes a desarrollar por vía de la investigación. La propuesta radica en la exploración del potencial de los materiales

y de la materia prima de la región buscando el máximo rendimiento en cuanto a alternativas de formas.

Un punto de partida que genera expectativas en el campo de la investigación actual es el de reciclaje de materia descartable; utilizando técnicas de producción locales. La experimentación en la búsqueda de nuevos materiales se basa



sobre todo en las propiedades ambientales de producción y de ciclo de vida.

Situamos la problemática en el ámbito universitario, puesto que la implementación de estas investigaciones requiere de equipamiento y recursos humanos calificados. Entre la investigación y el proyecto se encuentran vínculos generadores de nuevos conceptos en el campo del diseño.

En este tiempo de transformaciones, una de las cosas que sorprende al mundo es la proliferación de nuevos materiales, sustituyendo la relación convencional de la materialidad previa por la de formas posibles a través de materiales posibles. Esto implica poner en crisis las invariantes entre formas y materiales; es un “juego” relacional de conocimientos y re-conocimientos.

Volvemos a plantear la problemática local de cambio en otro campo: el diseño de interiores ya es profesional

en Cuenca y presenta nuevos temas para la investigación. Se trata de explorar la incidencia de materiales en la acústica, la de texturas y colores en la “ambientación”, incluyendo estudios sobre la luz como factor configurativo del espacio. El concepto de ambientación en el espacio interior orienta la búsqueda de características propias, más allá de las configuraciones importadas o tradicionales.

Sólo mencionamos algunas posibilidades de acción. Es indudable que el diseño se encamina hacia la interdisciplina y la investigación. En todos los casos se trata de potenciar el patrimonio de las técnicas artesanales y el propósito de “identificación local”, sin vueltas a la oposición entre lo autóctono y lo “moderno”. Las fragmentaciones resultan inoperantes, los vínculos y lo que emerge de ellos permite encontrar las claves de una dinámica local con sentido. La orientación de búsqueda en cuanto a factores de constancia e innovación es

prerrogativa del conocimiento; conceptualizar y significar los
es decir de la capacidad de propósitos del cambio. n

Bibliografía

Grûner, Eduardo. El fin de las pequeñas historias. Ed. Paidós. Buenos Aires. 2005.

Kovadloff, Santiago. La nueva ignorancia. Ed. Emecé. Buenos Aires. 2001

Malo, Claudio. Arte y Cultura Popular. Ed. CIDAP. Cuenca UDA. 2006

Manzini, Ezio. Artefactos. Ed. Experimenta. Madrid. 1992

cuenca vista de fuera

INÉS G. CHAMORRO*

APORTES INSTITUCIONALES PARA EL DESARROLLO DE LA ARTESANÍA EN CUENCA

RESUMEN

En la evolución y desarrollo de la artesanía de Cuenca en los últimos 33 años, es indispensable incluir el factor institucional. Los cambios en las modalidades de la cooperación técnica de la Organización de los Estados Americanos (OEA) a partir de 1964, incluyeron la cooperación de los países, y que gracias a las tradiciones populares de Cuenca, dieron como resultado la creación del (CIDAP), bajo el convenio suscrito en 1976. La acción del CIDAP, sin seguir una cronología, se resume en tres grupos: infraestructura administrativa y técnica, capacitación y proyecciones. Su desarrollo se debe al asesor Daniel F. Rubín de la Borbolla, de México, y en la dirección ejecutiva a Gerardo Martínez Espinosa (1976-1984) y a Claudio Malo González (1984-presente) de Cuenca.



Dentro de la complejidad de la artesanía en sus múltiples facetas y procesos, no puede excluirse el factor institucional. En el caso específico del desarrollo de la artesanía en Cuenca, igualmente hay que tratar el tema de la institución, tomando en cuenta dos aspectos. Uno, de carácter externo, y otro, sus consecuencias, que se materializan en una entidad, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), de tipo local en tanto se trata de su infraestructura física, aunque su acción a la vez se extiende al ámbito nacional, interamericano y, también, internacional.

Para tratar el aspecto del desarrollo institucional en la evolución de la artesanía cuen-

cana, me permitiré describir los principales hechos políticos y técnicos, de carácter externo, que tuvieron lugar en los procesos de configuración, etapas y realizaciones del CIDAP, como principal actor dentro de las instituciones descentralizadas del Ecuador dedicadas a la preservación, difusión y promoción de las artesanías y las artes populares de Cuenca, del país y su proyección a los países americanos.

Antes de entrar en el tema que se me ha encargado desarrollar en función de la evolución de la artesanía en Cuenca, y que para mí, además del honor de compartir esta experiencia con tan distinguido grupo de especialistas ecuatorianos y extranjeros,

significa un reconocimiento a la participación que, como funcionaria, tuve en la formación y proyecciones internacionales del CIDAP. Pocas ocasiones existen en las que el trabajo ha sido a la vez, la realización plena de vida, porque soy quizás la primera beneficiada en cuanto llegué a conocer y amar la artesanía, la cultura

popular en general, y también de alguna manera integrarme a la hermosa Ciudad de Cuenca y compartir experiencias con su gente.

Origen del CIDAP

Correspondió al Presidente ecuatoriano señor Galo Plaza,



en su mandato de Secretario General de la Organización de los Estados Americanos, OEA (1968-1975), la enorme e importante tarea de encaminar al organismo hacia las nuevas rutas que los Estados miembros en conjunto decidieron tomar, como parte de los objetivos de seguridad, solidaridad y bienestar continental que rezan en la constitución de la Organización. Se trataba de consolidar la labor de la OEA en el ámbito de la cooperación técnica y financiera, ya que en efecto había ingresado a ese campo al ser canal de muchos proyectos de desarrollo, en uno de los más grandes esfuerzos de cooperación entre los Estados Unidos y América Latina, como lo fue “La Alianza para el Progreso”. La sede de la OEA ha estado siempre en Washington, contando además con representaciones en los distintos países de las Américas, y se identifica como “Secretaría General de la OEA”. A su vez, los países tienen sus propias Delegaciones, a cargo de los embajadores representantes que integran

el Consejo Permanente de la Organización.

En el esfuerzo de ampliar los beneficios de la cooperación para el desarrollo de los pueblos americanos, los países que en el momento conformaban la OEA, y tras una serie de protocolos precedentes, entre ellos la Reunión de Presidentes Americanos (Punta del Este, Uruguay, 1967) tuvo lugar la VI reunión del Consejo Interamericano Cultural a nivel de ministros de relaciones exteriores, de educación y otros altos funcionarios nacionales, celebrada en Puerto España, Trinidad y Tobago, 1969, cuyo fin fue adoptar la nueva estructura programática del área de “la educación, la ciencia y la tecnología, y la cultura”, que quedaba constituida por tres Programas Regionales de Desarrollo. Para nuestros efectos, nos referiremos sólo al “Programa Regional de Desarrollo Cultural”. Se cambiaba la asistencia vertical y se adoptaba la cooperación técnica y financiera con participación directa

de los países en los respectivos campos mencionados. Al mismo tiempo, el Consejo creaba además, las dependencias técnicas que llevarían a cabo los nuevos programas de cooperación de la OEA, al igual que los contenidos y presupuestos de los Departamentos ejecutores de los mismos. Es en esos contenidos, que se crea la Unidad Técnica encargada de llevar adelante dos proyectos multinacionales, uno de Etnomusicología y Folklore, y otro de Artesanías y Artes Populares, dentro del Departamento de Asuntos Culturales, dependencia técnica responsable del Programa Regional de Desarrollo Cultural.

En muchas ocasiones, y no sólo en los países en desarrollo sino en los altamente industrializados, se considera la inversión en la cultura como un gasto superfluo, de poca o ninguna retribución económica. Obviamente, sabemos que sin los productos culturales sería muy difícil lograr una industria turística sólida, como lo han

demostrado muchos países. Aunque la artesanía como factor de desarrollo no estaría incluida en la categoría suntuaria, dado el tipo de población que la produce y en parte la consume, en los años de creación del Programa de Artesanías de la OEA (Proyecto Multinacional de Artesanías y Artes Populares mencionado) el hecho de estar dentro del Programa Regional de Desarrollo Cultural, privó inicialmente al sector de los beneficios de los fondos nuevos que afluían hacia los otros dos Programas, de Educación y de Ciencia y Tecnología. Aunque el Proyecto de Artesanías se habría beneficiado del financiamiento asignado a otras áreas económicas y sociales, considero que su ubicación en el sector cultural lo enriqueció con ciertos intangibles trascendentes y humanísticos, entre otros la afirmación como pueblos, el fortalecimiento de las culturas y sociedades productoras, y además, en lo tangible, la conservación de un importante patrimonio americano que ha permitido recrear

tecnologías para lograr una producción competitiva y valorar la artesanía para su consumo, por parte de grupos sociales altamente sofisticados. Una vez sentados los parámetros para preservar las tradiciones, y como hemos podido observar, los programas de desarrollo artesanal han entrado en los campos de la comercialización para llegar a otros estratos de población externos al propio productor, que gracias a la educación formal y no formal, se han convertido en seguros consumidores de objetos artesanales. Este proceso se ha realizado gracias a la decidida intervención institucional.

Al recibir el Departamento de Cultura de la OEA el encargo de un Programa de Desarrollo Cultural tan amplio sin los recursos adecuados, obligó a explorar otras formas de financiamiento para llevarlo a cabo. Se proyectó entonces, una de las más interesantes experiencias de cooperación horizontal, basada en la trayectoria de los países en los distintos campos

de la cultura, así como en la posibilidad de obtener un financiamiento conjunto (país-OEA) para ofrecer la cooperación a sus hermanos latinoamericanos. El beneficio para el país oferente derivaría de la realización de experiencias piloto en su territorio, en la participación de becarios nacionales en todos los proyectos de capacitación efectuados en el país, el fortalecimiento de su propia infraestructura con equipos y expertos internacionales, la presencia institucional de su especialidad en el ámbito externo, participación en la integración regional para futuros acuerdos bilaterales, así como la posibilidad de gestionar y obtener recursos para sus proyectos nacionales.

Los países interesados en ser cooperantes con el Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA, con infraestructura nacional considerable, fueron: México para museografía/museología, y restauración de bienes culturales muebles e inmuebles; Perú

para restauración de patrimonio arquitectónico; República Dominicana para restauración de documentos históricos; Costa Rica en el área de litografía y grabado; Argentina para capacitación y desarrollo de archivos; Chile, en educación musical; Venezuela, en etnomusicología y folklore; Ecuador y Guatemala para la artesanía y las artes populares. Con cada país se suscribió un convenio

de cooperación, renovable por períodos de cinco años, pudiendo continuar el compromiso de carácter institucional a perpetuidad.

Como metodología para la selección de sedes de los nuevos centros interamericanos, verificación de la infraestructura técnica y recursos disponibles, trayectoria en la especialidad, así como apoyo oficial para



establecer el compromiso, se planearon sendas reuniones de expertos en los países americanos interesados, cuyo fin era delinear el programa de trabajo respectivo. En el caso de la artesanía, la reunión técnica se llevó a cabo en la Ciudad de México. Luego, cada proyecto de centro interamericano debía ser aprobado por el órgano competente del Sistema Interamericano, que para el caso de la artesanía fue el Comité Interamericano de Cultura (CIDEC). Cada uno de estos comités (incluyendo los afines para la educación, la ciencia y la tecnología) estaba integrado por cinco expertos, más bien de carácter político, elegidos por el Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Tecnología, y la Cultura de la OEA, para períodos renovables de dos años. El CIDEC se reunía dos veces anualmente. En dos ocasiones fueron miembros de este Comité, dos distinguidos ecuatorianos, Gonzalo Abad Grijalva y Juan Cueva Jaramillo.

Siguiendo la secuencia de mandatos del Sistema Interamericano, OEA, correspondía contar con la aprobación del mencionado CIDEC. La reunión técnico-política del CIDEC que aprobó la creación del CIDAP, como centro interamericano para la cooperación en artesanía y artes populares, se efectuó en Cuenca, en mayo de 1974. En tal ocasión, el gobierno del Ecuador presentó la propuesta para que este proyecto se asignara al país, y ofreció como sede la ciudad de Cuenca. Está por demás reconocer que el señor Galo Plaza, Secretario General entonces, y gran conocedor del sector artesanal de su país de procedencia, fuera el primer funcionario en la OEA en reconocer la importancia de la artesanía como factor de identidad y como medio de vida que conllevan las diversas manifestaciones artesanales. Es natural que también tuviera interés, y muy decisivo, en la preservación de las tradiciones populares de Cuenca, siendo el nuevo CIDAP un legado que él dejaba a su país.

También, muchos funcionarios del gobierno ecuatoriano intervinieron en el nivel político requerido para obtener la aprobación a la propuesta del Ecuador. Un año más tarde, en mayo de 1975, ya cumplidas las formalidades oficiales preparatorias, se suscribió en Washington, el convenio de cooperación entre la Secretaría General de la OEA y el Embajador representante del Ecuador, consolidando así la presencia del CIDAP como institución cooperante con el Programa Regional de Desarrollo Cultural para cumplir con los mandatos del instrumento técnico suscrito en México. Las actividades, sin embargo, se iniciaron anteriormente, en 1973.¹

Funciones del CIDAP

La reunión técnica, cuya expresión es la *Carta Interamericana de las Artesanías*

y *las Artes Populares*² de la Organización de los Estados Americanos, llevada a cabo en México, del 25 al 29 de junio de 1973, delineó las recomendaciones a la OEA y a sus Estados miembros, para programas interamericanos y nacionales, por la presencia de observadores de distintos organismos mexicanos, interamericanos e internacionales, y recogen el pensamiento de distinguidos expertos invitados al efecto: Rafael Sáenz Sandí, Costa Rica; Tomás Lago, Chile; Germán Vásquez, Ecuador; Robert G. Hart, Estados Unidos; Rafael Ascanio Fernández, República Dominicana; y Daniel F. Rubín de la Borbolla, México, quien además tuvo a su cargo la organización del evento. La *Carta Interamericana*, en las recomendaciones a nivel continental, señala como punto primero, “La creación de un Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares”, y define,

1 *Artesanías de América*. Revista del CIDAP No. 50, diciembre de 2000.

2 *Carta Interamericana de las Artesanías y las Artes Populares, 1973*, Washington, DC. 1973, OEA.

además, sus funciones en cuanto a capacitación, documentación, difusión, investigación, conservación e inventarios de formas, diseños, materias primas, herramientas, técnicas y equipos para la producción y promoción de la artesanía de los países miembros de la OEA. Entre otras recomendaciones se incluye el apoyo a programas nacionales, tanto financiera como técnicamente; el propiciar convenios bilaterales y multinacionales en materia de cooperación técnica; la difusión de las experiencias y logros alcanzados; el apoyo a artesanos no integrados desde el punto de vista lingüístico; el estímulo a las ferias locales y regionales. En el nivel nacional, los expertos recomiendan a los países americanos la formulación de políticas coherentes y prácticas para la defensa y fomento del arte popular y las artesanías; la creación o fortalecimiento de instituciones nacionales encar-

gadas de normar y controlar las actividades del sector público y privado; incorporar prioritariamente los proyectos artesanales en los planes nacionales de desarrollo. La recomendación final referida a “Crear el Año de las Artesanías”, fue tema de gran cobertura por parte de la OEA y los países, en 1982 y 1983.³

Programa, proyectos y actividades del CIDAP

En el devenir del tiempo, el CIDAP ha contado con personas claves que han dado a la institución el impulso que correspondía a cada circunstancia. Todas y cada una de estas aportaciones han sido únicas, indispensables, que construyeron y dejaron su huella sobre la cual descansa la actividad actual y se proyecta la tarea futura. Diríamos que los treinta y tres años de labores del

3 *Informe Final de la Reunión de Artesanos Artífices*, Costa Rica. 1982, OEA. *Informe Final del Encuentro Internacional de Agencias y Programas de Desarrollo Artesanal*, Washington, DC. 1983, OEA.

CIDAP, y seguro una cifra muy significativa, se pueden resumir en tres grupos principales, sin que ellos estén marcados dentro de una secuencia cronológica. Para señalar tales grupos, es necesario referirse a las recomendaciones de los expertos de la reunión de México sobre el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares propuesto y consignadas en la *Carta Interamericana*, al que

se le asignaron las funciones siguientes:

- a) Formar expertos en las diferentes especialidades en los campos de las artesanías y las artes populares;
- b) Ser el centro documental que reúna, conserve y enriquezca la bibliografía especializada;
- c) Reunir y conservar los inventarios de formas,



- diseños y motivos decorativos de los productos de la artesanía americana; las materias primas, herramientas y equipos y técnicas;
- d) Servir de centro de investigación, información y divulgación;
 - e) Prestar servicios de asesoramiento artesanal y de consulta.

Los grupos referidos incluirían, en primer lugar las acciones encaminadas a crear y fortalecer la infraestructura física y técnica de la institución. En un segundo grupo las labores de capacitación, y en el tercero, las de proyección.

Sobre la infraestructura institucional-

Correspondió la tarea inicial de conformar la institución, al Dr. Daniel F. Rubín de la

Borbolla, experto contratado al efecto por la OEA. En los múltiples períodos que pasó en Cuenca, como también en las misiones que realizó a la sede de la OEA y a los países para consolidar el Centro Interamericano, se dedicó con la mística que afirmaría su obra latinoamericana, y que le mereció en 1990 el Primer Premio Tenerife, otorgado por el Centro de Documentación e Investigación de la Artesanía de España y América, dentro del Programa Iberoamericano de Artesanía. Nació en México, país al que representó y en el cual pudo desarrollar un sinnúmero de instituciones que sentaron las bases para afianzar la cultura mexicana y estimular las futuras investigaciones y logros de su país. Cubrió allí, experiencias en la museología y museografía, en la antropología, arqueología y, naturalmente, en la preservación, fomento y difusión de la artesanía y las

4 Abraham Jalil, Bertha Teresa comp., *Daniel F. Rubín de la Borbolla, Testimonios y Fuentes*. Vols. I y II, UNAM, México, 1996.

5 *Daniel F. Rubín de la Borbolla, Herencia, Presencia*. Ecuador-OEA, CIDAP, 1991.

artes populares. La obra de Don Daniel puede encontrarse en el “Centro Daniel Rubín de la Borbolla, S.C.”, en la Ciudad de México, y en las publicaciones editadas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)⁴ y por el CIDAP⁵.

Toda esa gran sabiduría de Don Daniel, fue proyectada con decidida dedicación a crear la infraestructura técnica y administrativa del CIDAP, cuya programación se hacía para períodos bienales, siguiendo las normas de los presupuestos de la OEA. En cuanto a los recursos humanos para ejecutar los planes del Centro Interamericano, recomendó la contratación de especialistas extranjeros y locales, y fundamentalmente, la designación del primer Director Ejecutivo, Gerardo Martínez Espinosa, nombrado en 1975 por el Ministerio de Comercio Exterior, Industria y Pesca del Ecuador. Bajo su gerencia hasta 1984, se efectuaron numerosos proyectos que derivaron en la creación de una importante masa crítica, apoyo y funda-

mento de los futuros programas del CIDAP. Entre tales proyectos, señalo las investigaciones de tipo piloto en Cuenca, tales como la reactivación de la técnica Ikat, la arquitectura popular, la bibliografía de la artesanía y el arte popular. También se incluyen entre las acciones de investigación, las reuniones técnicas sobre numerosos temas de la artesanía en sus distintos aspectos culturales, sociales y económicos, al igual que talleres sobre análisis de experiencias en desarrollo de base creadas en los países americanos en una diversidad de temas, como la educación popular, las tecnologías apropiadas, entre otros campos. En cuanto a la infraestructura inicial de la institución se incluyen, además, el Museo en el CIDAP y el Museo-Comunidad en la localidad de Chordeleg, el Centro de Documentación, la Biblioteca y la imprenta. Todas estas y otras acciones, con la asesoría del Dr. Rubín de la Borbolla, sentaron las bases de la infraestructura técnica y física de la institución, que

funciona en la Escalinata, frente al Paseo 3 de Noviembre, en el corazón de Cuenca. Allí se reunieron personalidades del área cultural, la educación, la ciencia y la tecnología en una infinidad de expresiones que dejaron el increíble aporte de su pensamiento y experiencia, contribuyendo a formar la sólida plataforma intelectual para el desarrollo de la artesanía de los países americanos y, en especial de Cuenca.

En 1984 el Ministerio de Comercio Exterior, Industria y Pesca nombra para el cargo de director ejecutivo del CIDAP a Claudio Malo González, el que ejerce en la actualidad. Bajo su dirección se consolida el programa de capacitación extendiéndolo a los distintos países, con base en cursos interamericanos en campos del diseño y otras áreas de la producción y comercialización de la artesanía. Para los cursos en Cuenca, ha utilizado los servicios y facilidades de la Universidad del Azuay, ampliando así la infraestructura ofrecida

por la institución a los países americanos. Por su formación y experiencia académica, ha dado gran énfasis a la difusión del pensamiento y análisis de la cultura popular, de la artesanía y las artes populares de los países americanos, en su gran variedad de manifestaciones. El CIDAP, por tanto, adquiere una gran presencia entre los investigadores que afluyen de todas partes del continente y Europa, también de las instituciones de los países que del ámbito internacional solicitan los servicios en el área de gestión del Centro. El principal logro en cuanto a la planta física se debe a la gestión de Claudio Malo para dotar al CIDAP de sede propia, lo que ha permitido consolidar la estructura del Museo que alberga la colección permanente y exhibe exposiciones del arte popular y las artesanías americanas; tiene una tienda para comercialización de artesanías del Azuay, contribuyendo así a la economía de Cuenca, en tiempos en que el turismo cultural es algo muy importante para ofrecer en esta industria.

La infraestructura física incluye además, una plaza y pabellones recientemente construidos, y estrenados en la quinta versión de la Feria Nacional “Excelencia Artesanal”, de noviembre del 2007. Completa la infraestructura técnica y física, el nuevo Museo de Artesanías en Gualaceo, que se proyecta a una población urbana y rural de unos cien mil habitantes.

Capacitación-

El desarrollo en cualquier disciplina de la producción y la comercialización en general del mundo actual, no puede lograrse sin los recursos humanos especializados en las distintas etapas de los sistemas productivos. La artesanía no escapa a estos principios, y de allí que no sólo por los mandatos del acuerdo institucional entre la OEA y el gobierno del Ecuador, la capacitación sea un objetivo prioritario del CIDAP. Inicialmente, y bajo la dirección del Dr. Rubín de la Borbolla, se hicieron experiencias con espe-

cialistas en las ciencias sociales sobre investigación del arte popular. Posteriormente, a partir de 1978 y con el concurso de la Presidencia de la República de Colombia, del Museo de Artes y Tradiciones Populares de Bogotá y del Servicio Nacional de Aprendizaje, se llevaron a cabo cursos en el campo del diseño en Bogotá y en Popayán, Cauca.



Posteriormente, Cuenca ha sido sede de otros cursos y talleres, al igual que instituciones responsables del desarrollo artesanal de la mayoría de los países americanos, que han solicitado los servicios del CIDAP para capacitar a maestros artesanos y otros especialistas en una variedad de disciplinas de la producción y la comercialización de la artesanía. En estos cursos y talleres han obtenido el beneficio de capacitar a su personal nacional, al tiempo que recibir becarios de otros países, con lo cual se ha logrado una interesante e importante cadena y red de personas conscientes o responsables del desarrollo artesanal en sus países. Prueba de ello, son las múltiples formas, principalmente las ferias interamericanas e internacionales, a las que han podido asistir muchas personas especializadas a través de los cursos del CIDAP. Al mismo tiempo, muchos profesionales del CIDAP han recibido capacitación en áreas de su especialidad a través de otros proyectos de la OEA o de convenios con instituciones

fuera del continente americano, como han sido España e Italia. Sobre los proyectos de capacitación puede consultarse la página electrónica del CIDAP, que proporciona estadísticas sobre el número de becarios, de expertos y sedes de cursos, mas es necesario tener en cuenta que la acción no terminó allí y que el alcance y la repercusión local, son difíciles de medir.

Proyecciones-

Me referiré en primer lugar, a la acción del CIDAP en la comercialización de productos artesanales, que por su complejidad, dada la intervención de otros sectores además del cultural, merece un análisis profundo. Pondré sólo dos ejemplos de influencia del CIDAP, uno llevado a cabo durante el mandato de Gerardo Martínez, sobre la reactivación de la técnica Ikat, con los resultados que se conocen en la actualidad. Previa capacitación de los artesanos, se organizó la

producción hacia una variedad de aplicaciones en el vestido y accesorios, y en otros. La otra acción consiste en la creación de la Feria Nacional “Excellencia Artesanal”, con países invitados, que se celebra cada noviembre desde el año 2003. En la feria de este año 2007, se contabilizaron 44.000 visitantes.

Otra línea entre las actividades de proyección, es la de difusión a través de publicaciones que han enriquecido la bibliografía de la artesanía y las artes populares de los países americanos, entre ellas la Revista del CIDAP *Artesanías de América*. En julio del 2007 salió a la luz el número doble, 63 y 64, de julio de 2007, única

publicación en su género que difunde sistemáticamente los hechos del sector y el conocimiento, en Cuenca y el resto del mundo. En 2006 el CIDAP editó un libro de mi autoría sobre cooperación⁶, en el que dedico una gran parte a esta institución que he visto nacer y desarrollarse.

En el grupo de proyecciones, el CIDAP ha establecido convenios institucionales, como con el Instituto Italo Latinoamericano de Roma, que han permitido una fluidez en el intercambio para fortalecimiento del CIDAP, en su calidad de institución rectora de la cultura popular en Cuenca y en las Américas. n

6 Inés G. Chamorro, *Artesanías y Cooperación en América Latina*. CIDAP, 2006.

DECADENCIA Y CAMBIO EN LAS ARTESANÍAS: EL CASO CUENCANO

RESUMEN

El ser humano, debido a su capacidad de razonar y elaborar objetos, hizo presencia en la tierra como artesano. Hasta la Revolución Industrial los objetos utilitarios provenían de esta actividad; luego los productos industriales desplazaron, en gran medida, a los artesanales, lo que justifica hablar de decadencia de los segundos, que han enfrentado el reto produciendo objetos que apuntan a otras apetencias del ser humano. En el caso de Cuenca se ha dado este fenómeno y, si bien algunas artesanías han decaído notablemente, en otros casos, al dar prioridad a los contenidos decorativos y estéticos, se han renovado. Se analizan algunos casos como paja toquilla, cerámica, joyería, textilera, bordado, entre otros, en los que aflora la creatividad del cuencano.



Homo sapiens y homo habilis

A diferencia de los demás integrantes del reino animal que, siguiendo los dictámenes de su instinto, se adaptan a las condiciones que el entorno físico impone, el ser humano está en condiciones de adaptar ese entorno a lo que él espera y a las maneras de vida que ha planificado. No olvidemos que somos parte del reino animal y que las posibilidades de cambiar las características del medio físico no son ilimitadas. Lo real es que en la organización de nuestra conducta se da la doble dimensión: adaptarnos y adaptar.

En algún lugar del África aparecieron los homínidos, lo que inicia un cambio en la

relación con el medio. Puede ir más allá de responder a los estímulos que vienen desde fuera, puede hacer una pausa en esta elección, retener en su mente la idea de lo que vio, analizarla desde otra perspectiva y desarrollar una estrategia para, al retornar, relacionarse con ella e inducir cambios que previamente había gestado en su mente. Había aparecido el “homo sapiens”. En la compleja clasificación de los seres vivos cuya diversidad se amplió constantemente en virtud del proceso de evolución, se ha generalizado la división entre género y especie, considerando el ámbito amplio al que pertenece un tipo de animales y las peculiaridades que le

distinguen de los demás del mismo género. La capacidad de razonar se considera el factor que hace a la especie humana distinta de las demás, por lo que, a veces con arrogancia, nos hemos llamado animales racionales.

Esta capacidad no se agota en el análisis mental. La relación con el entorno físico implica acciones, de allí que, lo que primero ocurrió en su mente, lo traslada a la realidad introduciendo modificaciones

con una finalidad y estrategia diferentes. Los seres actuamos y modificamos los objetos de acuerdo con nuestros propósitos. Esta actitud ha hecho que se proponga como alternativa a homo sapiens, homo habilis en el sentido de que define sus condiciones la capacidad sistemática y variable de modificar la realidad externa, comenzando por la elaboración de objetos. Puede discutirse, y de hecho se ha discutido, que para elaborar objetos previamente hay que pensar. Para los propósitos



de este artículo, no importa si antes fue el pensamiento o la acción, lo que cuenta es que el ser humano comenzó modificando manualmente materiales de la naturaleza para hacer con ellos objetos que le faciliten su relación con el medio. En este proceso hay una idea previa de lo que se va a hacer, una relación medio fin que establece el propósito de los cambios que se van a introducir. En esta etapa la acción para trasladar el pensamiento a objetos es eminentemente manual. Si aceptamos que una de las diferencias fundamentales entre artesanía e industria radica en el predominio de la mano sobre la máquina, no exageramos si afirmamos que el ser humano inicia su presencia en nuestro planeta como artesano.

Tecnología y cambio

Sin un afán reduccionista, consideramos que el desarrollo de la humanidad, su evolución en el campo cultural, está íntimamente vinculada a la

tecnología. La tecnología es el conjunto de conocimientos que se desarrollan para introducir modificaciones en los materiales del entorno con el propósito de conseguir objetos adecuados a lo que se espera hacer con ellos, sea satisfaciendo necesidades prácticas, sea expresando contenidos estéticos para contemplarlos con deleite. Entre una elemental lasca del paleolítico y un ordenador de alta complejidad hay una distancia gigantesca, pero en todo caso se da la presencia humana que primero elabora en su mente algo y luego, por caminos diferentes, los convierte en objetos tangibles. Todo invento tiene lugar primero en la mente del inventor.

Los seres humanos somos temporalizados. Experimentamos vivencias en el presente que, en buena medida, están condicionadas por lo que ocurrió en el pasado. Escribo este artículo en un ordenador porque hace algunas décadas se inventó la informática y porque, miles de años atrás alguien trasladó

los sonidos a signos fonéticos lo que nos permite escribir. Pero también, gran parte de lo que hacemos en el presente se justifica porque esperamos algo que ocurrirá en el futuro. Escribo este artículo porque espero que en un par de meses circule el número sesenta y cinco de la revista Artesanías de América. El futuro aún no ocurre, pero necesariamente contamos con él ya que estamos en condiciones, no de predecir, pero de prever lo que luego ocurrirá pues podemos establecer relaciones de causa efecto entre las diferentes etapas. La vida humana, desde esta perspectiva, es un proyecto en cuanto planificamos con anticipación lo que esperamos que luego ocurra, muchas acciones carecerían de sentido en el presente, pero sí lo tienen ante la expectativa de un resultado ulterior.

Esta forma de temporalidad hace que la vida humana sea cambio, no solo el cambio biológico que como integrantes del reino animal se da en nuestros cuerpos, sino en los resultados

de lo que planificamos. Esta condición de cambio sobrepasa lo individual. Nuestras acciones colectivas a lo largo del tiempo conforman culturas y esas culturas tampoco son estáticas, se innovan permanentemente, jugando un importante papel las tecnologías que, al elaborar objetos de diversa índole con múltiples propósitos, nos ofrecen nuevas formas de relacionarnos tanto con el entorno físico como con el humano. Si reducimos la tecnología al ámbito de lo material, es evidente que sus efectos lo sobrepasan e impactan en lo no material. La Revolución Industrial fue, desde una perspectiva, una revolución tecnológica, pero sus efectos en la organización de la sociedad y el estado, en la agudización de las diferencias entre ricos y pobres, en los conceptos desarrollo y subdesarrollo, son innegables. Esta permanencia de los cambios en relación con el entorno físico han consolidado la idea de progreso que implica la resolución de problemas que antes no tenían y alternativas para solucionar de

diferentes maneras—se entiende con más eficacia- los mismos problemas.

Decadencia y progreso

El cambio, en el contexto abordado, implica mejoramiento en cuanto los problemas se resuelven con más eficiencia, como ocurrió con la sustitución de las diligencias tiradas por caballos por vehículos automotores. Lo nuevo desplaza a lo antiguo, lo que nos permite hablar de un proceso de decadencia ya que la innovación no se impone de la noche a la mañana. Hay una época de transición hasta que lo nuevo se expanda a un amplio conglomerado humano, lo que supone decadencia de lo que se desplaza, entendida por tal la disminución de la demanda y, como consecuencia, el debilitamiento de la producción. No es raro el caso de que los objetos reemplazados desaparezcan o queden como piezas raras. La expansión de la energía eléctrica para iluminación ha

disminuido de manera importante otros medios tradicionales como las velas o lámparas a kerosén o gasolina. Cuando dos culturas con diferente grado de desarrollo tecnológico se encuentran, lo usual es que aquello que demuestra ser superior en eficiencia, sea aceptado por la cultura que carecía de él.

En el ámbito de las artesanías un hecho evidente es la pérdida de demanda frente a la industrial, debido a que, al incrementarse sustancialmente la producción de objetos por medio de la máquina, su costo disminuyó fuertemente eliminando competitivamente a los productos artesanales. Desde un ángulo, es posible hablar de la mejor calidad de lo hecho a máquina y, además, al tratarse de producción en serie, para muchos la exactitud entre los productos, se considera una ventaja frente a la diversidad, por pequeña que sea, que existe entre los objetos artesanales. Hasta la aparición y consolidación de la Revolución Industrial, el ser

humano recurría para satisfacer sus necesidades básicas y suntuarias a objetos artesanales. La máquina era algo excepcional y, en muchos casos, un auxiliar al que recurrían los productores para acelerar procesos. No faltaron quienes, con euforia, anunciaron que las artesanías desaparecerían ante el avasallador avance de la industria y que no quedaría espacio alguno para los objetos artesanales. Subsisten las artesanías, pero no como competencia con la industria, sino como alternativa al ofrecer

determinados elementos que no están en condiciones de proveer las máquinas y que son atractivos, por lo menos para una minoría de personas.

El caso de Cuenca

Cuenca ha sido considerada tradicionalmente una ciudad artesanal. Al hablar de Cuenca me refiero también a su área de influencia. Su limitada riqueza agrícola hizo que un importante número de personas se dedicara



a esta tarea. Durante la colonia, sobre todo en su última parte, se producía en importantes cantidades piezas tejidas a mano llamadas tocuyo¹ que se vendían en el resto de lo que es hoy Ecuador y en el Norte del Perú. La introducción de otras telas provenientes de la industria, luego de la independencia, desplazó a esta producción artesanal, ocasionando una fuerte crisis. Para buscar un paliativo, se trajo maestros tejedores de sombrero de paja toquilla desde la provincia en que fue original: Manabí. El resultado fue enorme ya que un muy alto número de personas aprendieron esta técnica y su producción superó con mucho a la de Manabí, pese a que debía traerse la materia prima desde la costa. Este hecho demuestra la notable inclinación de esta ciudad por las actividades artesanales que se manifiestan en otro tipo de artesanía. Me referiré a algunas de ellas, analizando las modificaciones que se han

dado en los últimos tiempos, partiendo de una decadencia y un cambio.

Los cambios en las culturas, con frecuencia implacables, afectan a otro tipo de actividades y pautas de conducta de manera indirecta. Uno de ellos es la moda, es decir las formas generalizadas del cambio de vestimenta. Se trata de un fenómeno veleidoso que difícilmente responde a un análisis lógico en el que el desplazamiento de determinados modelos o prendas se da sin que exista una causa sólida. Con relación a este artículo, este fenómeno es la explicación más consistente para el **sombrero de paja toquilla**. Era el sombrero de este material una prenda permanentemente usada por los hombres tanto en nuestro país como en otros. En este caso, la demanda internacional era muy grande, lo que traía como consecuencia que un muy elevado número de personas,

1 El Diccionario de la Real Academia de la Lengua lo define como “Tela burda de algodón”

hombres y mujeres, sobre todo en el sector rural, se dedicara a tejerlos. Las principales casas exportadoras de estos artículos, se encontraban en nuestra ciudad desde la que salían fuertes cantidades al exterior, sobre todo a Estados Unidos.

Si miramos una filmación de ese país en los años treinta, en verano, igual lucían este atuendo Franklin Delano Roosevelt que Al Capone. Se decía, exagerando, que salir a la calle sin sombrero era casi como hacerlo sin pantalones. Cambió la moda y, con rapidez, comenzaron las personas a no usar sombrero, salvo situaciones excepcionales, sobre todo en invierno, con lo que la demanda de los de paja toquilla cayó bruscamente, lo que trajo consigo la pérdida de ingresos -precarios si se quiere- de un muy elevado número de artesanos de los sectores económicamente menos favorecidos, con la consiguiente crisis. Se puede decir que este hecho se debió a un “capricho” ya que no hay razón de otra índole que explique la decadencia

de esta prenda para cubrir la cabeza.

Un resurgimiento de esta artesanía a los niveles anteriores, dependería de un nuevo cambio en la moda que no es posible incentivarla ni planificarla sino en un ámbito limitado. La elaboración de estos sombreros no ha desaparecido totalmente, pero su demanda es reducida, con variaciones pequeñas en el tiempo, lo que no da seguridad a su mercado. Una solución podría ser elaborar con ese material y ese oficio objetos alternos al sombrero, pero ni de lejos compensarían la anterior producción y consumo. En las casas comercializadoras que quedan, es plausible un esfuerzo para variar modelos, de manera especial femeninos, para así mantener el atractivo de estas prendas en el mercado. La evidente decadencia de la artesanía del sombrero de paja toquilla, no se debe a que dentro de la competencia fue desplazado por otra prenda similar, simplemente disminuyó sustancialmente su uso. En nuestros

días China produce sombreros en apariencia similares hechos con fibra de papel cuyos costos son mucho más bajos, pero esta forma de competencia puede superarse al hacer énfasis en la diferencia de calidad de la paja toquilla.

Una de las artesanías más generalizadas en el mundo es la **cerámica**. Su materia prima, la arcilla, existe en cantidades generosas en todo el planeta, de manera que no hay limitaciones en este sentido, aunque sí variaciones debido a su calidad como es el caso de la porcelana. La zona del Azuay es especialmente dotada en este sentido por razones geológicas, a lo que se añade su práctica desde el período precolombino.

Hasta hace no mucho tiempo, su producción era obligada en cuanto era el más funcional de los recipientes para diversos fines como almacenar agua, cocinar y comer, además de materiales para construcción como ladrillos y tejas. Algunas innovaciones tecnológicas de

los últimos decenios que llegaron a nuestro país, produjeron sustitutos más funcionales a las piezas de este material. La difusión creciente de las cocinas eléctricas y de gas, desplazó a las ollas de barro adecuadas para combustibles como la leña que, por la estructura de sus cocinas, requieren ollas de metal que están en contacto con el calor sólo en una de sus partes. La creciente difusión del agua potable —o por lo menos entubada— hizo que las grandes tinajas dejaran de ser necesarias para su almacenamiento.

Para otros fines como recipientes, el plástico, que además de su bajo costo, en muchos casos es más funcional por su reducido peso y ausencia de fragilidad, también ha sustituido a la cerámica. La notable difusión de las estructuras de cemento para construcciones mayores y menores, ha afectado a los tradicionales ladrillos y tejas. Pese a que podría haber vajillas con materiales alternativos a la cerámica como plásticos y metales, hay una mayoría

preferencia por los de cerámica. Su demanda es tan alta que se vende este tipo de recipientes procedentes de la industria con costos menores.

Si decimos que la cerámica, como artesanía, ha decaído, son evidentes sus causas provenientes de los cambios

tecnológicos, por lo que quedan menores espacios para los productos artesanales. Contar con una vajilla artesanal de calidad implica un elevado costo que suele ser asumido por un reducido número de personas en los que los valores no materiales tienen importancia. Pese al menor costo



de los materiales sintéticos para cubrir techumbres, se da un afán en las casas de usar las tejas por razones estéticas, al igual que hay un importante número de edificaciones con ladrillo visto. También en este caso se han desarrollado centros industriales que producen ladrillos, tejas y azulejos.

Las habilidades y destrezas de los ceramistas se han proyectado a piezas con propósitos plenamente decorativos lo que exige refinamientos en la creatividad. Un tipo bastante generalizado de estas piezas son los platonos cuya única función es ser colgados en las paredes para adornar los interiores de las casas y, a veces, de oficinas; en algunos casos se los coloca sobre mesas. Lo que cuenta, en este caso, son los motivos que varían mucho partiendo de la combinación de colorees, la presencia de texturas y reproducciones figurativas de paisajes y personajes del entorno. Alternan con los tradicionales platonos placas cuadradas o rectangulares que

recurren a las mismas técnicas y a los mismos motivos. Los costos, en este caso, dependen de la calidad de los materiales usados, de la complejidad de los procesos y de la capacidad artística de sus ejecutores ya que, en buena medida, estas piezas tienen elementos comunes con las pinturas trabajadas por artistas.

Se trabajan también piezas escultóricas que, con gran frecuencia, tratan de reproducir hechos y personajes del medio, habiéndose también difundido la elaboración de reproducciones de casas tradicionales de la ciudad en dos o tres dimensiones. También hay casos en los que se trabaja caretas que, al no tener por su peso y fragilidad sentido de uso, tienen también un propósito decorativo similar a los platonos. Lo destacable en este caso es el importante número de ceramistas que trabajan en este campo y que han logrado superar las enormes limitaciones de lo utilitario, recurriendo a funciones estéticas, muy propias de la condición

humana. Es un claro ejemplo de cómo los avances tecnológicos que desplazan por mayor eficiencia a objetos utilizados tradicionalmente para fines prácticos, han hecho que se traslade la producción artesanal al campo de lo decorativo y lo artístico.

La **joyería** es una de las artesanías en las que no podemos hablar de decadencia o crisis, ya que su función no es utilitaria o práctica como las anteriores. La mayor motivación de los compradores es el adorno de sus cuerpos, sobre todo en nuestra cultura las mujeres. En el pasado, una importante parte de la orfebrería se dedicaba al culto religioso, siendo objetos de esta índole trabajados con esmero y preciosismo por orfebres de la más alta categoría, como ocurría con las custodias, cálices, tabernáculos. Las nuevas concepciones de las políticas de la religión católica

en nuestro medio, han hecho que para los actos de culto se recurra a objetos simples y sin el valor económico de las anteriores. Piezas con abundante metal precioso existen como testimonios del pasado y se encuentran en la categoría de patrimonio cultural. Es un caso claro de cómo las concepciones religiosas vinculadas al culto, influyen en la creatividad y producción artesanal.

La joyería está asociada con metales y piedras preciosos cuyo costo está fuera de lo común. El adorno es una tendencia generaliza en la humanidad y no hay cultura en la que no exista esta forma de embellecimiento y ostentación. Hay adornos de precios módicos -la bisutería- hechos con metales comunes, que posibilita la satisfacción de necesidades a personas de reducidos recursos². Este tipo de adorno es posible que se elabore industrialmente. Con

2 Es frecuente encontrar en calles y plazas de las ciudades personas que venden este tipo de adorno a precios módicos. Los trabajan ellos mismos sin tener que recurrir a los complejos talleres.

una visión étnica, también tiene algún espacio el adorno con elementos naturales como semillas. Lo usual es que recurra a estos objetos la gente joven, al margen de sus posibilidades económicas siguiendo una corriente generalizada, por lo menos en el hemisferio occidental, de adornarse con lo simple y común.

La joyería como tal es un tipo de actividad artesanal que tiene condiciones diferentes para sus artífices. El alto costo de los materiales requiere contar con un capital para financiar su adquisición, el mismo que puede salir de los recursos del joyero o de algún intermediario. Es indispensable un especial cuidado en el procesamiento de las joyas, pues cualquier desperdicio, por pequeño que sea, implica considerable costo. El nicho de mercado de estos productos es el de personas de clase media y alta, de edad

madura—sobre los treinta años—que las usan para, además del adorno, ostentarlas, ya que el costo de las joyas es considerado, con frecuencia, un símbolo de éxito económico. Algunos las consideran una inversión ya que, dadas sus peculiaridades, no bajan en precio y no es raro que las tengan en sitios muy seguros, como los que proveen los bancos.

Cuenca, tradicionalmente, ha contado con calificados joyeros, pero este oficio ha cobrado mayor fuerza luego de la crisis producida por la caída de la demanda del sombrero de paja toquilla, como alternativa para el uso de manos hábiles en las artesanías. El número de talleres de joyería es notable en nuestra ciudad, al igual que la demanda de cursos de capacitación³. Hay joyeros que trabajan en sus humildes talleres haciendo piezas que han sido encargadas por otras personas

3 Un significativo número de personas buscan estos cursos pues esperan, de una manera u otra, ir a Estados Unidos, ya que, en ese país, es un oficio que ofrece mejor calidad de vida

e inclusive por intermediarios que se encargan de su comercialización en mayor escala, otros que las venden en el propio taller y quienes cuentan con locales de lujo para su oferta al público. Algunas personas que han estudiado diseño, se han dedicado a la joyería sea diseñando para que artesanos

los realicen, sea aprendiendo el oficio para ellos mismos asumir todo el proceso.

En el campo **textil**, los chales de Gualaceo, llamados macanas, que se tejen con la técnica ikat, es una de las prendas definitorias de la chola cuencana y tiene una función



utilitaria -entre ellas cargar en la espalda a los niños- y también estética, no sólo porque adorna la vestimenta sino porque las variaciones en el tejido, los colores y adornos adicionales, son indicadores de lujo cuando las usuarias las lucen en acontecimientos festivos. En las primeras décadas del siglo XX se los tejía con seda para personas de mejores recursos, luego con algodón y en los últimos tiempos se ha generalizado la lana⁴. El color tradicional era el blanco con azul añil o negro, en nuestros días hay una más amplia variedad. La combinación entre la parte global y las áreas con figuras abstractas o estilizadas, resultado del teñido previo, le dan especial encanto, añadiendo a esto la combinación de colores.

Es posible hablar de una decadencia en cuanto cada vez más la chola no viste como chola, al haber adoptado el ropaje urbano por múltiples

razones. En estas condiciones la demanda ha disminuido y el número de tejedores también, a lo que hay que añadir que en la zona en la que se trabaja hay una fuerte tendencia migratoria a los Estados Unidos.

A comienzos de la década de los años ochenta, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), por iniciativa de la experta brasileña Ione Carvalho, inició un proyecto para trasladar estas prendas a ropa urbana con éxito, lo que posibilitó una mayor demanda que ha permitido la permanencia de esta artesanía. La parte final del paño es el anudado, tejido totalmente a mano con elementos decorativos, que casi ha desaparecido debido al gran tiempo que requiere su trabajo, lo que no es atractivo aprender para las personas jóvenes. A veces se sustituye este adorno con bordados coloridos.

4 Hay un proyecto para reactivar el tejido de paños con seda en el que participan el Instituto Italo Latino Americano y el CIDAP

El **bordado**, antes casi única manera de adornar prendas de vestir y otros objetos de tela ha sido en gran medida reemplazado por telas estampadas en fábrica. Se mantiene para algunos propósitos como la parte final de la pollera de la chola y las blusas que necesariamente requieren de este tipo de decoración, igual en alguna medida, para pañales tradicionales de niños. Hasta hace algunas décadas los ornamentos religiosos para la misa y otros rituales se caracterizaban por este tipo de adorno hecho con preciosismo y en ocasiones con exceso, sus autoras, en buena medida, las religiosas de claustro que hacían gala de su destreza para halagar a Dios. Al igual que con las custodias y otros objetos, esta forma de bordado ha desaparecido por los cambios que en la iglesia católica se han dado en la visión de los rituales.

En el ámbito de la religiosidad popular se mantiene esta artesanía para algunos eventos, como el Pase del

Niño de Cuenca, uno de cuyos personajes más representativos son los mayores, que lucen atuendos deslumbrantes por su abundancia de bordados que van desde los sombreros hasta una variedad de sandalia que cubre sus pies. El poncho y el sombrero se han convertido en símbolos de esta festividad popular que, lejos de decaer, se incrementa año tras año. Vale la pena destacar que en muy elevado porcentaje quienes participan en los pases son personas de los sectores populares que aceptan el alto costo de estas prendas voluntariamente. También se practica el bordado en mantelería cuyo juego con servilletas no sólo tiene que ver con la vida cotidiana sino también en ocasiones especiales en las que se trata de lucir las mejores piezas. El bordado a mano se ha convertido en un signo de distinción y de buen gusto como alternativa a la masificada cantidad de manteles hechos en fábrica.

La **hojalatería** es una artesanía en claro proceso de de-

cadencia. Para fines utilitarios, en construcción de casas, había una gran demanda. Canales y tuberías para la circulación del agua lluvia eran de hojalata al igual que una serie de utensilios domésticos como baldes, embudos, regaderas de jardín y otros artefactos. Era también frecuente la oferta de juguetes consistentes en pequeñas reproducciones de útiles de cocina. Un porcentaje de construcciones con materiales diferentes, como cemento armado no requiere estos elementos y, para los demás, el plástico ha desplazado con fuerza a la hojalata. Igual ocurre con una serie de recipientes que por su menor costo y fácil adquisición en el mercado ofrecen más facilidades que los de hojalata, se incluye también a los juguetes.

Si bien aún se adquieren en cantidades, que disminuyen, los útiles tradicionales, el espacio actual de la hojalatería es el de objetos con finalidad decorativa como candelabros, marcos y figuras como gallos.

Se han iniciado proyectos para que se haga con este material reproducciones de figuras animales dando técnicamente a la hojalata colores atractivos y, a veces, mezclándola con otros metales como cobre. Estos proyectos se encuentran en una etapa inicial y es muy difícil anticipar su futuro por los múltiples factores que intervienen en su realización.

Algo similar ocurre con la **talabartería**. Los cambios tecnológicos que han impactado en las formas de vida han reducido fuertemente el espacio de esta artesanía. Uno de los objetos que tenía una notable demanda entre estos artesanos era la montura y demás arreos para caballos. En un pasado no muy lejano, era el caballo un importante medio de transporte, requiriendo de estos jaeques los que lo usaban, al margen de su condición social; las personas pobres equipaban a sus bestias con monturas muy simples, las ricas, sobre todo hacendados, lo hacían con guarniciones de lujo en las que contaba la pericia

del talabartero y su capacidad para decorar este material, cuya calidad variaba según el afán de ostentación del propietario. En nuestros días, el caballo ha sido relegado, salvo contadas excepciones, al deporte y el esparcimiento, que necesitan monturas más funcionales.

Se ha robustecido la **peletería o marroquinería** ya que el

cuero sigue siendo atractivo en carteras, maletas, bolsos, billeteras, cinturones etc. Sintéticos plásticos cumplen la misma función a costos mucho más bajos y de apariencia similar, pero en algunos sectores sociales, que lo que se porta sea de cuero, es signo de distinción y buen gusto. La antigua chaqueta de cuero como prenda informal se continúa trabajando, habiéndose ampliado a sacos



más formales, abrigos y, ocasionalmente pantalones para los dos géneros. La mayor parte de productos procedentes de la peletería se encuentra, con diferentes niveles, en el ámbito de lo suntuario siendo importante en algunas prendas, como la cartera de mujer, la presencia del diseñador cuya fama da un toque de distinción y, por supuesto, eleva el costo como ocurre en muchos campos del mundo de la moda sobre todo de la vestimenta y sus acompañantes.

El **hierro forjado**, llamado también herrería, ha seguido un proceso similar. La casi desaparición de los caballos como medio de transporte ha hecho que casi desaparezcan los herrajes que eran una importante fuente de ocupación para los herreros. En Chapas y candados se han impuesto los hechos industrialmente, al igual que las asas para puertas.

El nuevo tipo de vivienda ha eliminado el balcón tradicional que, en gran cantidad, estaba resguardado con verjas de hierro artísticamente trabajadas.

Los **zapateros** también han reducido su campo de acción frente a la alternativa de los hechos industrialmente. Es en nuestros días una prenda generalizada a todas las personas siendo muy extraño, en la ciudad o en el campo, encontrar gente descalza, lo que hasta hace medio siglo se daba. A la protección del pie se ha añadido siempre componentes estéticos de diverso costo que tenían que ver con el rango social de sus usuarios. En el sector campesino, sobre todo indígena, el uso de la alpargata hecha con cabuya era muy generalizado, hoy esta prenda es una rareza. Calzado de lona u otros sintéticos se venden mucho, tanto por su ligereza y comodidad, como por la diversidad de costos⁵. El

5 Zapatos y botas de plástico son mucho más funcionales para proteger el pie y su costo es bajo por lo que se ha difundido mucho, algunas con la marca “siete vidas”.

taller del zapatero, incluido el “remendón” que se limitaba a reparar el calzado averiado, casi ha desaparecido en nuestra ciudad⁶. Los zapatos de mujer son con más frecuencia hechos artesanalmente debido, en gran medida, a su notable diversidad de modelos y cambios que no siempre la producción masiva de la industria puede afrontar con éxito.

Algunas artesanías han estado vinculadas fuertemente a la **arquitectura tradicional** en condición de componentes permanentes como las canales y tubos de hojalata que fueron ya mencionados. Las rejas de hierro forjado eran parte integrante, con gran frecuencia, de los balcones cuencanos, lo que daba a esta parte de las edificaciones un sentido de elegancia⁷. Protegían también las ventanas, sobre todo de las plantas bajas. También se

recurría a las verjas de hierro para cerrar espacios públicos, como plazas y parques o como puertas y cerramientos de villas particulares fuera del centro histórico. Los faroles hechos con este material que se colocaban en el exterior de las viviendas permanecen como excepción, siendo raros los casos de personas que los mandan a hacer con este propósito en nuestros días.

Los adornos con altorrelieves de yeso en los frisos de las paredes exteriores de las casas, en ocasiones alrededor de las ventanas, eran generalizados con una rica variedad de figuras, siendo lo usual que fueran del mismo color de las paredes, generalmente blancas. En los últimos años los han pintado para destacar su riqueza decorativa. Las puertas de madera, sobre todo de templos, se caracterizaban por la

6 Algo similar ha ocurrido con los sastres, aunque existe una mayor cantidad de modistas

7 A costos menores las rejas eran reemplazadas por madera, a veces decorada

profusión de tallas con motivos sobre todo religiosos, dándose también, excepcionalmente, en casas particulares suntuosas. Debido a su gran dimensión, las de las iglesias abundaban en esta forma de adorno. Igual podría decirse del interior de los templos en los que abundaba el tallado de madera, como en los púlpitos. La cantería se daba también, en menor escala, como pilastras de casas, siendo más abundantes las piletas en espacios públicos y, a veces, privados. Con el mármol se siguen trabajando objetos pequeños entre utilitarios y estéticos, como morteros.

Varias de estas artesanías que son parte de las edificaciones se mantienen como símbolos de identidad, sobre todo en el sector del centro histórico que tiene un tratamiento especial en su uso. En las nuevas edificaciones, lo normal es que estos elementos utilitarios y decorativos no se den, pues las tecnologías usadas con este propósito no empatan con ellas, pudiendo

darse algunas alternativas por iniciativa de los constructores o propietarios.

En todo el mundo se ha dado una disminución—algunos usan el término decadencia—de las artesanías, ocasionada por la amplia difusión de la industria, sea en forma directa por la incorporación de fábricas para sus productos, sea en forma indirecta por la amplia difusión de ellos, sin que importe su procedencia; Cuenca no es una excepción. Lo real es que este sistema de producción milenario cuenta con un espacio más reducido. Esta situación ha llevado a que se dé un cambio en la concepción de las artesanías en cuanto apuntan a otras apetencias del ser humano que superan lo estrictamente utilitario. Nuestra condición de “animales estéticos” nos lleva a disfrutar de este tipo de valores, tanto en obras de arte que se encuentran sobre todo en museos, como de objetos que a la vez que son utilitarios cuentan con elementos decorativos como muebles tallados o manteles

bordados cuyo contenido artesanal es evidente.

En Cuenca y su área de influencia se ha producido esta doble dimensión: decadencia y cambio. De todas maneras sigue nuestra ciudad manteniendo en el país su liderazgo como centro de artesanías, tanto por su diversidad como por su alta calidad, siendo uno de sus importantes atractivos turísticos. Una de las razones es la condición propia del cuencano: creatividad, imaginación y actitud positiva ante los retos, lo que, lejos de asumir una posición derrotista, le lleva a buscar soluciones. Ha captado el artesano cuencano el especial atractivo de los componentes estéticos y decorativos de las artesanías y al trabajarlas se esmera en incorporarlos a lo que hace. La identidad cultural ha cobrado fuerza en los últimos tiempos como una respuesta al temor de su pérdida ocasionada por los



8 En el documento de la UNESCO que consolida el patrimonio cultural inmaterial, las técnicas artesanales tradicionales están consideradas como uno de sus componentes

avances de la globalización. Uno de los pilares fundamentales de la identidad es la tradición y las artesanías se encuentran profundamente enraizadas en el pasado⁸. En el esfuerzo y persistente trabajo de los cuencanos

para mantener esa identidad que le ha valido la designación de patrimonio cultural de la humanidad, los artesanos y sus artesanías juegan un papel muy importante. n

BIBLIOGRAFÍA

Abad, Ana, 2006, La Hojalatería, Arte, Oficio y Realidad, CIDAP, Cuenca

Aguilar María Leonor, 1988, Tejiendo la Vida, CIDAP, Cuenca

Alvarez González, Francisco, 2003, Las Exclusivas del Hombre, Ensayo de Antropología Filosófica, Universidad de Cuenca, Cuenca

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

Einzmann, Harald y Juan Martínez, 1982 La Cultura Popular del Ecuador Tomo I Azuay, CIDAP, Cuenca

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

Malo González, Claudio, 2006, Arte y Cultura Popular, CIDAP, Universidad del Azuay (Coedición), Cuenca.

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

Penley, Denis, 1988, Paños de Gualaceo, CIDAP, Cuenca

Sjöman Lena, 1991, Cerámica Popular Azuay y Cañar, CIDAP. Cuenca

Tamayo Julia e.a., 2000, Alternativas al Sombrero de Paja Toquilla, CIDAP, Cuenca

Wicks Silvia, 1986, Joyería Artesanal, Herman Blume, Madrid

LA PAJA TOQUILLA EN CUENCA, REALIDAD Y PERSPECTIVAS

RESUMEN

Artículo en el que se aborda cómo la artesanía de la paja toquilla está ligada a la historia de la ciudad de Cuenca y su área de influencia, llegando a convertirse en importante generadora de ingresos y fuente de ocupación y de trabajo de miles de artesanos que, durante la primera mitad del siglo pasado, convirtieron a las provincias de Azuay y Cañar en talleres manufactureros del sombrero de paja toquilla, desempeñando un papel preponderante dentro de la economía de la comarca. Igualmente, junto con una investigación sobre la obtención de la materia prima, la manufactura de los sombreros, productos alternos y técnicas empleadas, se destaca cuál es la realidad y perspectivas futuras de la artesanía toquillera.



Referirnos a la paja toquilla es abordar la historia de los sombreros de paja toquilla, artesanía que está fuertemente ligada a la historia de las provincias de Azuay y Cañar, las cuales a finales del siglo XIX y hasta la primera mitad del XX, se convirtieron en importantes talleres manufactureros, monopolizados por un grupo de firmas exportadoras, localizadas en la ciudad de Cuenca, asociadas a casas importadoras, básicamente de Estados Unidos. A pesar de que estas dos provincias, por sus condiciones geográficas, no producen la materia prima, la manufactura de los sombreros de paja toquilla aparece, se manifiesta, consolida y mantiene, por la inmensa tradición artesanal que siempre ha caracterizado a lo que podríamos llamar la región

centro sur del país, talento y habilidades innatas, que han sido reconocidas por propios y extraños, incluso desde inicios de la época colonial

Con la artesanía toquillera, igualmente, las dos provincias se integran al mercado de exportación, pues si bien a mediados del siglo XIX existía la exportación de la cascarilla, para la producción de la quinina (medicina con la cual se combatía el paludismo, que se la exportaba por Guayaquil hacia Europa) sus montos no fueron mayormente significativos dentro de la economía provincial, que por ser zona de volcanismo antiguo, presentaba suelos erosionados, desgastados, en los que, con una tenencia minifundista del terreno, se practicaba una agricultura de

autoconsumo o subsistencia. Con esta artesanía, Azuay con su capital Cuenca, y Cañar, no únicamente ingresan al mercado internacional, sino que contribuyen a que se inicie un rápido proceso de urbanismo, apareciendo grandes edificaciones, de propiedad de los exportadores, en el centro de las ciudades, que contrastan con la pobreza y humildad de las viviendas de las tejedoras y en general de la gente de estratos sociales más bajos.

Es una artesanía en la que una amplia gama de individuos, a lo largo de los años, han configurado patrones socio-económicos distintos de los que se dieron en la época de la colonia, en los de inicios de la República o en la época actual, por cuanto la red socio-económica estuvo dada por aspectos históricos, geográficos, humanos y comerciales diversos. Así en la colonia se manufacturaron los sombreros, lo cual implicó un conjunto de relaciones



diferentes de lo que ocurre en el país en el contexto actual, además geográficamente la costa aparece como la productora de la materia prima y la sierra como procesadora de la misma. Igualmente, dentro de esta artesanía participan diversos individuos, que no sólo pertenecen a estratos sociales diversos, sino que incluso son de origen étnico distinto: cholos y montubios y, como su producción está destinada a satisfacer tanto los mercados nacionales como internacionales, se involucran en el proceso otro conjunto de personas, los exportadores y los trabajadores del acabado del sombrero, incluso éstos últimos ya dentro de los países importadores.

Finalmente, como la sociedad es la generadora económica de la producción, se determina el tipo de economía existente, que puede ser de subsistencia o autoconsumo o de comercio o exportación, no siendo, por lo tanto, las divisas distribuidas equitativamente en los diferentes estratos sociales, pues unos

son los que aportan la mano de obra, otros los que realizan la transformación de la materia prima, otros los que comercializan el producto (perros, intermediarios y comisionistas) y otros los que lo exportan.

Por todo ello considero que es a partir de esta manufactura que aparece y se consolida una moderna estructura de clases sociales, la de tejedores y la de exportadores y entre ellos una serie de trabajadores más, con características propias derivadas del proceso en mención. Y, es a partir de esta artesanía, que la ciudad de Cuenca y las provincias del Azuay y Cañar acceden al mercado internacional con la exportación de estos productos, porque si bien la cascarilla fue el primer producto que se exportó, durante el siglo XIX, no representó montos significativos, ni involucró en forma masiva a la población, como lo hizo la artesanía toquillera.

Es una artesanía en la que intervienen un elevado número

de personas, así, la producción se inicia en la costa y el oriente ecuatoriano, en las plantaciones de la fibra, que luego de cultivadas son vendidas a los comerciantes costeños. Ellos someten la materia prima a tratamiento, clasificación, maceración y embalaje, entregando a comerciantes mayoristas, encargados de “colocar” la mercancía en las ciudades de Azuay y Cañar, para entregarles a las pajeras o *revendonas* de paja, para que realicen la venta

al menudeo de la fibra a las tejedoras; quienes, una vez tejido el sombrero, lo venden a los “perros” o “comisionistas”, que en su gran mayoría son agentes intermediarios de las casas exportadoras, hasta donde llega el producto semi-elaborado para ser entregado a otros trabajadores, generalmente, vinculados con las casas exportadoras, para la realización de los procesos de acabado y de compostura del sombrero.



SURGIMIENTO E HISTORIA DE LA MANUFACTURA TOQUILLERA

Señalar con precisión una fecha exacta de cuándo, cómo y por qué apareció la manufactura de los sombreros de paja toquilla, es difícil, al no encontrarse material bibliográfico e histórico, que permita señalar con precisión épocas y años concretos. Pero tratando de superar estas limitaciones, se señalarán posibilidades que demuestran cómo esta manufactura ha constituido y constituye una importante actividad ocupacional de los habitantes de las provincias de Azuay y Cañar desde épocas remotas, pero que adquiere enorme consistencia y fuerza a partir de la época republicana, concretamente hacia finales del siglo XIX y sobre todo durante la primera mitad del siglo XX, en la que se convierte, gracias a la exportación de los sombreros, en una importante fuente generadora de divisas para el Estado ecuatoriano.

Seguramente el tejido comenzó en los Períodos Formativo, luego en el de Integración, dentro de la Confederación Manteña, más tarde entre los Huancavilcas, Mantas y Caras, aborígenes que habitaban lo que hoy comprenden las provincias de Guayas y Manabí y que históricamente han sido considerados como hábiles tejedores y trabajadores en el arte textil, y de ellos, seguramente, heredaron estas cualidades los habitantes de dichas provincias y es así como en la época Colonial ya se destacaron como verdaderos maestros en el tejido de los sombreros de paja toquilla, tradición que se la mantiene durante la República, tiempo en el que se los lleva a otras partes para que enseñen esta manufactura.

En 1630 llega a las costas manabitas el criollo Don Francisco Delgado, quien admira la habilidad artesanal para tejer con un fibra, seca, larga y delgada, procedente de las hojas de un árbol, que se lo cultivaba en las zonas montañosas de la

provincia, fibra conocida con el nombre de paja, con la que elaboraban sombreros que les servían para protegerse de las inclemencias del tiempo a más de ser un hermoso elemento decorativo.

En el año de 1837 se emite un decreto prohibiéndose la exportación y comercialización de la paja toquilla, especialmente a Perú y Colombia, con lo que los tejedores manabitas se dedican a tejer ya en forma ma-

siva sombreros con esta fibra. Esta manufactura se extendió a otras provincias del país y si bien, según Víctor Manuel Albornoz, en el Azuay se tejían sombreros desde 1835, es a partir de 1844 en que el Cabildo Cuencano ordena que se instalen dos talleres para aprender esta artesanía, contratándose al maestro Ugalde para que enseñe el oficio, con el objeto de que sea fuente de ocupación de la población y como medida para superar la fuerte



crisis económica que aquejaban a estas provincias australes. En 1845 Bartolomé Serrano, Corregidor de Azogues, contrata a maestros de Jipijapa y Montecristi para que difundan el tejido toquillero, al observar que los costos que ocasionaba la compra de la materia prima y las pocas “herramientas” que se requerían eran insignificantes, comparado con el hecho de que ésta era una actividad que podía ponerse al alcance de todas las personas, sin distinción de sexos ni edades.

Poco a poco, esta artesanía se perfecciona en estas provincias, a pesar de no ser las productoras de la fibra, y a finales del siglo XIX y hasta la primera mitad del XX no había localidad citadina o campesina en la que no se tejieran los sombreros de paja toquilla, que empiezan a competir en calidad con los más finos de Montecristi y Jipijapa, convirtiéndose Azuay y Cañar en un verdadero callejón manufacturero. Si bien ya en 1849 se inicia la exportación de sombreros a través del puerto

de Guayaquil, es en las décadas de 1880 y 1890 que su demanda aumenta, pues con la construcción del canal de Panamá se difunde, entre los trabajadores, el uso del sombrero, por ser un objeto adecuado y útil, tanto por las condiciones climáticas como por el trabajo que ellos realizaban. Desde Panamá se distribuía hacia el Norte y a Europa, con el nombre de “Panama Hat”, quedando los nombres de Jipijapa, Cuenca y Montecristi como referencia de modelo o calidad. Y es en la ciudad de Cuenca en donde se instalan las principales casas exportadoras del sombrero de paja toquilla, situación que sin variantes continúa hoy en día.

En los años siguientes hasta la actualidad, se continúa con la artesanía de los sombreros de paja toquilla y es entre 1943 y 1953 en que se obtienen las cifras más elevadas de exportaciones, que si bien no se han mantenido constantes en los últimos años, aún siguen y seguirán reportando ganancias al Estado ecuatoriano.

MATERIA PRIMA

La *Carludovica Palmata*, materia prima para la confección de los sombreros de paja toquilla, se la cultiva en las partes montañosas de la costa y el oriente ecuatoriano, en las provincias de Guayas, Manabí, Esmeraldas y en Morona Santiago. Crece en forma silvestre en los bosques tropicales de las provincias mencionadas, en los declives inferiores de la cordillera occidental, con climas cálidos y húmedos. Actualmente, su producción se la circunscribe en las provincias del Guayas en Barcelona, Cadeate, Las Lomas, Valdivia, Manglaralto, Olón, Pedro Carbo, Isidro Ayora; en Manabí en las zonas de El Pile y el Aromo y en Gualaquiza en la de Morona Santiago. “*Carludovica Palmata*, Ruiz Et Pavon, es su nombre botánico dado en honor al rey Carlos IV y a la Reina Luisa, soberanos de España, resultante de la contracción de los nombres latinos *Carolus-Carlos* y *Ludovica-Luisa*. Pertenece a la familia de las

Ciclantáceas y es nativa de la América tropical.

La paja toquilla es una planta similar al plátano, una especie de palmera sin tronco, cuyas hojas se abren en forma de abanico, que salen desde el suelo y que se halla sostenida por largos pecíolos cilíndricos. Se la siembra en hileras a 4 varas de distancia de ancho y largo. Si el invierno y las condiciones climáticas son buenas, comienza su producción a los dos años y medio, en caso contrario su primera cosecha demora, aproximadamente unos cuatro años. El número de cogollos que se obtenga de la planta dependerá del número de hijastros, que varían según la edad de la siembra y la calidad de la papa. Cuando la cuadra está bien cuidada y alineada adecuadamente se puede alcanzar una producción de cuarenta “ochos” es decir de 4.480 cogollos.

El tubérculo de la toquilla se la siembra una sola vez. La semilla se la obtiene en

los mismos cerros, en los toquillares viejos, por lo que es indispensable que los cultivos se realicen en zonas sin cubierta vegetal, para que no se impida la proliferación de los hijastros que la planta posee. Cada planta tiene hojas anchas que alcanzan de dos a tres metros de largo. La parte exterior de la hoja es de color verde, en cambio que el centro de la misma es de color blanco marfil o blanco perla, que es de la parte de la cual se obtiene la paja para la fabricación de los sombreros

La fibra, cultivada en la montaña, es procesada en los propios lugares de producción, contratando los dueños a trabajadores vecinos a las zonas de cultivo, quienes con un rpiador o gramil, eliminan la parte exterior de la fibra o sus filos para obtener la paja, haciendo cuatro tapas de cada cogollo. Realizado el desvene se procede al cocinado y secado de la paja en cordeles al aire libre. Estas tiras delgadas se hallan adheridas al pecíolo y se involutan y enrollan hacia

adentro, formándose de este modo las hebras finas y cilíndricas llamadas paja toquilla. Realizado el último proceso, el de sahumado, proceden a enviar en bultos a los comerciantes mayoristas de la sierra, quienes a su vez entregan a las pajeras o revendonas de paja para la venta al menudeo en las ciudades de las provincias de Azuay y de Cañar.

MANUFACTURA DE LOS SOMBREROS

Adquiridos los cogollos por parte de las tejedoras, se comienza inmediatamente con el tejido de los sombreros, al no requerir la fibra de ningún tratamiento o procesamiento posterior. El número de cogollos que deberán comprar depende del tipo o clase de sombrero a confeccionarse. Así para un sombrero fino se requiere de doce cogollos, diez para el grueso o corriente y ocho o nueve para el calado, que resulta el más económico y rápido de manufacturar.

Señalar el tiempo de duración de esta actividad resulta tarea difícil e infructuosa, al intercalar las tejedoras la realización de este oficio con sus tareas cotidianas, tanto domésticas como agrícolas; recordemos que esta labor constituye un elemento indispensable dentro del mantenimiento de sus familias, siendo una ocupación secundaria, que les permite -en

cierta forma- “rellenar” su exiguo presupuesto familiar.

Es ésta una artesanía que requiere de menos tiempo de aprendizaje, de menos fuerza material, de menos capital y de menos empleo de herramientas o utensilios, posibilitando que cualquier persona sin distinción de sexo e incluso edad, esté capacitada para la confección



de sombreros, como efectivamente sucedió en la época del auge taquillero, época en la que las provincias de Azuay y Cañar se convirtieron en talleres manufactureros, pero que en la actualidad más del 90% de la mano de obra pertenece al sexo femenino, que sigue realizando esta artesanía como complemento a su presupuesto familiar.

El sombrero consta de tres partes: plantilla, copa y falda. El tejido se comienza por la plantilla que tiene una forma circular. Se lo inicia con pocas pajas, con las que se elabora una especie de rosa, desde donde se forma la plantilla o coronilla, que crece a medida que se agrega en ella un mayor número de fibras, hasta dejarla concluida para descender a la copa y luego volver a expandirse, con la introducción de más engires para la conclusión de la falda, procesos en los cuales se tiene especial cuidado de ir humedeciendo la paja para lograr su completa flexibilidad. La habilidad manual del artesano

es la que da la calidad al objeto, siendo las labores o calados que en ellos se hagan, producto de su iniciativa personal.

Para el tejido de la plantilla y de la falda no se requiere de instrumento alguno, no así para la copa en la que se hace indispensable el uso de la horma, que es la que va a dar forma al tejido, empleando una correa o cinta -preferentemente de cuero- que permite ir apretando y templando el tejido, para darle mayor consistencia y fuerza para evitar que se vuelva flojo y sin forma. Siempre tiene al alcance de sus manos un tazón u olla de barro con agua pura o de vertiente, en la que humedece los dedos, conjuntamente con un cepillo que lo pasa sobre el tejido y las pajas, para que la fibra sea menos dura, más flexible y adquiera la forma ideal para el manipuleo y tejido del sombrero. Concluido el tejido de la falda, se hace el rematado de izquierda a derecha en la sierra y de derecha a izquierda en la costa, sin cortar las pajas sobrantes. Según el número de

hebras que se emplee para el tejido, se hablará de sombreros pareados de dos pajas por una o chullas de una paja por una. Aquí en donde termina la tarea artística de nuestras hábiles tejedoras, quedando el sombrero listo para que en él se efectúen los procesos últimos de acabado, los mismos que implican: al azoque, lavado, sahumado, semiblichado, planchado, prensado, etc.

PROCESOS DE ACABADO DEL SOMBRERO

El trabajo manual de los tejedores concluye con el rematado, pero sin que se corten las pajas sobrantes. Este producto va a ser adquirido por los “comisionistas” agentes intermediarios (reciben una comisión por este trabajo, de ahí su nombre), quienes son los encargados de seleccionar y comprar los sombreros semi-elaborados a personas procedentes de los sectores rurales (a quienes se los conoce con el nombre de “perros”) y de las urbes, para

revenderlos a las Casas Exportadoras encargadas de realizar los últimos procesos de acabado o compostura del sombrero, antes de su exportación.

El primer proceso es el del azoque, mediante el cual se aprietan o rematan los cabos del sombrero, de forma tal que el tejido no se abra y ofrezca, más tarde al usuario, mayor seguridad. El segundo proceso está a cargo de los compositores, que son operarios encargados de componer o preparar el sombrero azocado, son operarios especializados en la compostura del sombrero, que engloba los procesos de: lavado, desengrasado, enjuague, blanqueado, sahumado, hormado, planchado y maceteado. El lavado lo realizan en cestas de plástico o de cualquier otro material, que las sumergen en grandes tinas. Se efectúan dos lavados, uno con agua tibia para eliminar la grasa de los dedos de las artesanas, por un espacio de doce minutos y el otro con fría, por uno o dos minutos. Hoy en día este proceso se ha



simplificado con la utilización de detergente, material que elimina eficazmente los residuos de impurezas que contienen los sombreros.

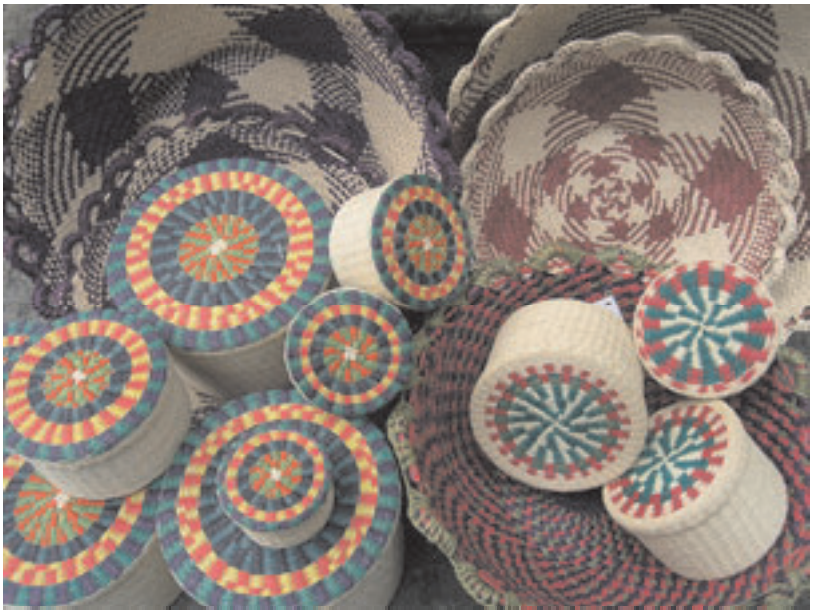
Para la operación de blanqueado se requiere completar, por lo menos semanalmente, la producción de sombreros, para no tener desperdicios de vapor e ingredientes, que podrían incidir desfavorablemente en

los costos de producción. Se realiza en un cuarto hermético construido para tal efecto (antes cajones especiales), en el que se somete a la paja o al sombrero ya terminado a vapores de azufre, para que se decolore, por un lapso entre ocho o diez horas, no pudiendo ser abierto -por ningún motivo- antes del tiempo previsto. Es un paso que se lo complementa con el del secado, que antes se lo

hacía en patios o en lugares amplios al aire libre, pero hoy existen secadoras de sombreros que simplifican y agilitan este proceso, al secarlos en unos cinco o seis minutos a temperaturas aproximadas de 45° centígrados. En el sahumado, a su vez, se someten los sombreros ya blanqueados con la finalidad de fijar el color, empleándose las mismas sustancias, colocándose los sombreros en angarillas o sostenes por un tiempo de ocho a diez horas, volviéndose a

repetir un nuevo proceso de secado.

Una técnica más sofisticada es la del semiblichado o blanqueado químico a base de perboratos y cloratos de potasio, productos que -al ser ácidos- necesitan que se los mezclen con fosfatos para alcanzar el PH ideal. Ciertas casa exportadoras trabajan con PH alcalino de 10 u 11 para lograr un mejor blichado, ya que el PH de 7, que es neutro, tiene inconvenientes, pues prolonga exageradamente



el tiempo de blichado, dependiendo en última instancia, el blanqueamiento que se dé a los sombreros, de los gustos y exigencias del usuario.

El hormado, planchado y maceteado son técnicas simultáneas. En el primer caso los compositores utilizan la horma para, ajustando el sombrero terminado en ella, darle la forma correcta, mientras se lo macetea o golpea con un mazo de madera, para igualar la superficie del tejido y mejorar su aspecto general. Si bien es una operación que parecería hasta cierto punto simple, se requiere de gran destreza, en caso contrario puede herirse y desmejorarse el tejido por los golpes dados sin medida. Luego se pasa una plancha caliente por todo el tejido para alisarlo y para que adopte la forma homogénea y fina, característica de los sombreros de paja toquilla. Todos estos procesos descritos anteriormente pueden ser realizados ocasionalmente por las tejedoras, pero se vuelven imprescindibles

dentro de los procesos de compostura.

Uno de los procesos, aunque no siempre se lo lleva a cabo, es el de los pasadores de paja, que lo efectúan preferentemente las mujeres, quienes tienen la responsabilidad de manejar los sombreros e ir sustituyendo pajas buenas por malas, directamente en el tejido hecho por las artesanas toquilleras, intercalando además las fibras que fuesen necesarias en los tejidos malos.

Es necesario destacar que, hasta cierto punto de vista, los compositores constituyen una mano de obra especializada, por lo delicado y difícil de su misión, al depender de ellos la forma y calidad del sombrero futuro que se distribuirá en los distintos mercados internacionales.

Las técnicas que se emplean en los sombreros tinturados son las mismas descritas en párrafos anteriores, con la peculiaridad de que después de

realizado el blanqueamiento se procede al tinturado. Para ello se reúne la producción semanal, colocándose los sombreros en tinas especiales, en las que previamente se han disuelto los colorantes, sumergiéndoles por lapsos de 45 minutos a una hora. Se prefiere realizar el tinturado directamente en los sombreros y no en la fibra, porque en la confección del sombrero, el manipuleo constante y la falta de aseo, pueden causar variantes negativas en el color que inicialmente se deseó obtener.

Concluidos los procesos de compostura se pasa a la clasificación final de los sombreros, teniéndose en cuenta la calidad, forma, tamaño, clase y color de los mismos, para finalmente realizar el embalaje, como paso previo a la exportación

Los sombreros que se exportan no constituyen un producto de consumo final, pues no están listos todavía para el uso, por cuanto se los exporta en forma de campanas o formas de paja toquilla y son los países

importadores los que requieren de mano de obra adicional para efectuar los procesos de prensado y terminado del sombrero. El prensado es darle forma al sombrero, mediante distintas hormas según sea el modelo, es un proceso que para mermar costos, sobre todo de embalaje, no se lo realiza siempre, a pesar de que las casas exportadoras sí están en capacidad de hacerlo y hoy en día se ha generalizado mucho los pedidos de que se envíen ya los sombreros prensados u hormados.

Igualmente los países hacia cuyos mercados exportamos los sombreros de paja toquilla, a más del proceso anterior, tienen que realizar el guarnecido, el mismo que puede ser parcial o completo. En el primer caso tan solo se colocará el cintillo y el tafilete interno, que generalmente es de cuero, justamente en la unión de la copa y de la falda del sombrero, para preservar el sombrero del sudor de la frente, evitando su deterioro y que se vuelva de un color amarillento. El guarnecido

completo a su vez incluye el cintillo, el tafilete interno y el revoque que se lo coloca dentro del sombrero y en el cual va impresa la etiqueta de la casa exportadora o simplemente el nombre de *“Panama Hat”*, que hoy en día es sinónimo de calidad y no de que sea un sombrero confeccionado en ese país. Estos últimos procesos sí lo realizan las casas exportadoras, sobre todo en aquellos sombreros destinados a abastecer el consumo de los mercados internos, en los que se admiran

la variedad de formas, diseños, colores tanto en sombreros de hombres como de mujeres, pero no necesariamente cuando se trata de exportarlos.

PRODUCTOS ALTERNOS AL TEJIDO DEL SOMBRERO

Desde las décadas de los años 70 del siglo pasado, la caída y disminución de los volúmenes de exportación de los sombreros de paja toqui-



lla fue evidente y, ante esta situación, las hábiles y creativas artesanas de la toquilla se idearon para aprovechar al máximo los sobrantes de la fibra que, por su naturaleza al ser suave y dócil para el manejo, responde idóneamente a las habilidades manuales que, mediante el tejido, permite la confección de objetos en los que las fronteras entre lo utilitario y lo estético se confunden en un solo abrazo.

Comprobado está que el ser humano tiene una ilimitada dimensión estética, pues puede encontrar en los entornos naturales contenidos de belleza que motiva su espíritu y le faculta a modificar lo que espontáneamente brinda la naturaleza, elaborando objetos de diversa índole, cuya belleza refleja el espíritu del creador y se traslada en tantos y tantos objetos, que servirán más tarde para el uso y deleite de los demás.



Como se señaló anteriormente, a los sombreros de paja toquilla le aquejan varios problemas, pero a pesar de ello se sigue trabajando con esta fibra. En determinadas parroquias de los cantones orientales de la provincia del Azuay como Gualaceo, Chordeleg y Sígsig, se ha perfeccionado la artesanía de una serie de productos alternativos al tejido del sombrero toquillero, cabalmente para aprovechar las pajas sobrantes que al ser demasiado cortas no sirven para el tejido de los sombreros.

Hoy en día es notoria la existencia de una enorme diversificación de productos y objetos que son manufacturados utilizando como materia prima la *Carludovica Palmata*. Es una artesanía que, como se indicó, aparece para evitar los desperdicios de la fibra, ya que cuando se efectúan las particiones previas al tejido del sombrero, unas resultan más cortas que las otras o porque creyeron que con esta manufactura podrían obtener una

mejor remuneración económica, al aprovechar al máximo la materia prima y al ser susceptibles de elaborarlos en tiempo menor. Incluso, según el decir de muchas tejedoras, es un trabajo más fácil de llevarlo a cabo y están conscientes de que al existir esta diversificación de objetos, están ofreciendo al usuario final un producto totalmente terminado, que no requiere de los procesos de compostura, como ocurre en la artesanía sombrerera.

Dentro de esta inmensa variedad están presentes objetos tanto utilitarios como decorativos que guardan belleza, armonía y sincronía digna de todo elogio. Con perfección y maestría se combinan gamas, colores, figuras geométricas, tejidos pareados, calados, chullas, atributos que los individualizan y los convierten en únicos y exclusivos, tanto en los comercios nacionales como extranjeros que pueden observar servilleteros, cajas de variadas formas, joyeros, lámparas, individuales, portavasos, flores,

muñecas, figuras tradicionales, etc., etc.

EI SOMBRERO DE PAJA TOQUILLA Y SUS PERSPECTIVAS FUTURAS

Una vez hecho un esbozo, bastante sintético de la artesanía de los sombreros de paja toquilla, queda flotando una pregunta

inquietante sobre cuáles serán las perspectivas futuras de esta importante artesanía, al tener en la actualidad que competir con sombreros provenientes de Asia que están inundando el mercado europeo y la competencia de los sombreros producidos en Perú y Colombia.

Es como se acotó la artesanía estrella de la ciudad de



Cuenca y de su área de influencia, la que ha proporcionado mano de obra y fuente de ingresos a su población. Todavía se la sigue practicando y las casas exportadoras continuamente buscan nuevos canales de comercialización, gracias a la innovación de modelos y de diseños que es lo que permitirá mantenerla viva y en los sitios que se ha ganado a pulso. Es indiscutible que la artesanía toquillera en nuestro medio comarcano tiene visos de profunda resonancia social, pues las provincias australes se encuentran unidas férreamente a esta artesanía, no sólo por lo que sucede en la actualidad o por lo que aconteció ayer, sino principalmente por lo que podría acontecer mañana

Existe un fantasma sobre la artesanía de los sombreros de paja toquilla. Es el llamado “sin sombreroismo” en término usual en nuestro medio, adscrito al comercio de la toquilla. Las épocas han hecho que la gente procure evitar el uso

del sombrero y la moda, que tanto significa en el campo de la actividad humana, ha desterrado la idea de que lo elegante y lo bien visto es el uso del sombrero.

Lo que antes era un ritual ineludible de cumplirlo, cuando se imponía el uso del sombrero, es hoy combatido en todos los ámbitos posibles y el vencimiento que hoy se logra margina a esta artesanía de los triunfos que tuvo ayer y que quiere seguirlos teniendo en el futuro.

Es necesario pensar en el futuro de manera seria y decidida y para ello considero que pueden implementarse medidas fundamentales, como hacer de la artesanía toquillera núcleo fundamental de arte y necesidad, porque en estos dos aspectos está lo esencial de su vida misma: el aspecto artístico es importante y la necesidad de tener, usar y gozar de las cosas que tienen esencia artística, es anhelo de todos los hombres de la tierra.

El artesano es hombre que ha tomado el arte de tejer, solamente como una especie de complemento a su trabajo diario, al estar dedicado a un sinnúmero de actividades, pues no hacen ni tienen el trabajo con la toquilla como motivo central de su vida misma, pues los precios que se pagan no justifican la labor constante. El trabajo llena horas de ocio, días de descanso de otra actividad, instantes nocturnos en los cuales se suspende otra labor, de la que fundamentalmente se vive. Es esa la realidad del artesano que teje. Mejor están quienes comercializan el sombrero, pues preparan el sombrero comprado al pueblo, le inyectan vida artística para exportarlo o ponerlo al servicio del mercado y no deja de ser raro entonces, que el tejedor no vive de su trabajo sino que de él vive el comerciante y el exportador. Para ello es necesario que el Estado, conjuntamente con las entidades que se dediquen a esta labor, dicte leyes comerciales y justas que hagan posible el mantenimiento y fortalecimiento de una artesanía tan nuestra,

como es la de los sombreros de paja toquilla.

Dentro de esta artesanía se evidencia de manera notoria que la innovación y el cambio sí son posibles, pues ésta no sólo es una pervivencia del pasado, sino que en la actualidad y por el comercio, está resultando una consecuencia de la sociedad moderna, cubriendo necesidades que no puede atender la sociedad industrial dedicada a la producción en serie; que es una artesanía que sí tiene porvenir, porvenir que no reside ciertamente en una competición con los productos industriales, sino en el reconocimiento de lo que específicamente representan los sombreros de paja toquilla: autenticidad, originalidad y calidad. Esta es una exigencia que obliga a un esfuerzo de innovación incesante, tarea en la que tienen que estar involucrados los artesanos, intermediarios y casas exportadoras, para mantener esta artesanía como uno de los pilares de la cultura tradicional popular y de la memoria colectiva del pueblo al que pertenece.

Los artesanos toquilleros tienen que adecuar su trabajo a las necesidades de la sociedad global a la que dirigen su oferta, conocer sus necesidades, sus gustos y exigencias, tener conciencia de que su producción no debe ser únicamente para el mercado local, sino para el global, al que hoy sí pueden y tienen acceso gracias al desarrollo de las comunicaciones y de la Internet, que les abre posibilidades de acceder a gustos, modas y tendencias actuales que pueden ser incorporadas, (colores, tamaños, formas, etc.) manteniendo lo propio en sus objetos artesanales, pues no se trata de que, por la influencia del mercado mundial y su demanda, los artesanos copien lo que el público quiere (el caso de China), sino conocer que los gustos y tendencias de hoy son compartidos globalmente y que debe existir una adaptación de las artesanías en general a los procesos globales en los que se está inmersos, con una firme decisión de resistirse a la adulteración o disminución de calidad y de la autenticidad

que es lo que asegurará su supervivencia.

Esa es su visión y su misión, que no puede ser estática, todo lo contrario, tiene que siempre estar abierta al cambio, a la dinámica del mercado actual, manteniendo vivas sus tradiciones, pero adaptándose a los cambios que no van a hacer que la originalidad y autenticidad se pierda, todo lo contrario va a reforzarse y va a poder ser competitiva y subsistir en las actuales sociedades de consumo. También es conveniente esforzarse en mantener y en cambiar en parte la mentalidad del artesano, en el sentido de que lo que tiene mayor calidad goza de mayor apetencia y se vende a mejores precios y con más rapidez, por cuanto a veces con el afán de producir más y vender más sombreros, se descuida la finura del producto y los detalles finales, debiendo tanto el artesano como las instituciones que velan por las mismas, tomar muy en cuenta estos aspectos a más del destino de los productos y los

condicionamientos manifiestos o subyacentes del comprador, pues es indispensable tomar en cuenta al gran mercado y organizar la producción pensando en él.

Finalmente, hay que tener presente que la calidad total de los sombreros y objetos alternativos, se logrará cuando éstos respondan a las motivaciones, tanto de los países desarrollados y de los sectores medio y alto de

los subdesarrollados y cumplan con las normas de excelencia en lo referente a los materiales, procesos y detalles que deben tener, ya que unas artesanías muy bien diseñadas pueden no alcanzar la aceptación por defectos de calidad, a la vez que aquellas que cumplen con todas las normas de calidad pueden no ser atractivas por deficiencias en el diseño, siendo necesario entonces la concurrencia de ambos factores. n

HABLANDO DE CERÁMICA

RESUMEN

Es una mirada, que desde el enfoque contemporáneo, pone en descubierto la vitalidad, las incertidumbres, el dinamismo, el equilibrio y desequilibrio, en el triángulo hermenéutico que comprende al creador, la obra y el receptor, pero sobre todo la interface. Articula desde el valor ceremonial al rol utilitario, de las técnicas ancestrales hasta los desarrollos tecnológicos de los pequeños talleres, como fuente inagotable en el hacer, en el diálogo, en el aprender.

Atraviesa la producción artesanal cerámica por el lente contemporáneo con Jean Baudrillard en las cuatro lógicas en búsqueda de la formulación de sentido: lógica funcional del valor de uso; lógica económica del valor de cambio; lógica del intercambio simbólico; lógica diferencial del valor/signo; sin obviar la interacción entre lo global y lo local, abordando el problema identitario.

Es una búsqueda de los canales conectivos que presenten nuevas realidades, con significados abiertos, es un planteamiento metafórico, es un acto del "Habla".



De fragmentos cerámicos se compone la historia de la humanidad, "tierras", utensilios de la vida cotidiana, materia, quemaduras, flexibles capas, espacios contenidos, hablar de cerámica y creer que el barro cocido "habla", sí, solo como que emergiera con vida propia, fruto del agua, fuego y aire gestado en manos que revelan la "belleza", que se dejan llevar por el fuego que resucita el color del color.

Quisiera no caer en el ineludible marco de mi realidad, al construir un esquema interpretativo que dependiese únicamente de mi territorio y acercarme a la mirada objetiva de la cerámica artesanal cuencana y determinar qué tipo de elementos lo conforman, establecer los lenguajes internos y

externos y más aún al "conocer" tan a fondo mi pequeño taller, entender que el caos, que en instancias se vive, le ha dado vitalidad, que la incertidumbre de saber si los objetos serán o no acogidos por el mercado le dan dinamismo, que siendo o no las estructuras internas sostenibles, mantienen el equilibrio en el desequilibrio.

En Cuenca...

Vinculados a la cerámica desde siempre, en los orígenes de la civilización y en esta Cuenca de los Andes, Patrimonio Cultural de la Humanidad, con cerámica Cañari e Inca donde el valor ceremonial, el de los dioses, el de los vivos y muertos, el de el sol y la luna es apagado con la llegada de

los españoles para dejar vivo el rol utilitario, y en donde el oficio y el contacto con la arcilla es vivida desde la infancia, es enseñada de generación en generación "es mi maestro y es mi padre", es aprendida en escuela dentro y fuera del país, porque deja decir, porque tiene futuro, porque traspasa el tiempo.

En Cuenca, asentada sobre minas de arcilla, se caracterizó esta producción artesanal con la ubicación de los artífices en este oficio en el barrio de San Sebastián, ya que desde Racar hasta esta zona, como una lengua de vida, lame el noroeste de la ciudad una beta conocida con el nombre de Sinincay, arcilla plástica que es el alma del ladrillo y de la teja, de las ollas, tiestos, macetas, silbatos y, a partir de los años 60, de los inicios de la industria cerámica.

Con técnicas ancestrales que preparan el material con una porra, hasta llegar al molino de martillo en algunos talleres y en otros el de bolas, arcillas

de diferentes condiciones, feldespatos y agua en pasta o barbotina al servicio del torno o de los moldes de yeso para el colado, acabados de bruñido con piedra, pulidos con esponja y agua, pintados con aspersion o inmersión, con pincel, o cerámica reductora negra, ya no con óxidos de plomo, de cobre o manganeso sino con diferentes fritas, con temperaturas de



800 a 1100 grados centígrados, en fin diversidad de técnicas inagotables en el hacer, en el diálogo, en el aprender en el que se busca la calidad.

Búsqueda de "sentido"

En este marco que enfoca la producción artesanal como la capacidad sistemática de elaborar objetos e innovarlos con creatividad dentro de una técnica específica, en la que la relación hombre – materia cobran gran importancia, coexistiendo los elementos utilitario y estético; atravesemos el lente de la mirada contemporánea, esa que ve no sólo la "imagen del objeto", esa que no "prescinde de él", mediante la "lógica de las significaciones" de Jean Baudrillard, en la búsqueda de "sentido" como vínculo entre la forma, tecnología, uso, en un "constructo" de identidad, en la que entendemos que estas manifestaciones de producción artesanal deberían ser dinámicas y tener conexión con el pensamiento de la época,

siendo parte de los acontecimientos.

En el momento que vivimos, participamos no de la polaridad de oposición cultura global – local, sino del término glocal, al considerar que los rasgos de identidad de un contexto local lo vuelven en una instancia global en lo local, ya que se determina en cada contexto específico. Con este criterio, en el mercado global existirán entonces localizaciones que podríamos llamarlos nichos de mercado.

Cuando nos referimos a global nos imaginamos inmediatamente una definición de tipo económica, pero es el cruce de aspectos fundamentales de la vida en sociedad, tales como la ideología y la cultura que determinan su complejidad. El problema de la identidad en la complejidad se encarna en la comunicación, en la lógica de relacionar y diferenciarnos con "el otro", no en el "ensimismamiento" sino en la construcción de vínculos que nos refiera con

esta "realidad" con el ayer y el futuro para el hoy.

Es vital entender que el conocimiento del "significado de una palabra no implica la comprensión de su sentido"; "entender el sentido significa comprender la intención" Rudi Keller (1986), y que los objetos no son los que cambian sino lo

que cambia es la significación, ser consciente de lo inconsciente para "sacrificar" la ingenuidad, y así prolongar el accionar del diseñador, para mirar desde dentro y tal vez quemarse en la hoguera de esta tecnología cerámica que grita su existencia y que desde siempre muestra su imagen vívida.



Y es así que el cuenco cocido, cerámico de esmaltes y engobes de bajos y sobre esmaltes, ese que es utilitario como nacido por necesidad, no se queda en este estadio primario, sino que su dimensión simbólica es la del sentido que da el hombre cuando se relaciona con el objeto, y cómo no dar valor al cántaro, al jarro al que generó tanto servicio, al cochinito alcancía, más difícil aún si ese, el producido de forma artesanal ha sido desplazado por uno industrial, ¿cómo, en este estadio de significación, lograr encontrar sentido?, ¿cómo localizar los vínculos simbólicos del valor de uso?, será que la artesanía, apoyada en la evocación del imaginario, encuentra o reencuentra su sitio de prestación social a fin de asegurar su continuidad.

Otra de las lógicas en esta mirada contemporánea es "la generación de significación y sentido en el intercambio simbólico", ese que lleva lo que connota, el que determina status de clase, ese que no tiene competencia por lo que cuesta,

el que no espera reflexión alguna, tan solo el comportamiento de consumo, entendiendo lo que los objetos dicen del individuo al relacionarse al entorno, "que cholo" digo, y sin embargo mi mesa no está vestida con las mejores vajillas japonesas, nos sentimos "juzgados por nuestros objetos, ellos nos juzgan y a su vez la sociedad". Cuantas veces esa cerámica negra que, aunque en cocina de gas, queremos nos ayude a contar, a gustar del sabor de leña, de campo, sí, el de signo de antaño, que debería ser contado hoy como el disfrute del mañana.

En este mundo globalizado, las artesanías en gran parte se legitiman por el que de afuera busca lo que no tiene, pero el derecho artesanal de jerarquía, también paradójicamente encuentra su sitio en el valor tangible e intangible de *hecho a mano*, en el status de la mono quema y bi quema, de la excelencia en la técnica, en su diferenciación con otros objetos; sin embargo, ¿cómo poner los errores y aciertos en

un proceso de realimentación y ser dinámicos sin caer en lo que denominaría Baudrillard simulacros?, ¿cómo no consumirse y ser el oxígeno de combustión?, el no decir todo, el dejar espacio para el desarrollo de las conexiones entre el objeto y el fruidor, denotar pero no desnudar, involucrar e involucrarse en esa generación de sentido.

Son los volúmenes manifiestos en jarrones, los platonos, los candelabros que en esa luz y sombra, en esos espacios contenidos, sugeridos, en lo que dicen los esmaltes de lo que callan los engobes, en el grito de las terracotas del silencio, de las pastas blancas, no como dicotomías sino como la construcción de esa realidad que depende de los elementos que relacione.

Es posible que los objetos cerámicos, que llevan en su memoria la huella de su creador, no requieran firma alguna, mas el momento que vivimos en búsqueda de sentido, de valor

requiera de una rúbrica, que ponga en evidencia el anonimato, que exija lo que se dice y la forma en que se dice, que obligue el momento y en verdad es un recorte del tiempo, que permita al objeto no solamente ser leído sino "percibido como evidente el valor diferencial" de autoría, que lo refiera no sólo con los del sistema de objetos del mismo artesano sino con los otros del entorno.

Este lente que se mueve espacialmente y nos



posiciona mira al objeto en la lógica económica del valor de cambio, cuyo referente es el mercado, no como Marx en una relación "forma _ dinero (mercancía)" sino donde se convierte en "valor de cambio signo (prestigio)". Y sí, las piezas cerámicas artesanales al parecer en esta lógica encuentran cabida, ya que su valor fundamental está en el imaginario inconsciente del que las adquiere que agrega el valor del proceso, de la estructura incluso ideológica, no ese valor de lo "artificial", sino de esa fuerza de transferencia que respira y suspira el objeto, esa magia, esa cercanía al rito, en la concepción del entorno, en el florecer, sostenida en el valor de uso que le "otorga" el que lo adquiere.

Del cambio simbólico al valor signo.

"El momento que el cambio deja de ser puramente transitivo, en el que el objeto es apropiado y manipulado

por los sujetos individuales es signo". Es significado y significante, es objeto cerámico, es artesanal.

¿Será que las palabras cerámica artesanal son metafóricas?, o provocan más bien comparaciones literales que, si bien determinan rasgos característicos, las relaciones que establecen son lineales, o es ésta linealidad la que ha hecho que el mercado los compre, ¿es acaso el conocimiento que se tiene de los objetos cerámicos artesanales, sin que sea consciente este estado de consciencia, el que hace que se los asimile?

Es necesario encontrar canales conectivos distintos con significados abiertos, que presenten nuevas realidades. Espero no quedar como Narciso, que murió de "autoconocimiento", considerando que es "significativo que Narciso no se enamora del sonido de su propia voz". Es importante hacer distinciones sutiles y aprender a ver cosas que aparentemente son invisibles.



Designemos entonces los significados que construyen las formas, mediante las relaciones y conexiones que se dan en la pragmática, así como de la correspondencia de los aspectos tecnológicos con la formulación de sentido. Cada caso debe abordarse de manera particular así, el chanco, el silbato, el móvil, el jarro, el cerámico, el de valor artístico,

el utilitario tienen el valor pragmático para el uso que se le da en determinado momento, y es así que la interpretación de símbolo y signo, de valor de uso, de evocación de imaginario, es una construcción de las relaciones que se establezcan en el olor del café pasado en bolsa, del viento en paredes de adobe, del sonido de los niños con su silbato en el Pase del 24, del

ahorro del sucre, del centavo; de los símbolos y el chagrillo en las fiestas religiosas; relaciones que cambian, que se conectan con fritas, esmaltes, tierras sigilatas, engobes; no existe un antes, vistos y no estos objetos, no hay otro chanchito, es el que existe, en medio de códigos simbólicos y de significación cultural .

El objeto artesanal cerámico "habla", pero existe el reconocimiento de que eso que quería decir fue dicho, anticipar los resultados y dejar abierto el diálogo que a veces el fuego ejerce, es lo que el fruidor reconoce como intención de una creencia, del por qué y para qué, y más aún del cómo en el que la tecnología cerámica expresa lo que se quiere transmitir, evolucionando con constancia e innovación, evocando saberes y tradiciones, enmarcándonos en una cultura ecológica de convivencia, en una "identificación local".

Esbochemos entonces el significado como uso de un objeto

artesanal cerámico, que el paso del tiempo lo está dejando en el "tiempo".

Si el acto que locutaba un objeto cerámico artesanal de la plazoleta Rótari era chanchito alcancía, el acto inlocutivo subjetivo sugería gordito y tragón de monedas, el acto perlocutivo lo compro, "lindo se ve en el velador".

La construcción de sentido está en la locución, inlocución y perlocución, creo que aquí se encuentran con claridad algunos frentes que en cuanto a proyección se podría trabajar, Henrich Wolflin nos dice : "no todo es posible en todas las épocas". No sé si ese chanchito hablaría demasiado de mí en mi velador, en mi cuarto, si en realidad ya no guardo muchas monedas y aquel tragoncillo debería saciarse con otros rubros, o si lo que realmente comunique y tenga sentido sea el de: en un tendido en la plazoleta rôtari, en medio de gente, de otros chanchitos, de macetas, de otras artesanías.

Como diría Danto " las meras cosas no tienen derecho a título " y sin embargo estas meras cosas están nominadas, me pregunto si es para que el espectador las lea, las interprete, las desnude y se lleve a casa, o es que existe alguna metáfora nominativa en un simple nombre, ejemplo "florero", que asocia espacios imaginarios con cualidades comunes de los objetos aquí expuestos y les da en esa asociación una "unidad mínima de significado o sema".

En este tejido globalizado, recordemos que somos universales con contextos diferenciados que determinan mapas económicos, políticos y sociales con estructuras diversas. Nuestra lectura de la realidad, es el conocer al otro en el mundo global, es que ahí nos conocemos, recreando y construyendo identidad, mientras actualizamos los conceptos, dando forma y contexto al objeto, sintiendo el dinamismo del significado, estando en el mundo como productores y



actores sociales, con signos que descubren nuestra existencia en un enfoque de qué y para qué en las complejas estructuras sociales que conllevan temas de identidad y cultura social, económica, ecológica y productiva.

Este artículo es el resultado de un estadio particular del momento, de un posicionamiento vinculado con una filosofía, en virtud de una convicción que no es igual a la verdad. n

Bibliografía:

- ACERO, J. J., BUSTOS E., QUESADA D., "Introducción a la filosofía del lenguaje"; Ediciones Cátedra, S.A. Madrid 1982.
- ARIÑO, Antonio. "Sociología de la Cultura". La constitución simbólica de la sociedad. Editorial Ariel. Barcelona. 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. "Modernidad Líquida"; Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A., 2002.
- BLACK, Max. "Modelos y metáforas"; Editorial Tecnos, Madrid, 1966.
- BONSIPE, Gui. "Del objeto a la interfase". Mutaciones del diseño. Ediciones Infinito Buenos Aires. 1999.
- BREYER, Gastón. "Heurística del Diseño"; FADU, Buenos Aires.
- CHIAPPONI, Medardo. "Cultura social del producto". Nuevas fronteras para el diseño industrial. Ediciones Infinito. Argentina. 1999.
- -Cuenca-; ciudad artesanal; Cidap, I. Municipalidad de Cuenca, 450 Años de Fundación, Pongea Comunicación, Abril 2007.

- DANTO, Arthur C. "El Abuso de la Belleza" Editado en inglés por Open Court, Chicago, 2003.
- García, R. "Concepto básicos para el estudio de sistemas complejos", capítulo del libro "Los problemas del conocimiento y la perspectiva ambiental del desarrollo", coordinado por E. Leff, Siglo XXI, México. 1986.
- MANZINI, Ezio. "Artefactos"; Hacia una nueva Ecología del Ambiente Artificial; Fareso, S.A., Madrid 1995.
- MOLES, Abraham. "Las Ciencias de lo Impreciso"; Editorial Miguel Angel Porrúa, México, 1995.
- NAJMANOVICH, Denise. "El juego de los Vínculos", Editorial Biblos, Buenos Aires, 2005.
- OLIVERAS, Elena. "La Metáfora en el Arte" Buenos Aires, Almagesto, 1994.
- PAPANÉK, V. "Diseñar para el Mundo Real". Ecología humana y cambio social. Ediciones H. Blume. España. 1973.
- ROTMAN M. "Cultura y Mercado". Editorial Minerva. Argentina. 2001.
- http://books.google.com.ec/books?id=02xaTntndCIC&printsec=frontcover&dq=BAUDRILLARD,+JEAN&sig=3Hk2X0_V5W2_XdomWK8iOwGZf_8#PPA1,M1

LA JOYERÍA, DISEÑO Y CREATIVIDAD

RESUMEN

La creatividad del ser humano y su empeño por embellecer el entorno que le rodea, deja en claro su habilidad de transformación a partir del uso de diversos materiales. Este artículo analiza las múltiples posibilidades de creación a través de dos ejemplos específicos de joyeros cuencanos que, por diversas circunstancias, se desarrollaron exitosamente en esta rama.

Tania Tapia y Fausto Ordóñez nos hacen una reseña de sus logros personales y los caminos transitados en el desempeño de su oficio, actividad a la que le dedican buena parte de su tiempo, no sólo por su empeño en la obtención del sustento, sino en la consecución de la satisfacción emocional que les produce la culminación de una pieza que lleva inmersa parte de su ser.



Introducción

La habilidad del hombre para elaborar objetos con la finalidad de satisfacer eficientemente sus necesidades –básicas en sus inicios-, ha permitido que éste descubra nuevos materiales que con el tiempo fueron perfeccionados, con lo que se alcanzó un mayor grado de laboriosidad.

Se podría afirmar entonces que el ser humano, por las capacidades desarrolladas para la transformación de diversos materiales en utensilios para sus hogares –ollas, vasijas y menaje- y fuera de ellos -caza, ritos y festividades- ha sido desde siempre un inventor y productor.

Natural al hombre es también la búsqueda consecutiva de

la belleza en el mundo que lo circunscribe; la observación y admiración de la naturaleza que lo rodea –animales, plantas y los acontecimientos climáticos- han tenido una estrecha vinculación en cuanto a creencias y formas de reverencia.

Innumerables han sido los hallazgos arqueológicos alrededor de todo el mundo, de figuras y representaciones plasmadas por seres humanos, que van desde adornos, piedras, vasijas, hasta grandes monumentos, no sólo para deleite de la humanidad, sino que han servido para descifrar su estilo de vida, en cuanto a normas de comportamiento, rituales religiosos, etc.

Si se afirma entonces que

el hombre es un ser creador por naturaleza, se podría decir también que al plasmar en objetos tangibles aquello que desarrolló en su imaginación lo convierte en un artesano.

Claro está que no existe hasta la fecha un consenso de criterios, entre los estudiosos del tema artesanal, sobre los términos artesano/artesanía, por ello, me permito citar a continuación algunos conceptos que en mi criterio, están entre los más cercanos y acertados.

“La elaboración de artefactos con sus manos dirigidas por el cerebro”¹.

“Artesanía. (nombre español). F. Conjunto de obras de distinta naturaleza, <tradicionales, funcionalmente satisfactorias y útiles, elaboradas por un pueblo o una cultura local o regional para satisfacer

las necesidades materiales y espirituales de sus componentes humanos”²

Como artesano se entiende a *“Persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico. Modernamente se distingue con este nombre a la persona que hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles un sello personal, a diferencia del obrero fabril”³*

Se podría decir entonces que, según el desarrollo de sus destrezas, el hombre comienza a producir no sólo objetos para cubrir sus necesidades primarias, sino también secundarias y, a diferencia de los animales, dotado de inteligencia superior, comienza a diseñar piezas más elaboradas e incluye en ellas símbolos –como el caso de la pintura y decoración en vasijas de barro, piedra tallada, e inclusive ornamentos –vasijas,

1 MALO González, Claudio. “Arte y Cultura Popular” Segunda Edición, revisada y aumentada. Cuenca, CIDAP; Universidad del Azuay 2006, pp.:221

2 Carta Interamericana de las Artesanías y Artes Populares

3 Diccionario de la Real Academia de la Lengua.

joyas y vestimenta de carácter religioso y pagano- cargados de vivencias, expresión y belleza.

Si es inherente entonces al hombre la capacidad de transformación de materiales, ¿lo sería también el del diseño? Queda claro que sí, pero permanece aún pendiente la afirmación de si ¿éste existe desde el mismo momento en que el hombre comenzó a transformar los materiales con fines meramente decorativos?

Si bien el término diseño es utilizado antes de la revolución industrial, es muy cierto también que, como carrera, se consolida luego de ella y concretamente en el siglo XX.

Si damos por sentado que la carrera de diseño y su aplicación fue creada para satisfacer las necesidades de una sociedad industrializada, cuyo objetivo es la producción en masa, de

artefactos con mayor durabilidad –plásticos-, reducción de costos –máxima producción a base de la simplificación de modelos- y funcionalidad –aparición de cocinetas y por añadidura las ollas de aluminio-, por citar algunos ejemplos; no podríamos asegurar que dicha revolución industrial hizo –como se pronosticaba- que las artesanías desaparecieran y con ellas su diseño.

“Ciertamente es que las artesanías en cuanto sistema de producción responde a las circunstancias de la época preindustrial, pero esto no quiere decir que el diseño como carrera y las artesanías sean irreconciliables.... por lo que es perfectamente legítimo que los principios y sistemas del diseño como carrera, en muchos casos cercanos al diseño espontáneo, puedan aplicarse, debidamente adaptados a la elaboración de artesanías”⁴.

4 MALO González, Claudio. “Artesanos y Diseñadores. Memorias de la Reunión Técnica Iberoamericana sobre Diseño y Artesanía”. CIDAP 1991. pp.27.

Entonces, si damos por entendido que la elaboración de una artesanía ya contiene desde su concepción elementos de diseño; ¿el artesano, por el mero hecho de poseer experiencia suficiente en el campo en el que se desarrolla cuando plasma sus ideas en el objeto que se encuentra creando, se convierte también en un diseñador?

Ahora, cuando un profesional del diseño, emprende en la elaboración de objetos, lo tome como su medio de vida, sea

cual fuere el material con el que trabaje, siempre y cuando predomine el uso de la mano sobre la máquina, ¿se convierte en un artesano? Queda a discreción del lector el responder estas interrogantes planteadas.

En todo caso, lo que pretendo con este artículo es ejemplificar, a base de dos casos específicos dentro del campo de la orfebrería, lo dicho en líneas anteriores, con la finalidad de que sea usted, querido lector, el que con elementos de juicio,



pueda clarificar sus propias interrogantes del significado de “artesano” y de “diseñador” o de ambos.

Artesanía: artesano - diseñador

“Por orfebrería se entiende no solo el arte de elaborar los metales preciosos para obtener ornamentos personales, religiosos, rituales. Se entiende por orfebrería todo aquello que tiene una finalidad y un valor artístico.

Cualquier objeto que una persona se pone para lucir; si es hermoso, si es agradable, produce en quien lo usa sensaciones de gozo y en quien la observa, motivos de interés”⁵.

El primer caso que expondré es el de una diseñadora que, partiendo de su carrera, se intro-

dujo en el mundo de la artesanía y que, en relativamente corto tiempo, alcanzó un éxito que tal vez ni ella mismo se lo esperaba. Cabe destacar en este punto que, desde hace varios años, se puede observar a un creciente número de diseñadores que están incursionando en el ámbito artesanal, diversificando, de esta manera, las fuentes de empleo y, por supuesto, obteniendo un medio de vida con gratificantes resultados.

Tania Francisca Tapia, estudió la carrera de diseño en la Universidad del Azuay, se graduó en el año de 1995, para ese entonces, ese centro de estudios no ofrecía a los alumnos la posibilidad de optar por una rama en particular, hecho que incidió para que, durante ese lapso, aprendiera bases teóricas y técnicas, junto con la realización de prácticas en las diversas ramas de dicha profesión.

5 MIOZZO, Isabella. “Curso de Formación sobre las Tecnologías empleadas en la Elaboración y Acabado de Joyas, Cuenca – Ecuador 1 al 26 de agosto de 1994. IILA, CIDAP 1995. pp.11

Esta diseñadora tuvo atracción desde muy temprano por la actividad manual, de allí su inclinación al diseño. Por casualidad o destino, una vez graduada, tuvo la oportunidad de viajar a Estados Unidos, gracias a la invitación de su hermana, quien residía en ese país.

Durante su año de permanencia, tuvo la suerte de trabajar en una fábrica de joyas elaboradas en oro; con el tiempo, manejó todo el sistema de producción y diseño, aprendió los diferentes mecanismos tec-

nológicos y tipos de acabados. Gracias a la confianza y desempeño laboral demostrados, se le encomendó la realización de prototipos, los mismos que una vez que contaran con la aprobación definitiva, culminaban en la reproducción en serie.

Esta diseñadora encontró, gracias a este trabajo, el rumbo que de allí en adelante tomaría su vida. La complacencia de no sólo diseñar, sino con herramienta en mano, transformar en un objeto aquello que plasmó en un papel, era portador, para



su autora, de gozo, satisfacción y belleza.

Tania aprovechó para invertir todo el dinero ganado durante ese año en la compra de diversas herramientas, pues tenía la firme convicción de montar su propio taller de orfebrería a su retorno en su Cuenca natal. Esta tarea la cumpliría a cabalidad luego de tres años, cuando finalizó con la adquisición de maquinaria en sus frecuentes viajes en las temporadas vacacionales a Estados Unidos.

A pesar de no poseer toda la herramienta necesaria en sus inicios, Tania comenzó a producir sus joyas utilizando como materia prima la plata —el alto costo del oro le era prohibitivo. En principio, sus creaciones eran adquiridas por parientes y amistades, conforme el paso del tiempo, sus modelos exhibidos en una pequeña galería, -acondicionada dentro del almacén de su padre-, rindieron sus frutos.

Por otro lado, el segundo caso que aquí ejemplifico es el de un tradicional joyero, como muchos otros, que aprendió su oficio a temprana edad, iniciándose como aprendiz para, con la práctica y los años, alcanzar el grado de maestro.

Fausto Ordóñez Almeida, se inició en el oficio de la joyería a la edad de doce años, trabajando en el taller de su hermano; allí, mientras realizaba las tareas de limpieza y preparaba el material básico, observaba las técnicas y los procesos de producción que implicaba la elaboración de esta artesanía; de a poco, se le encomendaron nuevas funciones hasta que, a la edad de diecisiete años, había ya aprendido la totalidad de los procesos, obteniendo el grado de maestro.

A pesar de que Fausto tenía su profesión de contador y que la ejerció por algún tiempo, luego de su matrimonio decide abandonarla y montar su propio taller, decisión que tomaría debido a que el oficio de la or-

febrería le llenaba de mayores satisfacciones.

Con el pasar de los años, sus habilidades y destrezas demostradas en la elaboración de joyas fueron reconocidas por los directivos del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares –CIDAP-, quienes le sugieren que presente su postulación para una beca otorgada por el Instituto Italo Latino Americano –IILA- para el “Curso de Perfeccionamiento sobre las Tecnologías empleadas en la Elaboración y Acabado de Joyas”, dictado por expertos profesores italianos provenientes de la “Scuola dell’ Arte Della Medaglia dell Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato” de Roma, organizado por estas dos instituciones y patrocinado por la dirección General para la Cooperación al Desarrollo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia, curso en el que finalmente sería admitido.

Los buenos resultados observados por los instructo-

res italianos, gracias al buen desempeño de este artesano, le sirvieron para, nuevamente, ser convocado y admitido en nuevos cursos llevados a cabo por estas dos instituciones en años subsiguientes, tales como: “Curso de Perfeccionamiento y Actualización sobre las Tecnologías empleadas en la Elaboración de Objetos



de Plata”, 1998, “Curso de Formación en Marketing para Artesanos”, en el mismo año y, “Curso de Capacitación en Modelado en Cera, Repujado y Cincelado para la Realización de Objetos de Arte en Plata, Tridimensionales y en Bajo Relieve”, 1999.

Por su parte Tania, no conforme con el relativo éxito obtenido y su interés por continuar con el aprendizaje de nuevas técnicas, a pesar de no estar catalogada como “artesana” por su calidad de diseñadora, consigue que se le otorgue un cupo, en calidad de oyente, al último curso mencionado en el párrafo anterior.

El objetivo básico del curso consistió en especializar a los alumnos en las variadas técnicas de modelado, repujado y cincelado, a fin de que consiguieran diversificar y mejorar su producción y, llevar un adecuado control de calidad en sus diversos procesos. En este curso, aprenden técnicas que prácticamente estaban

desapareciendo, sobre todo el del “esmaltado”, -partículas de vidrio normalmente transparentes u opacos y en colores diversos que vienen preparadas para colocarse en los metales de acuerdo con el diseño, el metal tiene que estar totalmente limpio, se logra el acabado final luego de varias quemas-, se obtienen piezas únicas y se trata de un proceso ciento por ciento manual, desde la fundición del metal hasta los acabados finales, hecho que implica mayor trabajo, tiempo de ejecución y por ende, incidencia en el costo para la venta.

Tania asiste a la totalidad del curso, muy atraída por el aprendizaje que día a día adquiría. Durante el desarrollo del mismo, toma contacto con una de las profesoras, Laura Cretara, con la finalidad de averiguar sobre la posibilidad de tomar clases de mayor especialización en Italia, pues tenía conocimiento de varias escuelas de gran renombre en el campo del diseño y vinculadas con la joyería.

La profesora solicita su documentación para, una vez de regreso a su país, efectuar una reunión con la directiva, con la finalidad de analizar su solicitud; sin saberlo, se encontraba frente a la Directora de la Escuela del Arte de la Medaglia, un instituto especializado al que asisten únicamente 45 estudiantes que cursan clases durante tres años de carrera y dirigido a universitarios y

profesionales con probadas aptitudes.

En el año 2000, es aceptada su postulación y se traslada a Italia para estudiar durante seis meses en dicho instituto.

En el curso Tania perfeccionó las técnicas aprendidas en Cuenca; según su criterio, incrementó notablemente su conocimiento gracias a que tuvo excelentes profesores, entre ellos Aurelio Mortet y Ana Vini, gran maestra en el esmaltado, en la parte artística y creativa: cincelado, repujado, burilado, modelado artístico. También tomó clases generales sobre arte con expertos en ese campo, quienes le instan a que valore su cultura para crear diseños modernos sin perder su identidad.

En el mismo año, durante tres meses, Fausto, en compañía de dos artesanos más, uno ecuatoriano y otro boliviano, son catalogados por sus profesores, Laura Cretara, Aurelio, Andrea y Dante Mortem, como los



mejores alumnos del curso que efectuaron en Cuenca en 1999 y, con una nueva beca otorgada, se trasladan al Instituto Poligráfico e Zecca dello Stato, de la Scuola dell'arte, para un Curso de Especialización en dibujo, diseño, proyección tridimensional, modelación, incisión y grabado, modelación en cera, esmalte y técnicas de Pátinas –tipos de acabados en los metales con diferentes formas de avejentado con pintura, grafito o ácidos-.

En esa misma fecha, se llevaba a cabo un congreso internacional en Roma en conmemoración al año de las donaciones para trasplantes de órganos. Los alumnos de dicha escuela –alrededor de sesenta-, son llamados a participar con propuestas para la elaboración de una moneda que festeje este acontecimiento; luego de tres fases de selección, Fausto llega a estar entre los cuatro finalistas, de los cuales se efectuó una exposición para finalmente escoger al ganador.

El Instituto Italo Latino Americano, entidad que otorgó las becas, se entera de esta selección y premia a los tres alumnos con dinero en efectivo, con la finalidad de que adquieran herramientas y materiales del ramo, objetivo que lo cumplen, adquiriendo insumos que sabían que no encontrarían en sus países de origen y que les serviría para poner en práctica los conocimientos adquiridos durante el curso en mención.

Con todos sus conocimientos ya muy afianzados y siguiendo las sugerencias de sus profesores, tanto Fausto como Tania empiezan a producir piezas en las que toman muy en cuenta los elementos propios de la cultura y la naturaleza; temáticas que no les resulta difíciles de abstraer y plasmar en sus joyas, debido a su formación autodidacta en el primer caso y de diseñadora en el segundo, junto con la aplicación de las diferentes técnicas de producción, que aprendieron en los diversos cursos de capacitación.

Sus triunfos personales

Tanto el trabajo de Tania como el de Fausto, han sido altamente apreciados por parte de instituciones culturales nacionales y extranjeras. Sin lugar a dudas, las exposiciones en galerías y museos constituyen un logro importante para los artistas y artesanos, pues por un lado es una eficaz forma de promoción, sobre todo por la publicidad y convocatoria del lugar en el que se las efectúa y, por supuesto, por la cobertura de los medios de comunicación, pero sobre todo porque significa una premiación a su creatividad, pues el ser invitados a exponer sus obras, en instituciones como en las que ellos han expuesto, implica al mismo tiempo haber alcanzado el reconocimiento de su trabajo.

Como no es mi intención cansar al lector, con un detalle exhaustivo de las exposiciones efectuadas por cada uno de ellos, mencionaré apenas las más sobresalientes.

Fausto ha expuesto por dos ocasiones en el Museo de la Concepción con muestras tituladas “Joyería en Plata” y “Fuego y Creación”, en 1993 y 1998 respectivamente; en 1999 realiza la exposición “Destellos del Espíritu” en el CIDAP y varias exhibiciones en galerías de Cuenca, en el Banco Central y en la Alcaldía de la misma ciudad, la nombrada ya en Roma y por último, en California, Estados Unidos con una colección de Diseño Andino Contemporáneo en el año 2004; todas ellas con una buena receptividad del público que tuvo la oportunidad de admirar sus muestras.

Como nos comenta Fausto, de acuerdo con las tendencias actuales de mercado, tienen gran atractivo sus modelos que presentan diseños andinos tradicionales, como rasgos de candongas –un tipo de zarcillo típico utilizado por la Chola Cuencana-, su colección de modelos en filigrana y la indigenista que refleja el pueblo ecuatoriano, como cholas

cargando canastos, etc., todas con técnicas y tendencias de joyería moderna. Al igual que Tania, debido a los altos costos del oro, Fausto también produce sus joyas utilizando plata y piedras semipreciosas.

Actualmente, se encuentra empeñado en la elaboración de piezas utilizando la técnica del reticulado, que consiste en soldar a base de fuego en varios puntos los dos metales;



es decir, plata de una determinada calidad con otra más alta, aprovechando la variación en el grado de fundición de cada una de ellas.

Por otro lado, Tania arranca con sus exposiciones en el año 2000, en la Fundación Paúl Rivet, dedicada sólo a diseñadores de artesanías; un año más tarde realiza su primera exposición individual en el CIDAP, titulada “Identidad en Plata”, nombrada así por el Dr. Claudio Malo, director de dicha institución, debido a que estaba compuesta de joyas con un alto sentido de identidad de nuestra cultura, partiendo de sellos precolombinos; efectúa otra en la misma institución luego de tres años, “Plata, Esmalte, vida”, joyas elaboradas con las técnicas de esmaltado, repujado y cincelado, al tiempo que presenta sus muestras en diferentes eventos como la Feria Internacional de Turismo del Ecuador (FITE) y en la Bolsa Internacional de Turismo del Ecuador, obteniendo sus productos en todas ellas buena acogida.

Cabe resaltar la invitación para exponer en la embajada del Ecuador en Washington; la inauguración estaba prevista el 11 de septiembre, debiendo ser cancelada debido a que ese día tuvo lugar el atentado a las torres gemelas. A pesar de este lamentable suceso, las joyas de Tania fueron exhibidas durante varios días y luego clausurada a causa del fuerte shock emocional provocado en los habitantes de ese país, que decidieron permanecer por seguridad en sus domicilios.

Con motivo de la realización del Concurso de Miss Universo en el Ecuador, llevado a cabo en el 2004, sus organizadores concurren a la ciudad de Cuenca, localidad con renombre nacional en la elaboración de diversas artesanías, entre ellas la joyería, con la finalidad de escoger a varios joyeros, cuyo prestigio y profesionalismo fuera de comprobada trayectoria, e invitarlos a diseñar joyas para engalanar a las candidatas en uno de los eventos progra-

mados en dicha localidad. Al ser éste un evento de carácter mundial, para los joyeros cuencanos resultaba una propuesta halagadora, debido a la fuerte promoción que sus creaciones recibirían. Como merecida recompensa a su trabajo y esfuerzo, resultaron orgullosamente escogidos, entre otros, tanto Tania como Fausto, para cumplir con esta grata tarea.

He querido dejar, intencionalmente, para el final de este bloque la mención de dos ferias; la primera con alto reconocimiento a nivel nacional y la segunda de carácter internacional.

La Feria Nacional “Excellencia Artesanal”, organizada por el CIDAP, que para este año, 2007, alcanzó ya su quinta versión, congrega a un número aproximado de sesenta artesanos, provenientes de diferentes provincias del Ecuador y, en una mucha menor medida, de varios países latinoamericanos. Esta feria se la realiza de cuatro a cinco días, en el

mes de noviembre, durante las festividades conmemorativas de Independencia de la ciudad de Cuenca.

La participación de los artesanos en esta feria, se la realiza exclusivamente por invitación de la institución organizadora y, para acceder a ella, se debe demostrar un nivel, como su mismo nombre lo indica, de excelencia. La calidad del producto es el primer requisito exigido, a más de un nivel de producción óptimo, pues se debe tener cantidad suficiente para abastecer la venta durante los días de feria, en los que se sobrepasa los cuarenta mil visitantes.

Demás está decir que la pretensión del CIDAP con esta feria es la de revalorizar, promocionar y difundir los productos artesanales que pueden, con dedicación y esfuerzo, alcanzar niveles de calidad acordes con las exigencias del mercado, a más de contactar directamente al artesano con el público comprador, sea éste particular o dueño de galerías

y centros comerciales, evitando de esta manera a los intermediarios y colocando al artesano y su producto en el alto sitio merecido.

Vale la pena destacar con este antecedente que, gracias a la diversidad de diseños y técnicas de producción de estos dos artesanos, ambos han conseguido ser invitados a las cinco versiones de esta feria y, en cada una de ellas, han logrado satisfacer las apetencias del público, expresado en el alto nivel de aceptación y, por supuesto, de ventas.

Y, para sellar con bandeja de oro —por no decir plata—, Tania ha participado ya, por tres años consecutivos, en la Feria Internacional de Joyería “Tendente Lifestyle”, en Frankfurt, Alemania, creada exclusivamente para productores con miras a la comercialización en Europa.

Tania comenta que en su primera visita a esa feria, si bien sus productos atrajeron

la atención por el nivel del diseño presentado; sin embargo, no alcanzaba los estándares de producción por ellos exigidos, debido al acabado de sus piezas. Pero esto le sirvió de experiencia y las sugerencias las tomaría muy en cuenta luego del análisis de sus productos, con la finalidad de cumplir con las normas de aprobación y poder así ingresar a dicho mercado; objetivo que lograría tanto en el segundo como en el tercer año.

Es tal el reconocimiento

mundial de esta feria que, durante los cinco días de exhibición, es visitada por dueños de cadenas de producción, centros comerciales y galerías exclusivas, por ello, quien recibe su aprobación, tiene la oportunidad de colocar sus joyas en los principales nichos de mercado europeos y por ende, hacerse acreedor al reconocimiento y fama en donde -se cree- que están los mayores diseñadores del mundo.

La creatividad de nuestros artesanos no se queda



solamente en la elaboración de joyas con el uso exclusivo de la plata y piedras semipreciosas, de acuerdo con las tendencias del mercado, han incorporado también en sus diseños el spóndilus, material extraído del caparazón de una concha existente exclusivamente en las costas del Perú y Ecuador que, por sus diversos colores y matices, atraen mucho la atención -sobre todo del turista extranjero-, añadido al hecho de que, en tiempos incaicos, la coraza de este molusco era utilizada como moneda; hecho que le otorga a sus piezas mayor valor cultural.

Cabe destacar en el caso de Tania que, a lo largo de siete años de ejercicio como joyera en la ciudad de Cuenca, no sólo como ella nos cuenta, sino que los hechos así lo demuestran, se ha ganado el respeto de sus compañeros del ramo y hasta de quienes le proveen de los materiales para su trabajo, pues el menosprecio y la indiferencia demostrados en sus inicios, producto del machismo por estar catalogado como un trabajo

casi exclusivamente del sexo masculino, con el tiempo fueron desapareciendo.

La valoración de los conocimientos

Llegar al sitial en el que está no le ha sido fácil, han sido años de preparación y dedicación que rindieron sus frutos. Tania no se refiere sólo a las habilidades y destrezas desarrolladas en su taller; se refiere también a los conocimientos que pudo acumular durante todos sus años de estudio universitarios y, por supuesto, también los posteriores a ellos, a los que les otorga un merecido reconocimiento pues, según ella, de no haber sido por sus estudios, no hubiera podido alcanzar las metas propuestas y plantearse nuevos retos más ambiciosos aún.

De igual manera, Fausto nos comenta que de no haber sido por los diversos cursos a los que pudo acceder, tanto de técnicas en joyería como algunos de diseño, marketing y gestión de empresas, tampoco

hubiera alcanzado el nivel en el que hoy se encuentra.

Precisamente, gracias a este cambio de mentalidad en la consecución de mayores conocimientos, con la finalidad de entrar competitivamente a un mercado cada vez más exigente, en donde priman la calidad, el diseño y la exaltación de las culturas propias de cada región; dejando de lado los egoísmos propios de esta actividad, Fausto, en compañía de otro maestro orfebre y una diseñadora, tienen la oportunidad de compartir sus conocimientos, en calidad de instructores, a sus compañeros del ramo en la ciudad, dictando dos cursos de capacitación, propuestos y llevados a cabo por el CIDAP, en las técnicas de “Casting, Repujado y Grabado” y “Casting, Repujado y Armado de Piezas”, con bases teóricas de diseño, dictados en los años 2000 y 2001 respectivamente.

Amás de estos cursos, también ha colaborado enseñando en varios seminarios y talleres,

a petición de diversas entidades e instituciones, tarea que la hace gratamente, siempre con el afán de enaltecer esta rica tradición que tanto ha caracterizado a nuestra ciudad desde mucho tiempo atrás.

Entre los premios y reconocimientos recibidos por este artesano, destacará la Condecoración al Artesano Más Destacado en la Rama de la Joyería, en el año 2004, otorgada por la Asociación de Joyeros del Azuay; la Segunda Mención en el Primer Concurso Nacional de Diseño y Producción de Joyas y la Condecoración del IILA por su participación en el Concurso Medallístico efectuado en Italia.

“Ganas de querer ser”

Cuando Tania nos comenta sobre su taller y la dedicación a su trabajo, su rostro se ilumina y denota clara satisfacción. *“El amor por lo que uno hace se refleja en el contenido de sus piezas. Hay ocasiones en que*

no me doy cuenta de las horas, cuando estoy trabajando en un modelo, me pierdo en el tiempo y en el espacio, me emociono, sólo quiero ver la pieza, la que diseñé en mi cerebro, la que dibujé en un papel, culminada, terminada en un objeto que puedo tocar, admirar y sentir orgullo. Cada joya se lleva un pedacito de mí”.

La dedicación por este trabajo, muchas veces hasta el agotamiento físico, le ha permitido a Tania producir cosas diferentes y con valor agregado. La constancia, la dedicación, el amor y la seguridad en sí misma han sido suficientes para tener éxito en su trabajo; como ella mismo lo dice, todo radica en las “ganas de querer ser”

“La imparable necesidad de crear”

“La joyería ha estado desde siempre destinada a resaltar la belleza de quien la lleva, pero en los últimos

*años va más allá, se ha abierto un espacio de mayor creación y proposición en el cual lleva implícito un mensaje, la cultura de un pueblo. La imparable necesidad del ser humano de crear, de identificarse con un mercado al cual van dirigidas sus propuestas alternativas, con o sin metales preciosos, pero que llevan en ellas algo tan valioso como el oro o el diamante, **arte. Arte** para lucir, para engalanar; esa que por tener un mensaje, un diseño o un fragmento de una cultura, tiene el valor agregado que le da el joyero y que es parte esencial de su creación, su “sensibilidad”, que hace de sus piezas creaciones únicas, ese es el valor real que tiene una joya”, son las expresiones de Fausto sobre su oficio.*

Conclusión

Lo cierto es que la obra de estos dos artesanos, utilizada como ejemplos en mi artículo

para demostrar la capacidad creadora y la habilidad innata propias de nuestra región y su gente, queda demostrada. Artesano o diseñador, diseñador o artesano, ¡que más dai.

“La máquina trabaja, el artesano crea. La máquina produce, el artesano concibe. La máquina podrá subsistir pero el hombre no muere”⁶. n

Bibliografía

AGUILAR de Tamariz, María Leonor. Joyería del Azuay, CIDAP, Ecuador, 1988.

MALO González, Claudio. 1.-Arte y Cultura Popular, Segunda Edición, revisada y aumentada. CIDAP, Universidad del Azuay, Ecuador, 2006.

2.-Artesanos y Diseñadores, Memorias de la Reunión Técnica Iberoamericana sobre Diseño y Artesanía. CIDAP, Ecuador, 1991.

MALO González, Claudio, etc. et al. Diseño y Artesanía, Ecuador, 1990.

MIOZZO, Isabella. Curso de Formación sobre las Tecnologías empleadas en al Elaboración y Acabado de Joyas, IILA, CIDAP, Ecuador, 1995.

Organización de Estados Americanos. Carta Interamericana de las Artesanías y Artes Populares, OEA, México, 1973

Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, Editorial Espasa-Calpe, S.A., Décimo Novena Edición, España, 1970

6 Aguilar de Tamariz, María Leonor. “Joyería del Azuay”. CIDAP 1988. pp.: 213

HOJALATERÍA Y TALABARTERÍA, OFICIOS COTIDIANOS

RESUMEN

Recorrer los talleres de hojalateros y talabarteros nos remite al principio mismo de nuestra historia cotidiana. Su presencia, desde los más tempranos años coloniales, fue fundamental para satisfacer aquellas necesidades diarias de la naciente sociedad cuencana. Hojalateros y talabarteros nos muestran a través de su trabajo las costumbres y hábitos en la vida de la gente y, sobre todo, los cambios y transformaciones que se producen en la comunidad, muchas veces marcados de acuerdo a las piezas y a los utensilios que van construyendo o dejan de hacerlo; nos muestran con sencillez y humildad el devenir histórico de las necesidades sociales y culturales de nuestra colectividad.

Los avances tecnológicos, la urbanización de los poblados, el relativo mejoramiento de las vías, la migración de la población, la venta de productos extranjeros y aquellos elaborados con material sintético hace que sean ya muy pocas las talabarterías y hojalaterías existentes en nuestro medio. Ciertos oficios artesanales como la hojalatería y sobre todo la talabartería se encuentran en una franca e innegable crisis existencial.



Aún resuena en mis oídos el rítmico golpe de mazos de madera sobre viejas rieles de tren o el silbante sonido de la hojalata bajo la afinada presión de las tijeras o el chasquido plateado de la suelda escuiriéndose desde la punta incandescente del caudín en fillos de baldes, cantarillas, canales, candelabros, balanzas, embudos, regaderas, ralladores.

Puedo escuchar todavía los testimonios, cuando los aprendices eran quienes debían salir a vocear en las ferias, anunciando el buen trabajo de sus maestros o de aquellos tiempos cuando por las noches las viviendas se alumbraban con velas de sebo colocadas en candelabros o palmatorias o cuando se encendían los llamados faroles de visitas

“llevados por empleadas domésticas, para conducir a sus patronos por las calles cuando realizaban visitas” o de aquellas largas noches de trabajo cuando se reunían, a más de oficiales y aprendices, todos los miembros de la familia, porque debían entregar decenas de mecheros...

“Por docenas, por cientos, por gruesas se hacían los candiles, llevaban a Loja para las fiestas del Cisne. En baldes lo mismo, llevaban como se decía antes por ternos; cada terno era un grupo de cinco baldes: litro, medio galón, galón, dos galones y tres galones...uno iba dentro de otro, se entregaba diez o veinte ternos”. (Ángel Quishpe)

O de pronto percibir el ruido de los cascos de los caballos en las calles empedradas de Cuenca, cuando no había otro medio de transporte y de carga y las talabarterías existían una tras otra, de frente a frente, como se veían en las primeras décadas de la centuria pasada en la actual calle Presidente Córdova, conocida antes como Vásquez de Noboa, al menos desde la calles Tarqui hasta la Benigno Malo.

“Se hacían varios tipos de monturas: la ordinaria que era la que montaba el chagra, la modelo americano, la de Machachi, las de paseo usaban los blancos, las de vaquería los peones para lacear al ganado, eso era bastante... En tiempos de mi papá, por ejemplo, se hacían monturas diferentes para las mujeres, las vi, pero yo nunca hice una; para esas sillas los fustes eran con dos cachos, nosotros decíamos que eran con curvas, dicen que las mujeres sabían montar de lado;

eran monturas de gancho”.
(Mercedes Cando)

Eran aquellos tiempos cuando, tanto en talabarterías como en hojalaterías, tener más de dos oficiales y más de cuatro aprendices era común y era bajo la tutela de los maestros artífices cómo iban aprendiendo cada una de las tareas involucradas en el oficio: el cuidado del taller, el manejo de las herramientas, el adecuado tratamiento de la materia prima y, por supuesto, le realización misma de los objetos.

“Desde chiquito estoy en la hojalatería, desde guagua papá nos traía para tapar los jarritos; antes había bastante ese tipo de trabajo. Tapábamos los huecos de las ollas y, entonces, esas “chauchitas” nos daba papá por el trabajo... qué se yo, valía veinte centavos de sucre. Así poco a poco nos fue incentivando y siempre me ha gustado ver las formas que va tomando el cobre, la hojalata”. (Juan Gutiérrez)

“Cuando entré a aprender tenía catorce años; un tío, hermano de mi madre, era talabartero, se llamaba Juan Miguel Gallegos, me gustó y aprendí con él. Mi tío 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, como éramos aprendices teníamos que hacer los mandados; íbamos a traer el cuero que venía chorreando de las curtiembres, nosotros cargábamos la suela mojada, era pesada. Luego teníamos que lavar bien la suela y como antes había acequias, allí se lavaba. Era pesado lavar, luego poner en la mesa y reunir todita la suela como planchas; para lavar bien, siquiera una hora. Allí sabíamos estar... sudando”. (Manuel Arévalo)

Los talleres eran, en aquel momento, escuelas de reconocido prestigio, donde aprendían

el oficio gracias a experiencias directas en su trabajo y a la guía cercana del maestro artesano.

“Cuando entré a aprender el oficio de hojalatero, yo creí que me iban a pagar alguna cosita para poder sobrevivir... pero bueno no era tanto el interés del dinero sino la necesidad era aprender el oficio: a los tres años que estuve allí, me empezaron a pagar tres sucres a la semana”. (Julio Muñoz)

“Nuestros tíos no nos pagaban ni medio, llegaba la semana, nos íbamos con la ropita sucia, nosotros mismos teníamos que comprar el jabón y lavar. No nos daban nunca ni un medio hasta aprender, ya cuando medio se sabía algo nos daban una tonterita; pero, como antes con un centavo usted compraba un puñado de alfeñiques, redonditos, cinco, seis sólo con un centavo. Eso era hace años, cuando estuve en la escuela”. (Manuel Arévalo)

En ese entonces, los arrieros eran clientes frecuentes de los talabarteros porque era común recibir en las talabarterías, sobre todo en época de lluvias, ciertos trabajos de compostura de aperos, monturas y hasta de las alforjas que cargaban estos hombres, dedicados a transportar cargas en sus mulas y a guiar a los viajeros que debían salir hacia Guayaquil o hacia Quito.

“Eran alforjas grandes de cuero en las que llevaban

botellas de trago y también los tinburros que eran fiambres con cuyes asados y tostado, comidita que duraba y que no se dañaban en los cuatro días que andaban por montañas y cerros hasta llegar en Loja, porque para allá iban creo más que a Quito mismo”.(Manuel Arévalo)

De los talleres de los talabarteros salía también una significativa cantidad de objetos que no solo estaban destinados a los mercados cercanos sino que



eran comercializados incluso en el Perú.

“Llevaba siquiera unas cuatrocientos o quinientas correas; se hacían viajes a lomo de burro, carros no había, solo a pie se andaba. A Loja eran cuatro días, si no dejaba allí las cosas avanzaba a Catacocha, a la frontera con el Perú. En Loja había buenos maestros, ese tiempo casi había en todas partes talabarteros, porque como digo este arte era muy bueno”. (Manuel Arévalo)

En Cuenca, en el año de 1909, según Octavio Cordero Palacios, existía una cervecería, molinos de harina, así como talleres mecánicos y de fundición; además, señala como los principales oficios en la ciudad de principios del siglo pasado a la ebanistería, cerrajería, sastrería, talabartería, zapatería y joyería.

Hasta 1914 las casas de Cuenca con sus patios, corredo-

res y huertas, así como las iglesias, las calles y sus caminos, se alumbraban con esfermas y velas de cebo o parafina; de allí, la enorme y significativa importancia del trabajo de los maestros hojalateros, quienes a más de hacer enseres para labores agropecuarias, para la casa y para la construcción, elaboraban en grandes cantidades candeleros, candelabros, palmarías, candiles y mecheros, lámparas o briseros.

Existen muy pocas referencias bibliográficas explícitas en torno a la hojalatería; sin embargo, es un oficio artesanal con fuertes raíces coloniales. Su presencia en Cuenca, según documentos notariales, data de 1682; los hojalateros formaban parte del grupo de artífices dedicados a los oficios del metal, entre quienes estaban incluidos herreros, plateros así como herradores, fundidores, paileros, latoneros, espaderos, plateros, batihojas.

Mientras el término talabartero aparece tan solo hasta

1670 en la documentación notarial de nuestra ciudad; sin embargo, el desarrollo del trabajo con cuero o piel comienza a intensificarse en forma paralela a la fundación de Cuenca, debido a la necesidad 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.

La asombrosa habilidad y el inigualable ingenio de los nativos de estas tierras para adaptarse a las necesidades de los primeros pobladores ibéricos, cuyos requerimientos distaban mucho de sus ancestrales costumbres y tradiciones, pronto les llevó a convertir su trabajo en singular característica de los habitantes de estas regiones.

Conocedores, sin duda, de las alquímicas técnicas del trabajo con el fuego y los metales, así como del cuidadoso tratamiento para la obtención de las más finas pieles para su vestuario y sus utensilios,

el trabajo de talabarteros y hojalateros, artesanos cuya labor permitía obtener ciertos utensilios de uso doméstico y agrícola, estuvo vinculado de manera directa con aquellas actividades ligadas a la vida económica de la ciudad y de la provincia.

Más todavía si consideramos que, durante la colonia y hasta bien entrado el siglo XX, la economía de la ciudad de Cuenca y las zonas rurales de la región estaba sustentada en la producción agrícola ganadera; de allí también que la hojalatería, la más humilde de las artesanías entre los oficios del metal, testifique a través de la gran habilidad de sus artesanos y de la enorme humildad y sencillez de su producción, el devenir histórico de las necesidades sociales y culturales de nuestra colectividad.

Hojalateros y talabarteros son quienes muestran, a través de su trabajo, las costumbres, los hábitos en la vida cotidiana

de la gente y, sobre todo, los cambios y transformaciones que se producen en la comunidad, muchas veces marcados de acuerdo con las piezas y con los utensilios que van construyendo o dejan de hacerlo.

“Los talabarteros hacíamos para los cuarteles cientos y cientos de pares de polainas; antes era solo las polainas, no usaban botas o zapatos de caña alta. Se ponían los zapatos y las polainas. Las polainas eran como unas cimbras, como un papel arrugado pero en suela; eran eternas, de esto siquiera debe ser como unos setenta años. Hacíamos también carriles para la escuela, tenían un respaldo con una tabla para que aguante más y una correa; eran medio pesadas, pero duraban una eternidad... todo era solo cuero”. (Manuel Arévalo)

“Latas para tostar café, latas para hornear pan, achoteros para sacar manteca de color, bolsas para

pasar café, harneros, cedazos, cernidores, tarros para manteca, baldes con distintas medidas, cucharones, balanzas son utensilios de cocina que muy pocos hojalateros trabajan ya. Enseres domésticos como recogedores de basura, embudos, basureros, tinas, bacinillas, peroles, lavacaras ya no son producidos en los talleres de hojalatería si no es por pedido expreso”. (Gloria Quisphe)

Aunque la hojalatería es una de la artesanías con un alto contenido utilitario destinada a satisfacer necesidades primarias y secundarias de los integrantes de una comunidad, al estar expuesta a los vaivenes de una sociedad post industrial, es uno de los oficios tradicionales en el umbral de la desaparición, pero al mismo tiempo en un intenso y creativo proceso de readaptación de su producción.

“Desde cuando se dolarizó bajó la venta; además, entran productos

de Colombia, de Perú y ahora hasta de China y muy barato. Pero, lo que a nosotros nos acabó fue el plástico, porque a pesar de mirar nosotros el deseo de nuestros clientes por comprarnos, por el dólar o los dos dólares que se ahorran ese instante, compran de plástico, pues son dineros que les permite por ese día llevar algo más de comida a la casa". (Gloria Quishpe)

El descubrimiento del petróleo y todas sus consecuen-

cias tecnológicas significó no sólo cambios en los hábitos y costumbres de consumo de la colectividad, sino también llevó a que ciertas artesanías como la talabartería y la hojalatería ahondaran su crisis; más aún, la tradicional producción de esas artesanías no sólo se vio afectada por la intruducción de nuevos materiales para su elaboración, sino también por la migración de un significativo número de trabajadores del campo, situación que perturbó su ya reducido mercado.



Es desde mediados de los años setenta cuando comienza a sentirse una paulatina y constante disminución de los niveles productivos, tanto en los talleres de los artesanos talabarteros como de los hojalateros.

“El trabajo bajó bastante y la libre entrada de productos de Perú y Colombia arruinaron nuestro trabajo y en general, el de todos los artesanos. Ahora vienen monturas, cinturones, sombreros de suela y hasta alforjas de Colombia..., maravillas se ven en los almacenes; sin hablar de los almacenes de los chinos con tanto producto barato pero que no sirven para nada. Acá mismo han venido luego de comprar cinturones chinos y me dicen: vea maestro ocupe la hebilla y déme haciendo el cinturón.

Esto nos tiene arruinados, nos tienen fregados a los que teníamos trabajitos, ahora no tenemos nada; en tiempos de buen trabajo, en ese entonces yo tenía cuatro oficiales, pero el trabajo

en todas las talabarterías fue mermando desde hace más o menos unos treinta o cuarenta años. Ya en aquel momento se trabaja poco y ahora solo tengo un oficial que está trabajando desde hace años conmigo”.
(Manuel Arévalo)

Sin duda, el mercado para la producción tradicional de la talabartería como son monturas y aperos para animales de monta y de carga está reducido en la actualidad a un pequeño círculo de propietarios de haciendas de cierta extensión, al desarrollo de actividades deportivas o al eco turismo.

Mientras tanto la producción tradicional de los maestros hojalateros y talabarteros intenta ampliar su mercado mediante un singular proceso de recreación, como una reacción natural de supervivencia para superar su aparente afuncionalidad y su desarticulación del entramado económico actual.

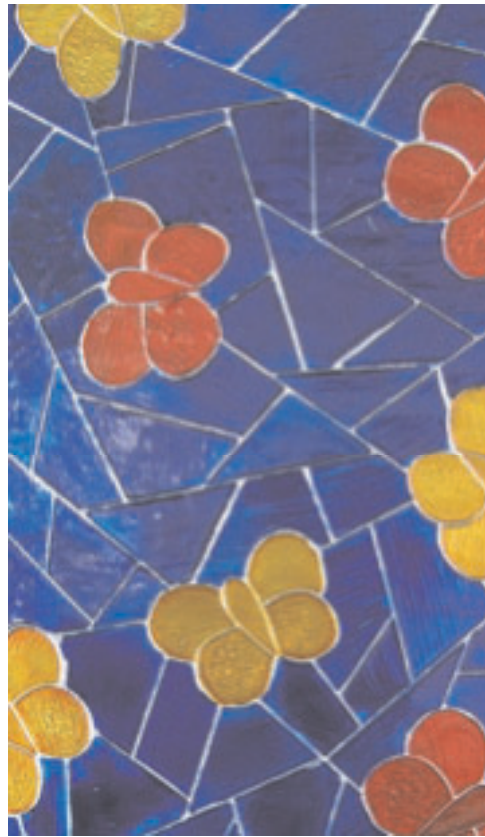
Así vemos cómo los maestros talabarteros ofrecen ahora

a sus clientes estuches de celulares para toda marca, estuches para armas, para lentes y gafas, estuches para radios y aparatos de comunicación, diskmans o estuches para cualquier instrumento electrónico moderno. O cuando aparecieron locales para la venta de pollos asados y los hojalateros comenzaron a hacer unos baldes en forma cónica, largos, no muy anchos, sin asiento que sirven para matar pollos.

“Se agarra a la avecita por las patas y se le mete por el balde; ya luego cuando saque su cabeza por el agujero..., se les pasa el cuchillo. Sufren menos..., no se lastiman sus alas, no se daña su carne; es más rápido, salpica menos sangre. Los dueños de las avícolas nos mandaban a hacer estos baldes”. (Gloria Quisphe)

Si bien el número de jóvenes interesados en aprender oficios artesanales es cada vez menor y la disminución de talleres dedicados a la talabartería

y a la hojalatería tradicional es evidente, el sólido dominio de la geometría, del cálculo matemático, el dibujo técnico, de la física, del diseño les asegura a los maestros hojalateros emplear sus conocimientos para aplicarlos en aquellas necesidades de sus clientes que la modernidad no logra resolverlas.



“La hojalatería es demasiado amplia, hay cosas que se improvisan ese momento, de acuerdo al deseo y a la necesidad del cliente; sea esto para elaborar productos alimenticios: moldes para quesos, helados, yogures, bolos, etc. En este sentido hay que inventarse una serie de herramientas y adaptar máquinas apropiadas para ello. No podemos decir que se acabó la hojalatería, muchas cosas que nos piden los clientes tenemos que inventarnos. Con hojalata, unas tijeras y un compás se puede hacer cualquier cosa”. (Miguel Durán)

De igual manera, los artesanos talabarteros conocedores de las virtudes de la materia prima con la que trabajan, manejan también el dibujo, el cálculo matemático, el dibujo técnico y el diseño con mucha naturalidad y esto les permite manipular la suela y el cuero, con tanta facilidad, que resulta extraordinario mirar la suavidad con que toman el cuchillo

y lo deslizan sobre los trazos, que con anterioridad realizan sobre el material.

“Con la suela se hace lo que uno quiera, puede hacerse cualquier cosa que le viene a la idea”. (Manuel Arévalo)

“Carteras hago desde hace muchos años, antes se vendían más, faltaba manos para trabajar. Hay épocas que se pierden, nadie pide carteras de suela y ya cuando la moda vuelve es bueno para uno. Este oficio es como las olas del mar: las cosas van y vuelven y cuando se van, uno ya está listo con nuevas cosas; a mí a veces me gusta matizar la suela con otros materiales: tejidos, bordados, etc., la cosa es buscar, no dejar morir el arte...” (Mercedes Cando)

Los acelerados avances tecnológicos experimentados desde la segunda mitad del siglo pasado, la urbanización de los poblados, el relativo mejoramiento en las vías de

comunicación, la introducción al mercado nacional de productos elaborados con materiales sintéticos, así como el continuo proceso migratorio de nuestra población, determinaron que sean cada vez menos las tala-barterías y hojalaterías existentes en nuestro medio y muy pocos los maestros artesanos, los oficiales y aprendices de estos oficios artesanales que

se encuentra en una franca e innegable crisis existencial.

En la actualidad existen tan solo siete maestros tala-barteros que ejercen el fino arte del trabajo del cuero y la suela en Cuenca. Sólo dos de ellos cuentan con el trabajo de oficiales; únicamente en una tala-bartería se vive la continuidad de la tradición familiar, aunque



baja en su casa a medio tiempo porque es chofer de una unidad de transporte escolar.

En Cuenca aún podemos conversar y contar con enriquecedores testimonios de vida y trabajo de maestros hojalateros mayores a setenta años, algunos retirados y otros que trabajan sólo a pedido. Escuchar sobre la familia Gutiérrez, Durán, Chaca, Jimenez, Muñoz, Bustos son referencias imprescindibles para comprender el sorprendente mundo de la hojalatería y su inmenso e invaluable aporte en la historia y en la cultura de la ciudad.

Como también lo son apellidos de respetuoso renombre entre los talabarteros y de permanente y cariñoso recuerdo como Eusebio Bermeo, Juan Miguel Gallegos, Alberto Barrera, Manuel Astudillo, Vicente Andrade, Carlos Domínguez, Rafael Álvarez, así como de los hermanos Luis y David Gualicela como referente de buena calidad en la elaboración de productos de talabartería

conocemos que descendientes y familiares de maestros talabarteros fallecidos conocen el oficio de sus ancestros; tres talabarterías mantienen un nivel productivo, más o menos constante, que les permite ciertos ingresos económicos; uno de los maestros talabarteros tra-

y ascendientes de la mayoría de los pocos talabarteros que aún en estos días ejercen su oficio.

Sin embargo, consideramos que el número de talabarterías y hojalaterías existentes en Cuenca no cuestiona en ningún momento su funcionalidad como oficios artesanales, a pesar de que su producción tradicional está destinada a

limitados sectores sociales, porque la agudeza creativa de hojalateros y talabarteros, en conjunción con el profundo conocimiento que tienen de la materia y de las técnicas de trabajo, les está permitiendo readaptarse a las exigencias de la modernidad, abrir nuevos mercados y potenciar toda su amplia experiencia a fin de *“buscar que no decaiga este arte”*. n

HILOS DE RELIGIOSIDAD: BORDADOS DE PRENDAS DE USO RELIGIOSO

RESUMEN

El bordado es un oficio que tiene larga data y que en el caso de Cuenca, se consolida a partir de la Colonia, cuando comienza la apropiación de estilos, técnicas y materiales llegados desde Europa.

El bordado se ha empleado para la elaboración de gran diversidad de prendas, entre las que sobresalen las vistosas y coloridas polleras de la Chola Cuencana y los lujosos trajes de los mayores del Pase del Niño. Pero además de estos, el bordado ha sido una labor importante en el ornamento de atuendos y artículos de uso religioso, sobre todo en vestimentas de imágenes sacras. Así, la costumbre de *Vestir al Niño* es muy arraigada en la ciudad.

Los bordados de prendas de uso religioso constituyen una muestra importante de la habilidad y creatividad de las manos cuencanas, pero además dan testimonio de la enorme riqueza cultural, expresada en la religiosidad popular de nuestro pueblo.



El bordado, como forma de ornamentación, constituye una de las tantas manifestaciones culturales que dan cuenta de que las prácticas del ser humano, a diferencia de otros animales, son eminentemente simbólicas, pues su elaboración va más allá de la simple satisfacción de necesidades básicas y de respuestas instintivas; pues una prenda bordada cumple funciones que involucran mucho más de lo que su utilidad sugiere. La elaboración y uso de ornamentos trasciende a aquellos elementos que fueron elaborados para satisfacer necesidades más próximas al proceso de adaptación y supervivencia humana. La ornamentación da cuenta del pensamiento abstracto del ser humano.

Recordemos que el filósofo alemán, Ernest Cassirer, decía

que habría que ampliar la definición aristotélica del hombre como animal racional, por una visión del hombre como animal simbólico, pues en realidad, la capacidad de simbolizar es lo que distingue al hombre de otros animales, al tiempo que constituye la palabra mágica, que nos introduce al mundo de la cultura. El bordado, tanto en su elaboración como en su uso, es -sin lugar a dudas- un ejemplo claro de pensamiento abstracto, pues la decoración y el embellecimiento implican un acto simbólico. En esta práctica se evidencia con fuerza esa capacidad, propia del ser humano, de vivir mediatizado por símbolos.

El término bordado es de origen francés (borde) y hace referencia a la labor de ornamentación que se realiza sobre

diferentes superficies, mediante el uso de la aguja y de hilos. Se considera que los orígenes de esta actividad artesanal se remontan a la China, alrededor del año 1700 a.C.

Las características propias de los materiales empleados en este oficio, ya sea hilos de diferente origen, telas o pieles, implica la dificultad de su conservación frente a los agentes de deterioro y el paso de los años, de allí que es difícil encontrar piezas muy antiguas

de bordados en determinadas circunstancias climáticas y ambientales. Los restos de mayor antigüedad que se conocen, corresponden a la cultura egipcia. Todavía se conservan prendas bordadas de las antiguas culturas de Mesopotamia y de la América Precolombina. Se cree que en la India también se trabajó el bordado desde épocas anteriores a la escritura y luego, durante el siglo XVI, fue una actividad impulsada y patrocinada por el mecenazgo de los emperadores mogoles e



incluso se habla de artesanos textiles persas que radicaban en la India y se dedicaban a las labores de bordado.

La historia en la Edad Antigua da cuenta de pueblos que fueron famosos por sus textiles y en los cuales se crearon centros especializados dedicados al bordado, tal es el caso del Imperio Persa, de Fenicia o Siria. En Roma fue muy común la elaboración de prendas bordadas, incluso se dice que algunas de ellas tenían mucha semejanza con las plumas de las aves, de allí que a esas labores los romanos las conocían como *plumarium opus*. En el mismo contexto romano, se relacionaba la elaboración de bordados con los frigios, pueblo que en la Edad Antigua habitaba en los territorios que hoy corresponden a Turquía; se cree que gran parte de los bordados que llegaba a Roma provenían del comercio con ese pueblo, de allí que otro nombre popularizado en Roma, para la labor del bordado, fue el de *opus phrygium*, es decir obra de los

frigios. Igualmente, en muchas ocasiones denominaban a los vestidos bordados como *túnica picta* o *toga picta*, por su similitud con la pintura.

Se considera que la Edad Media fue la de mayor esplendor en el ámbito de los bordados. Se destinaba esta técnica a la elaboración de vestimenta, tanto religiosa como cortesana; muebles, tapices y paños. A esta actividad se dedicaron no solo los artesanos, sino también las monjas de los claustros e incluso, cuenta la historia de reinas que practicaban este oficio; al tiempo que la calidad y el lujo de los bordados se convertían en un símbolo de prestigio y status social.

Durante el Medievo, Bizancio fue un centro importante de desarrollo del bordado, allí se elaboraban prendas de diferente tipo, tanto de uso civil como religioso, con alta influencia persa. El bordado bizantino estaba caracterizado por sus dibujos de gran colorido y la utilización de perlas e

hilos de plata y oro, estilo que se propagó por toda Europa. Se dice que durante la Edad Media, España se destacó por el lujo de sus bordados, de ello nos da cuenta el Tapiz de la Creación que se encuentra en la Catedral de Gerona, muestra que corresponde al Románico del siglo XI y que es portadora de una enorme riqueza iconográfica bizantina, además el bordado español se enriqueció aún más con la influencia árabe en la península. Al mismo período, en Francia, corresponde el Tapiz de Bayeux, conocido también como el Tapiz de la Reina Matilde, este lienzo bordado en grandes dimensiones relata, mediante imágenes e inscripciones en latín, los hechos anteriores a la conquista de Inglaterra por los normandos; esta obra constituye en la actualidad una pieza de incalculable valor para Francia. Igualmente, en la Inglaterra Medieval fue de suma importancia el bordado de carácter litúrgico que, durante los siglos XIII al XV, se propagó por el resto de Europa, a este estilo se lo conocía como *opus*

anglicanum. Durante el período que va desde el siglo XIV al XV, la técnica que dominó en Europa fue la de borgoña o pintura de aguja, en la cual se empleaban hilos de oro que, mezclados con finos hilos de seda, se sobreponían sobre telas pintadas.

Durante los siglos XVII y XVIII se empieza a trabajar a base de muestrarios o dechado y es en esa época que, el bordado de vestimenta para hombres y mujeres, alcanza su mayor esplendor. Más adelante, después de la Revolución Francesa, los bordados tendieron hacia formas sencillas y para finales del siglo XIX se retoma esta artesanía en el contexto del movimiento Arts & Crafts, corriente que revaloraba los procesos artesanales, frente a la producción seriada fruto de la Revolución Industrial.

En la América Precolombina los restos encontrados corresponden a las culturas de los Paracas, Mayas e Incas. Paracas fue una cultura preincaica que

se desarrolló en territorios que hoy corresponden a Perú y que alcanzó fama, entre otras cosas, por sus tejidos que, según se afirma, no han sido superados. De los Paracas tenemos los restos más antiguos de la utilización del telar en América, además bordaban figuras diversas sobre sus telas. De la tradición maya del bordado, han sido magníficos herederos los actuales pueblos mesoamericanos. Y en el contexto Inca, se conoce que los señores incas llevaban los famosos cumbi, que eran telas finas confeccionadas con lana de alpaca y vicuña, y que en ocasiones incluían bordados; de estas lujosas prendas, algunas eran recubiertas por delgadas placas de oro y plata y, en ocasiones, ornamentadas con concha spondylus.

En lo concerniente al territorio ecuatoriano, no se han encontrado evidencias de bordado, aunque si se han hallado grandes agujas de metal, correspondientes al período de Desarrollo Regional, que debieron ser empleadas como

prendedores o tupus, o para unir las piezas textiles.

En el Ecuador, el bordado es una actividad que más bien se consolida en el período colonial. Este oficio se introduce entre los indígenas a través de la apropiación de técnicas que llegaban desde Europa, al tiempo que se convierte en una actividad de enorme importancia entre las damas de la urbe y las religiosas de los conventos.

En el caso de Cuenca, un papel importante en la elaboración de bordados, han cumplido las religiosas de los claustros de la ciudad, concretamente del Carmen y de las Conceptas. Estos monasterios se asentaron en Cuenca desde épocas muy tempranas de la ciudad. Las monjas de claustro, además de su entrega a la contemplación y al silencio, han sido responsables, en gran medida, del mantenimiento de muchas tradiciones culturales; convirtiéndose los claustros de Cuenca en guardianes de nuestro acervo

patrimonial. Entre el misterio y silencio de sus muros, esconden obras arquitectónicas, de arte y saberes ancestrales de valor incalculable. Entre las actividades que las monjas de claustro realizan, de gran importancia han sido los bordados, tanto es así que “*los bordados de las monjitas*” gozan de fama entre los cuencanos.

Pero el bordado no ha sido una actividad practicada únicamente por las monjas de clausura, sino que ha sido una labor de carácter popular muy difundida en la ciudad, convirtiéndose en una de las artesanías de mayor tradición en Cuenca. De los bordados cuencanos, sobresalen las elegantes polleras y blusas de la



Chola Cuencana, junto con los lujosos trajes de los mayores del Pase del Niño Viajero. Pero además de estas prendas señaladas, mención especial merecen los trajes de carácter religioso, que si bien no han sido ampliamente estudiados, forman parte importante, no sólo de las artesanías de la ciudad, sino del rico patrimonio intangible expresado en la Religiosidad Popular. En los bordados con finalidades religiosas, podemos citar la elaboración de trajes de Vírgenes, Niños y Santos y, por otro lado, la decoración de la indumentaria de los clérigos.

La indumentaria religiosa del cristianismo básicamente se clasifica en hábitos religiosos, trajes eclesiásticos y ornamentos sagrados. En lo referente a los hábitos religiosos, estos varían –sobre todo en colores– según cada orden religiosa; los hábitos religiosos son propios de los sacerdotes consagrados al servicio en los monasterios. Los trajes eclesiásticos hacen referencia a las vestimentas que utiliza el clero en sociedad, la

pieza clave de la vestimenta eclesiástica es la sotana, aunque en los últimos tiempos muchos sacerdotes no la utilizan. El uso de la sotana fue instaurado por la Iglesia a finales del siglo V y su color determina el rango del clérigo; así, los sacerdotes y diáconos llevan sotana negra; morada para obispos y monseñores; los cardenales visten color rojo escarlata o “púrpura cardenalicia” y el Sumo Pontífice lleva color blanco.

Y en lo que a la elaboración de bordados concierne, tenemos los ornamentos sagrados, que son las prendas utilizadas en las funciones sagradas o ceremonias de culto. Se cree que estos elementos se originan en las vestimentas de las clases altas de Grecia y Roma en la época de difusión del cristianismo. A partir del siglo XII, con el Papa Inocencio III, se determinó el uso de diferentes colores, según las diversas celebraciones del año; así, el color blanco corresponde a la Pascua, Navidad, Jueves Santo, Corpus y a las Fiestas de

Vírgenes y Santos; el morado se utiliza para el Adviento, la Cuaresma, misas de difuntos y funerales (con opción del negro para los últimos); el rojo es característico del Viernes Santo, fiestas de los Santos Mártires y las relacionadas con el Espíritu Santo, el celeste o azul se utiliza para el día de la Inmaculada Concepción; el dorado puede sustituir a los diferentes colores, excepto al morado; mientras que en las celebraciones ordinarias se usa el color verde.

Los ornamentos sagrados están conformados por alba, estola y casulla. Los que más llaman la atención por su elegancia y por la fina ornamentación de sus bordados son la casulla y la estola. El término casulla proviene del latín y significa: pequeña casa. Es una prenda que utiliza el sacerdote únicamente para las celebraciones litúrgicas. La casulla se origina del vestido que utilizaban los senadores romanos en el siglo IV. Originalmente las casullas se elaboraban de lana,

pero más tarde en el siglo IX se empieza a realizar con sedas bizantinas y cañutillos. Luego, para reducir el peso de esta prenda, se eliminó los brazos, terminando en una prenda de forma rectangular. La estola es un tira larga de tela que utiliza el sacerdote alrededor de su cuello. Todos los elementos que conforman la vestimenta sacerdotal están cargados de simbolismo religioso. Tanto las estolas como las casullas suelen ser ricamente decoradas con bordados de hilo de oro y de plata. Por recomendación de la misma Iglesia (siglos XVII y XVIII) las casullas son confeccionadas en telas de excelente calidad, por lo general se trata de finas sedas, aunque antiguamente, además de la seda, se empleaba telas de damasco, brocado y terciopelo.

Los colores de las casullas y de las estolas dependen de la celebración que se realice, sin embargo, en su ornamentación no existe ninguna disposición oficial. Entre los temas frecuentes de sus bordados

encontramos: Santos, Cristo, la Virgen, la cruz, una franja vertical, escenas bíblicas, dibujos geométricos o florales, figuras de animales, etc. Hasta hace no muchos años, se trataba de bordados de exquisita riqueza, muchas veces con un claro estilo barroco en la utilización del espacio y el temor al vacío. Las técnicas de bordado y los tipos de puntadas han sido diversos, además de hilos de oro y plata, se han empleado perlas y cintas de seda.

Por otro lado es muy común en la Iglesia Católica el uso de las imágenes. En el caso de América Latina, su utilización fue de enorme importancia en la tarea evangelizadora por parte de los conquistadores, pues las imágenes constituían una herramienta de enorme poder comunicativo en la enseñanza de la nueva religión, tanto es así que, durante la Colonia, abundaron en nuestras tierras

imágenes de Santos, Vírgenes, Cristos, Niños, etc.

Existen cultos muy importantes y gran devoción en torno a determinadas imágenes, reflejo de ello son las famosas Vírgenes del Cisne, de la Nube o del Quinche, el Señor de Andacocha o el Niño Viajero de los cuencanos. A los actos de fe relacionados con diferentes patronos o patronas, se vincula la imaginería religiosa, que en el caso del Ecuador es de enorme importancia en las diferentes técnicas de talla y decoración en madera¹; pero además, muy vinculada a la imaginería religiosa se encuentra la vestimenta de estas esculturas.

La costumbre de vestir a las imágenes religiosas fue muy importante en el Barroco, contexto en el que se buscaba dar la mayor naturalidad posible a las imágenes, a tal punto que

1 Cfr. ELJURI, Gabriela. “Vírgenes, Santos y Santeros. La Imaginería Religiosa en el Ecuador” en: Revista Artesanías de América N°59-60, CIDAP, Cuenca, 2005, pp.113-128.

se utilizaba cabellos e incluso uñas y pestañas humanas, para lograr una impresión real y natural de las esculturas y, junto a ello, se las vestía y decoraba con trajes y joyas de enorme elegancia. Así, la elaboración de trajes y ornamentos de carácter religioso tienen en Ecuador larga data y en el caso de Cuenca, sin restar importancia a las vestimentas de Vírgenes y Santos, jerarquía especial cobran los trajes de Niños².

La devoción al Divino Niño Jesús entre los católicos es muy antigua. En la antropología se considera que dentro de los rituales, los seres humanos nos volvemos contemporáneos de los dioses, es así que en celebraciones como la Navidad y durante esa época del año, la imagen evocada por los cristianos no es la de Cristo o la de Jesús Hombre, sino más bien

la del Dios Niño. Pero a pesar de esta anotación, en América Latina existe una importante devoción, durante todo el año, al Niño Dios, se trata de honrar la inocencia, dulzura y bondad divina, expresada en la infancia de Jesús.

Susana González, en su estudio sobre el Pase del Niño en Cuenca³, señala que los orígenes del culto al Niño Jesús se remontan a la cultura griega y romana, pues en esos pueblos era muy común adorar al sol; así, en Roma en el siglo III se había declarado oficial la adoración al sol, en asociación con el culto al emperador César, quien era considerado el sol, habiéndose escogido el 25 de diciembre como día del natalicio del *astro rey*, fecha que además daba inicio al solsticio de verano. Según la autora, más tarde, cuando

2 En Cuenca existen diferentes advocaciones para referirse a Jesús Niño: Niñito, Niño Dios, Mi Divino, El Milagroso, Niño Divino, Niño Jesús, Divino Niño Rey, Amito Niño, Mi Guagua, Niñito Bonito, Mi Compañerito, etc.

3 Cfr. GONZÁLEZ, Susana. "El Pase del Niño", Universidad de Cuenca-CIDAP, Cuenca, 1981, pp.33 y ss.



la religión cristiana surgió en Roma, resultó natural que los recién convertidos al cristianismo, relacionaran a Jesús con el sol y que se escogiera el 25 de diciembre para celebrar su nacimiento.

El culto al Niño Jesús fue difundido por diferentes Santos,

por ejemplo, a San Francisco de Asís se lo relaciona con la elaboración del primer pesebre (infra); a San Cayetano se lo representa cargando en sus brazos al Niño y se dice que sus súplicas las realizaba en nombre de los méritos de la infancia de Jesús; San Antonio de Padua fue también un

incansable devoto del Niño y cuenta la historia que el Niño Jesús se le apareció. Santa Teresa había tenido una visión en la que contemplaba a Jesús Niño, desde allí llevaba siempre consigo una imagen del Divino Niño; San Juan de la Cruz fue otro Santo con mucha devoción al Niño.

La devoción por el Niño Jesús se ha extendido por todo el mundo cristiano. Los fieles no sólo que adoran al Niño, sino que además levantan sus súplicas a Dios en nombre de la infancia de Jesús.

Se han multiplicado también las imágenes que lo personifican. Entre las advocaciones más conocidas consta el Niño Jesús de Praga, cuya imagen representa al Niño Jesús vestido de rey, con manto y túnica, coronado con corona imperial y sosteniendo en su mano izquierda una bola que simboliza al mundo; en México existe gran devoción por el Santo Niño de Atocha, al que se lo

representa con vestido largo, capa de cuello ancho de encaje y una concha de berberecho o concha de peregrino (durante las Cruzadas era símbolo de los santos peregrinajes), lleva un sombrero con pluma, usa sandalias con hebillas de plata, con su mano izquierda sostiene una canasta y con la derecha una vasija de agua sostenida por un bastón. En diferentes países es muy común el culto al Divino Niño, representado con túnica rosada, cinturón verde y pies descalzos.

En el Ecuador, en Pujilí en la provincia de Cotopaxi se rinde culto al Niño de Isinche, según la leyenda esta imagen apareció milagrosamente durante la Colonia y en las creencias populares se considera que el tamaño de la figura año a año crece algunos milímetros. Mientras que en la ciudad de Cuenca los fieles tienen especial fervor al Niño Viajero, escultura trabajada en el año 1823 y que año a año, el 24 de Diciembre, congrega a gran cantidad de

devotos de la urbe y del resto de la provincia del Azuay en el tradicional Pase del Niño Viajero.

La época del año en que mayor realce cobra la devoción por el Niño Jesús, es el mes de Diciembre y concretamente la celebración de la Navidad. El Natalicio de Jesús es una de las fechas más importantes para los cristianos, es celebrado por la Iglesia Católica y por la Protestante el 25 de Diciembre, mientras que por la Iglesia Ortodoxa el 7 de enero, al no aceptar el calendario gregoriano.

Se considera que la celebración de la Natividad el 25 de diciembre por parte de la Iglesia, es convencional y que el origen de la fecha está más bien vinculado con las celebraciones grecorromanas en honor al sol (supra). Los testimonios más antiguos de celebración de la Navidad, se remontan al siglo IV de nuestra era. En el mundo católico a la Navidad le precede el tiempo de Adviento, que es un tiempo de preparación que

inicia cuatro domingos antes del 25 de diciembre.

Entre las tradiciones navideñas, constan algunas celebraciones en las que es central la imagen del Niño Dios, tal es el caso de la Misa del Gallo que se realiza el 24 de Diciembre en la Noche Buena a medianoche, también –aunque menos común- existe la Misa de la Aurora, que se celebra al amanecer del 25 de diciembre; y la Misa de Mediodía, en la que es costumbre que antes o después de ella, el Papa dé un mensaje de Navidad a todos los cristianos del mundo, además constan las tradicionales Novenas del Niño y la elaboración de los *Nacimientos*, costumbre muy arraigada en América Latina. En Cuenca, a estas celebraciones, se suma el Pase del Niño Viajero, junto con los Pases Menores, en los que además se *Pasa la Misa al Niño* de la familia o del barrio.

Los Pases del Niño, tal como se mencionó, tienen como protagonista central la imagen



del Niño Jesús. En Cuenca, tanto los Pases Menores como El Pase Mayor del Niño Viajero, cobran un colorido especial con la participación de los elegantes mayores, ángeles, indiecitos, carros alegóricos, bandas de pueblos y los rítmicos bailes del Tucumán.

De todos los personajes que forman parte del Pase del Niño, los de mayor vistosidad son

los mayores. Históricamente los mayores se originan con el régimen hacendario de la sierra ecuatoriana, pues estos personajes representan a indígenas de la provincia de Cañar, que eran portadores en un alto nivel de prestigio y poder entre los peones de las haciendas, pues eran los intermediarios entre éstos y los patrones. Los mayores son niños y niñas que van montados a caballo guiando

al resto de personajes. Tanto la decoración de los caballos, como el atuendo de los niños, reflejan la enorme habilidad de las manos cuencanas. Los caballos van exquisitamente decorados con guirnaldas de frutas, pan, golosinas, otros alimentos y bebidas, que se entretrejen en los tradicionales castillos o armazones de carrizo. La decoración del castillo se fusiona armónicamente con la elegancia del traje de los niños. El mayoral lleva poncho o *cushma*⁴ bordado y sostenido por una faja o *chumbi*⁵; pantalón con citas de colores; camisa bordada en cuello y puños; sombrero de lana abatanada o de paja, decorado con cintas bordadas y completa el atuendo las alpargatas bordadas. Mientras que la mayorala lleva pollera; reboso o *lliclla*, sostenida por un tupo; blusa; zapatillas; alpargatas y sombrero con cintas, todos estos elementos finamente bordados.

El bordado de los diferentes elementos que conforman la vestimenta de los mayoresales, es similar al bordado de las polleras de la Chola Cuencana, pero con mayor cantidad de ornamentos, la pollera de la mayorala es más lujosa que la pollera de uso cotidiano.

Haciendo un paréntesis y aunque no corresponde al tema de vestimenta de imágenes religiosas, la pollera constituye uno de los elementos identitarios de Cuenca, es parte de la indumentaria de la Chola Cuencana, personaje mestizo emblemático de la urbe azuaya. Las polleras son de diferentes colores y cada una de ellos con un nombre propio en el contexto popular; así tenemos los colores onza de oro, botón de rosa, rosa clavel, sangre de toro, concha y vino, aroma, entre otros. En realidad la indumentaria de la Chola está compuesta de dos falzones, el centro o pollera que va por dentro y que es bellamente

4 Termino quechua

5 Ibid.

bordado en la parte inferior, y el bolsicón que va por encima de la pollera y que no lleva bordados sino pliegues y que se lo utiliza recogido por el un lado en la cintura, para así dejar ver la elegancia de la pollera.

Regresando al tema que nos ocupa, la vestimenta de los mayorales es ricamente bordada en sus diferentes elementos. Según cuenta Doña Zoila Oliva Cabrera⁶, artesana que trabaja en la elaboración de polleras, trajes de mayorales y vestimenta de imágenes religiosas; en la confección de una pollera de mayoral tarda alrededor de quince días. Antiguamente estas polleras eran elaboradas en paño o bayeta de castilla, en la actualidad por lo general se realizan en gamuza o terciopelo, siendo éste último el material más elegante. Señala esta artesana que el costo de un traje completo de mayoral varía, según el material y la laboriosidad, desde 200 a 400 dólares. Y que además también es muy común el alquiler de

los trajes, lo cual tiene un valor de 20 dólares. Añade que en los últimos años, su trabajo lo realiza sobre todo bajo pedido para envíos al exterior, pues la celebración de los Pases del Niño en España y en Nueva York, también ha traído consigo la demanda de estos trajes para uso de los migrantes.

Además de los Pases del Niño, en Cuenca una de las expresiones más importantes del culto al Niño Jesús, se manifiesta en la elaboración de los pesebres o *Nacimientos*. Según la tradición, el origen de la elaboración de pesebres está relacionado con San Francisco de Asís, quien fue el primero que representó el Nacimiento de Jesús en una ermita en el Valle de Rieti en Italia, en 1223. La costumbre de elaborar nacimientos o belenes fue difundida en el mundo por la orden franciscana. Fue una costumbre muy arraigada en España y al llegar los franciscanos, como primeros misioneros

6 Entrevista realizada en octubre de 2007.

en el Ecuador, introdujeron esa usanza.

*“Esta tradición navideña, que parte de los primeros tiempos de la colonia, se difundió rápidamente a todo el país y fue Cuenca la ciudad ecuatoriana que mejor asimiló y conservó esta tradición, enriqueciéndola con elementos autóctonos propios”*⁷

Las figuras protagónicas de los nacimientos constituyen El Niño, La Virgen y San José, acompañados de la mula y del buey. Pueden además incluir pastores, reyes magos, animales, bandas de pueblo, ángeles, el ángel de la estrella y, a todos estos elementos, se suman las tradicionales casas de barro, elaboradas por los hábiles ceramistas de la ciudad. Es muy común que reproduzca -con diferentes materiales- personajes, vestimentas, paisajes y otros elementos propios de los Andes.

Existe, junto a estas manifestaciones, la costumbre de vestir al Niño. Muchos fieles cambian de vestimenta de *Su Niñito* periódicamente. Por lo general los devotos cambian la vestimenta de *Su Niño* cada año para *Pasar la Misa al Niño*. Se trata de actos de propiciación, pues los fieles buscan agraciarse o *estar de buenas* con el Niño, pues como lo señala Susana González⁸, en los sectores populares de Cuenca y del campesinado, es común considerar al Niño Dios como *milagroso y castigador*, por lo tanto todas estas manifestaciones son importantes en la relación que establecen los fieles con las divinidades, en este caso con el Niño Jesús.

Pero aquí hay que señalar que esta relación no es sólo con la divinidad que la imagen representa sino, de una u otra manera, con la imagen misma. En este mismo sentido, González afirma que las imágenes del

7 GONZÁLEZ, S. Op. Cit. p. 36

8 Ibid., p. 153

Niño Dios de la familia, inspiran mayor confianza que las de la Iglesia, y que se establecen con éstas lazos afectivos más fuertes y también relaciones de manipulación, incluso señala que, podría hablarse de un intento inconsciente de prolongar la maternidad hacia el cuidado de la imagen del Niño⁹.

Podría decirse que, de cierta manera, la imagen del Niño Jesús se convierte en un hijo más de la familia, de allí que algunas personas le llaman *Mi Guagua*¹⁰. Habíamos señalado (supra) que en los actos rituales los seres humanos se vuelven contemporáneos de los dioses, es así que el mito del nacimiento de Jesús se reactualiza cíclicamente en las tradiciones navideñas y por medio de la apropiación de las imágenes. En las novenas y en la elaboración de los pesebres, los devotos verdaderamente se preparan para el recibimiento del *Niñito*, y con la imagen se

asume una actitud de ternura, de mimo y de cuidado, que se refleja en arrojar al niño.

En esta costumbre generalizada en Cuenca de Vestir al Niño, ocupa nuevamente un rol importante la artesanía del



9 Id. P. 160

10 Término quechua que hace referencia al niño.

bordado. Las artesanas que se dedican a este oficio pueden tardar de uno a tres días, según el tamaño y el detalle del bordado, en la elaboración de un traje de niño. Los costos de un vestido para el niño varían de 15 a 100 dólares. La vestimenta incluye túnica, zapatitos, manto, además de colchón, almohada y cunas para el Niño Dios.

Los materiales empleados para la elaboración de la vestimenta del Niño, incluyen diferentes tipos de terciopelo, según las informantes, existe el terciopelo *del barato* y el terciopelo *tres águilas* que, a su juicio, es el más elegante y apetecido. Al igual que en los trajes de los mayores, se utiliza hilo de seda (antiguamente se usaba el hilo *singer*), lentejuelas, chaquiras, ataches, mullos, hilo de oro y plata, perlas, grecas y flecos dorados. Los colores más utilizados son el lacre, rojo, azul marino y verde; aunque varía según el deseo del cliente y las características del Niño, así el

traje del Niño de Praga suele ser de color blanco y el Divino Niño celeste y rosado.

Indican Carmen Jara y Zoila Oliva Cabrera¹¹ que la variedad de colores y diseños varía según la apetencia de los devotos. En ocasiones, cuando los encargos son para Niños de los pueblos, se les pide que la vestimenta lleve los colores de la bandera del Ecuador, otras ocasiones se les encomienda bordar un traje en base a modelos o fotos. Incluso cuentan que, al momento de la entrevista están realizando un traje por encargo de un sacerdote que anteriormente le había pedido a las monjitas del claustro que borden el traje del Niño con los detalles tradicionales de los mayores, pero las monjitas se negaron por ser un estilo muy recargado, de manera que les encargó a estas artesanas para que plasmaran, en el traje del Niño de su iglesia, los bordados tradicionales de la cultura popular de Cuenca.

11 Entrevista realizada en octubre de 2007

En cuanto al proceso del bordado de estas vestimentas, se lo realiza en máquina de coser, sin que esto reste mérito a la obra artesanal, pues la máquina aparece como herramienta auxiliar, siendo lo que prima en la obra la mano de la artesana. Inicialmente se realiza el dibujo del diseño en papel y luego realizan el pespunte sobre papel cebolla para sacar

el molde. Se trabaja la tela con papel periódico o pellón, para evitar que se frunza. Para los bordes se trabaja al revés, con el hilo de oro en la bobina para que este quede a la vista en el derecho y luego se rellena los motivos en el lado derecho. El tipo de puntada es el normal de la máquina, mientras que la aplicación de adornos se la realiza a mano.



Para finalizar, debemos señalar que el bordado, oficio milenario, en tanto ornamentación de lo cotidiano, constituye por un lado un ejemplo de la habilidad y destreza de las artesanas de Cuenca, pero por otro lado es un reflejo claro de la religiosidad popular, que al margen de lo oficial se plasma en las vivencias de la sociedad, en sus creencias y hábitos, en su fe y devoción, en su capacidad simbólica de creación. n

ARTESANÍA Y MODA

Una visión desde la historia y realidad actual.

RESUMEN

En este artículo se realiza un recorrido por la historia de la moda en el mundo occidental. Se plantea un análisis de la moda en el siglo XX, centuria en la que sus primeros cincuenta años estuvieron marcados por una fuerte presencia de la producción artesanal en la moda, sobre todo en la alta costura; mientras que la segunda mitad del siglo estuvo caracterizada por el auge de la producción industrializada y la consolidación de la moda *pret a porter* o lista para usar, de confección más bien masiva. Igualmente, se analiza el contexto local de la ciudad de Cuenca, durante ese tiempo en el que se vivía una clara influencia europea, siendo las diversas técnicas artesanales las aliadas de esa moda que empezaba a nacer en la comarca cuencana.

El artículo plantea también las enormes posibilidades que el momento actual presenta para la aplicación de técnicas artesanales en la vestimenta urbana, pues en un mundo globalizado, las artesanías son portadoras de autenticidad y tradición.



A inicios del siglo XX, un acontecimiento importante marcó una nueva etapa para el diseño de la indumentaria o moda; el modisto inglés Charles Frederick Worth, quien diseñaba y confeccionaba a mano fastuosos trajes para la realeza española, firmó uno de sus trajes como si de un artista se tratase; y su creación, una obra de arte. Este fue el inicio de la alta costura y es así que se consolidó el vínculo importante entre arte, artesanía y moda.

El modisto (como se conocía al confeccionista y proveedor de ropa), marcó así el nacimiento de una etapa importante para el mundo de la moda y sus obras pasaron a llamarse moda. La expresión más clara de este cambio conceptual tuvo sus inicios en los trajes de alta costura.

A partir de este hecho podríamos entender la moda del siglo XX en relación con la producción artesanal e industrial en dos etapas: la primera mitad del siglo y la segunda mitad. Los primeros cincuenta años estuvieron marcados por una fuerte presencia de la producción artesanal en la moda, sobre todo en la alta costura; otras influencias importantes fueron el arte, el cine y el teatro. La segunda mitad del siglo estuvo marcada por el auge de la producción industrializada y la consolidación de la moda *pret a porter* o lista para usar, de confección más bien masiva; la moda de esta época se nutrió en gran parte de hechos y fenómenos sociales que rompieron los esquemas elitistas que, hasta entonces manejaba la moda. Se vivió un predominio importante de los movimientos juveniles, al

tiempo que cobraron fuerza las nuevas expresiones callejeras, el marketing y el comercio.

Hacia finales de siglo y comienzos del nuevo milenio, nuevas expectativas se han abierto en el mundo de la moda, que busca enriquecerse y relacionarse con aspectos vinculados con la cultura e identidad. Se abre de este modo un importante camino para el diseño de moda regional.

Se dice que la evolución de las sociedades puede leerse en la evolución de la moda, es así que planteo un recorrido histórico para analizar la relación moda-artesanía en el contexto global – local.

Los primeros cincuenta años

A comienzos del siglo pasado, la moda tenía vínculos más cercanos con el arte que con factores ergonómicos y funcionales. Los maravillosos trajes, finamente bordados con

hilos de oro y plata, eran verdaderas obras de arte. Un delicado trabajo de excelencia artesanal, llevado hasta los límites de la expresión de materiales, se exponía en cada obra, como un tributo a las habilidades manuales y la producción artesanal.

En cierto modo, la costura era considerada una forma de arte aplicado y los creadores se consideraban profesionales del arte. A los primeros modistos se les atribuyó la categoría de artistas.

Desde comienzos y durante todo el siglo XX, esta alianza entre moda y arte se consolidó en diversas épocas y bajo diferentes circunstancias políticas y económicas, tanto en Europa como en América.

Una de los vínculos más importantes entre moda, arte y artesanía se dio en los años 20, durante la primera posguerra, época en la que florecieron y consolidaron la mayoría de las artes aplicadas. Los *dorados veinte*, como se los llamaron,

marcaron una época en la que el lujo y esplendor eran evidentes en todas las formas de expresión artística. La moda no era ajena a esta situación.

Tanto la producción de textiles como las prendas estuvieron siempre cerca del mundo artístico; la pintura, la escultura y la arquitectura influenciaron notablemente en el mundo de la moda. Desde la época del artista Gustav Klimt, arte y moda recorrían caminos similares. La escuela de Diseño de Bauhaus también marcó una significativa época en la que el pensamiento racionalista en arquitectura y diseño, definieron también importantes referentes para una moda despojada de adorno y más funcionalista.

En nuestro contexto local, se vivía una clara influencia europea y la moda buscaba reproducir la expresividad de los trajes, tanto de alta costura como los de uso cotidiano, que determinaba la corriente europea.

Una clara diferencia entre clases marcaba la moda de esa época. Situación que hoy ha cambiado radicalmente y que es vista como positiva, dentro de la evolución de la moda y de la sociedad.

En la ciudad de Cuenca, como en otras del país, diversas técnicas artesanales fueron las aliadas más importantes para una moda que empezaba a nacer; costura, bordado, y sastrería fueron las más importantes de la época. Tanto la confección como el diseño de los trajes se los hacía en pequeños talleres caseros de producción limitada, los modelos de revistas extranjeras eran reproducidos por hábiles manos que ponían el sello de pieza única al confeccionar uno a uno los trajes encargados.

Entre las modistas más reconocidas de la época estaban las hermanas Corral Moscoso, quienes confeccionaban los más finos trajes de novia en la Ciudad. Su trabajo era parte de una tradición familiar que

perduró por casi un siglo. Los trajes elaborados por ellas eran una muestra de la exaltación del detalle y trabajo artesanal hecho con dedicación y esmero. Cuentan con orgullo las hermanas Corral Moscoso, que vistieron a muchas distinguidas novias de la sociedad cuencana.

El oficio del bordado, artesanía que prevalece hasta

nuestros días como símbolo de identidad, debía ser conocido y practicado por las mujeres dentro del hogar. El bordado generalmente fue empleado para piezas de mantelería fina, pero -en algunos casos- también se embellecían trajes con esta técnica, que es una de las formas de ornamentación textil más difundidas en todo el mundo, una manera de embellecer la tela



y la textura del material. No se sabe con precisión desde cuando se practica el bordado en nuestra región; sin embargo, se conoce que antes de la llegada de los españoles ya había piezas finamente bordadas en manos de los habitantes indígenas.

Los coloridos atuendos de las cholas cuencanas han exhibido siempre un derroche de fino bordado artesanal; de cierta manera, la moda en estos hermosos trajes populares también estaba presente, aunque de una manera más sutil, en los continuos cambios e innovaciones en los motivos del bordado. Por otro lado, los avances de la tecnología, en los diversos tipos y colores de hilos que aparecían en el mercado, no tardaron en ser utilizados en las polleras, con lo que la paleta de color usada era también una muestra de una relación directa con la moda y la tecnología.

En los procesos de intercambio cultural muchas cosas se han ido modificando en esta tradicional vestimenta, que es

una muestra evidente de un proceso de mestizaje que sigue latente en nuestra región. Desde sus inicios ya se constituyó como un traje mestizo, con gran influencia de lo que podríamos entender como una moda española, pero con adaptación a la cultura local.

Otra importante relación entre moda y artesanía fue establecida a comienzos de siglo, desde nuestra región hacia el mundo, con el mundialmente reconocido sombrero de paja toquilla, en una clara vinculación del mundo artesanal a la moda. Los apetecidos sombreros azuayos llegaban a Europa y Norteamérica a engalanar personajes importantes del cine, del teatro y la realeza.

Eran épocas en las que el sombrero se consideraba como accesorio indispensable del vestir y se lo podría catalogar como uno de los indicadores importantes en los cambios producidos en la moda. Una importante relación se construía de esta manera entre moda

global y artesanía local, hechos importantes que dan cuenta de un vínculo que traspasa fronteras y se construye de maneras inimaginables.

Se conservan todavía como verdaderas obras de arte en galerías de los productores de sombreros de la localidad, sombreros que marcaron una época. Una génesis y evolución de los sombreros de paja toquilla se pueden admirar en una bella muestra de los cambios de la moda desde principios hasta finales del siglo XX. Variaciones en la forma de las copas, las alas, tamaños, colores y texturas, dan cuenta de la historia de uno de los más finos trabajos artesanales.

Pequeñas “tocas” de los años 20, o llamadas sombrero tipo olla, recuerdan a un sombrero que provocó revuelo en la época. Elegantes sombreros de ala más ancha nos remontan a los años 30 y 40, para pasar luego por un sinnúmero de diseños en donde la creatividad y la moda muestran el poten-

cial de un material que, hasta nuestros días, es igualmente reconocido.

Durante la segunda guerra mundial floreció la creatividad en la moda, debido a la austeridad generada por la propia guerra. Suele ocurrir que en épocas de penuria económica y crisis, surgen la innovación y creatividad a manera de búsqueda incesante dentro de un ambiente adverso. Fue en esta época en que los trajes se reciclaban, confeccionaban y adornaban enteramente a mano, en una búsqueda de mayor expresividad y aprovechamiento de los escasos recursos; sin embargo, el lenguaje de la moda de aquella época fue más austero.

En nuestra ciudad, se conoce por relatos, que se vivió también una moda más limitada en recursos y expresión. Algunos talleres de costura vieron cerrar sus puertas ante la poca demanda de confección, pues la mayor parte de prendas se hacían al dentro del hogar.

La segunda mitad del siglo XX

Una moda renovada surgió en la posguerra, con el llamado *New look*, de Dior, que buscó revitalizar el lenguaje de la moda después de haber pasado por duros tiempos. Una nueva imagen de mujer, una nueva silueta, materiales y colores entraron en el escenario de la moda.

La industria textil se vio reforzada por el descubrimiento de nuevas fibras sintéticas que favorecieron y revitalizaron la moda de la época. Una nueva etapa empezó a vivirse en la moda, una suerte de democratización, a través de una producción seriada que no diferenciaba clases.

Los continuos avances tecnológicos, las nuevas fibras textiles y la consolidación de la producción industrial, marcaron un paso importante de la moda artesanal a la moda industrial.

Empezaba el auge del diseño de ropa lista para usar, la artesanía de la confección fue poco a poco reemplazada por grandes máquinas que sustitúan el trabajo manual. Una nueva expresión en la moda se acababa de construir, la expresión de lo industrial y seriado.

Frente al auge de esta moda masiva, hacia los años sesenta, apareció otro acontecimiento importante en la moda: El movimiento hippie. Paradójicamente el movimiento propugnaba un rechazo a la sociedad industrializada, al sistema económico y político de la época y, aunque al final de su historia, este movimiento también fue absorbido por las corrientes de moda y la industrialización que encontró en el estilo libre, naturalista, floral, un potencial expresivo enorme.

En la segunda mitad del siglo XX este movimiento marcó una importantísima etapa para una nueva visión de la relación entre la moda y la artesanía. Ya no vista desde la alta costura y



los iniciales trajes de la realeza, sino una moda para todos. El movimiento defendió con mucha fuerza el valor de lo artesanal y el trabajo manual. De ahí que la ropa que ellos usaban era enteramente hecha a mano, tanto en el teñido, estampado, pintura, bordado y tejido.

No solamente las prendas sino los accesorios, como parte importante del sistema de la moda, fueron exaltados con el trabajo artesanal desarrollado en la vida comunitaria que propiciaba el movimiento hippie.

Las influencias del movimiento hippie perduran hasta

nuestros días en nuestra ciudad y se ha consolidado un estilo que exalta las habilidades y destrezas manuales en la elaboración de collares, aretes, anillos y otros accesorios que se venden en los mercados locales, como clara muestra de un trabajo artesanal que busca además nuevas formas de expresión en elementos rescatados de la región. Son así muy comunes las semillas, pequeñas piedras, conchas que, en un hábil trabajo de ensartado, muestran variados diseños y estilos. Hoy en día la tagua (considerada como el marfil vegetal) se ha consolidado como uno de los materiales más finos para la elaboración de este tipo de accesorios, que buscan la excelencia al combinarse inclusive con metales finos como la plata.

De igual manera el estilo creado por el movimiento hippie marcó una influencia en la producción textilera local, que se vio fortalecida por la demanda de una moda generada en la época. Trajes bordados con detalles artesa-

nales fueron muy valorados en ese entonces.

Unos años antes ya habían aparecido en Cuenca, las primeras manifestaciones de una moda pensada desde el valor de lo local: un desfile de modas organizado por Eulalia Vintimilla, a quien consideramos una de las figuras más importantes y emprendedoras en el rescate del patrimonio intangible de Cuenca, expresado en las artesanías.

Es así, que en 1957, con motivo de conmemorarse los 400 años de fundación española, se realizó en Cuenca el primer desfile de modas; se presentaron una serie de trajes que rescataban técnicas artesanales de tejeduría en ikat, anudados y bordados, en elegantes vestidos, blusas, abrigos, capas y chales, que mostraban la validez de las técnicas artesanales tradicionales en la moda de la época.

Los finos bordados buscaban evocar la cultura local,

mediante reproducciones de motivos incásicos y florales de la región. Fajas tejidas en telar de cintura, sombreros y otros accesorios complementaron esta propuesta de una nueva moda local.

Como hecho importante en la vinculación moda-artesanía, vale la pena mencionar la creación del Centro Materno Infantil, que en pro de un mejoramiento en la calidad de vida de madres y niños de escasos recursos, buscó en el desarrollo y especialización de la técnica del bordado una mayor difusión de esta artesanía de calidad en la ciudad. Piezas textiles para el hogar, así como ajuares para niños y otras prendas, fueron trabajadas con esmero y alta calidad, por mujeres cuencanas que aprendieron y perfeccionaron el oficio de bordar. Un emprendimiento valioso cuyos frutos se vieron tanto en el aspecto social como económico y que ha marcado un importante aporte para la difusión del bordado en la ciudad.

Una clara manifestación de una naciente moda local, se vio cuando se dio un importante repunte turístico en la provincia del Azuay, especialmente en el Cantón Chordeleg hacia los años 70, este hecho marcó una época de proliferación de la producción en bordados de todo tipo: Blusas, camisas, vestidos y faldas bordadas con clara influencia del movimiento hippie desde lo foráneo y la



técnica en bordado desde lo local, encontraron un espacio idóneo para insertarse tanto en la vestimenta cotidiana como rasgo de folklore y expresión popular, como en el creciente mercado turístico.

Inicialmente, el atuendo popular característico de la zona (pollera, blusa y paño) fue comercializado para satisfacer la demanda turística, pero poco a poco las influencias externas, la propia dinámica de un mercado que se nutre de lo foráneo tomó un giro diferente, aparecieron nuevos motivos en los bordados, nuevas prendas con clara influencia mexicana y centroamericana, que poco a poco han ido asimilándose a la artesanía local y muchas de ellas forman ya parte de la expresión de una moda popular que se ha construido sobre bases de una fuerte tradición y la innegable hibridación cultural.

Los vestidos tipo túnicas, blusas y chales que llenaron los almacenes de Chordeleg hacia los años 80, constitu-

yeron una imagen importante y atractiva para el turismo, al tiempo que se generaba, junto con la producción en joyería, un importante repunte económico para la región .

Es importante volver a señalar el enorme aporte de la Sra. Eulalia Vintimilla de Crespo como una de las pioneras en la valorización, rescate y difusión del bordado aplicado a prendas de vestir; un florecimiento de la artesanía de bordado se dio a través de sus talleres, en donde se confeccionaban prendas que eran encargadas luego a hábiles bordadoras de Cuenca, Gualaceo y Chordeleg para ser finamente bordadas. Este taller cerró ya sus puertas, pero la invaluable labor en beneficio de este tipo de artesanía ha dejado huella. La técnica, tan propia de la zona, sigue siendo utilizada y ha sido exaltada en manos de artesanas que, con extraordinaria habilidad y destreza, producen bordados en diversos textiles, desde prendas como camisas y blusas hasta vestidos de alta costura.

El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), nació en 1975 como resultado de un convenio entre el Gobierno del Ecuador y la Organización de Estados Americanos, OEA, con el propósito de reforzar y revalorizar las artesanías como expresiones de la cultura popular. En 1981, por iniciativa de la experta brasileña de la OEA, Ione Carvalho,

los paños hechos en Gualaceo con técnica ikat (macanas), se trasladaron a vestimenta urbana para grupos elegantes. Se inició este proyecto con un desfile de modas en la Cancillería del Ecuador. Si bien años antes ya se había iniciado este proceso, logró notable aceptación habiéndose difundido su uso en diversos niveles y categorías. El paño es una indumentaria



característica de la chola pero, al producirse cambios de vestimenta en las nuevas generaciones, cada vez menos personas usaban esta prenda para el propósito inicial, con el consiguiente impacto en la producción artesanal. Uno de los propósitos de este proyecto fue incrementar su demanda para otros propósitos. En nuestros días, el mentado tipo de vestimenta urbana se ha difundido y, no es raro, encontrar en eventos sociales y en la vida cotidiana a mujeres que usan los paños de Gualaceo como atractivo adorno.

Todas estas manifestaciones de una naciente moda artesanal encontraron en el CIDAP, un espacio adecuado para mostrar la validez y actualidad de las técnicas artesanales tradicionales en el contexto de la moda urbana local. Un constante programa de capacitación y renovación artesanal ha sido el gran emprendimiento del CIDAP, que ha fortalecido y fortalece hoy un sistema de relaciones

entre artesanía, cultura y sociedad.

Así, entre los trajes iniciales de alta costura y lo que hoy conocemos por moda, ha pasado no solamente un siglo sino grandes cambios conceptuales, tecnológicos, políticos, sociales y culturales que, al igual que han marcado etapas importantes en la vida de la sociedad, han sido factores determinantes en la evolución de la moda y los textiles.

Proyecciones de la moda y la artesanía

El nuevo milenio y los cambios de la sociedad, especialmente la inserción en el mercado y la cultura del diseñador de modas profesional, empiezan a dar importantes muestras del potencial de las artesanías para la moda local.

Se han dado ya, claras demostraciones de una moda nuestra que se construye en base a criterios de recuperación

de rasgos expresivos y claros conceptos de identidad, que van más allá de lo puramente material.

El rescate de técnicas artesanales en tejeduría con fibras como la paja toquilla en propuestas alternativas, que van desde calzado, chalecos, corsets, carteras y otros, son posibilidades reales de una nueva significación de esta artesanía vinculada con la moda.

La utilización y variación, tanto cromática como de hilos en tejidos de ikat, evidencian que es posible renovar y recuperar técnicas ancestrales para una nueva significación en una indumentaria que busca proyectarse más allá de lo local.

El ya mencionado bordado tradicional, ofrece posibilidades enormes tanto para evocar motivos como para reelaborarlos en propuestas acordes con el contexto contemporáneo.

Así, entre historia y actualidad, entre conceptos globales y fortalezas locales, vemos hoy un enorme potencial para una moda que, desde la región, busca proyectarse en una clara validación de las técnicas artesanales. n

LA VIDA EN LAS HERRERÍAS

REUSMEN

La actividad herrera fue importante en la ciudad desde épocas en que las acémilas eran el medio de transporte más difundido en la región, por lo que el mantenimiento de los aperos de las bestias se hacía imprescindible. La introducción del estilo afrancesado en la arquitectura cuencana, influyó también para que los artesanos comenzaran a elaborar otro tipo de accesorios en hierro, como barandales, escaleras, manijas, cruces y demás adornos, que contribuirían el embellecimiento de muchas de las viviendas de la ciudad. A partir de la década del 50, el trabajo en hierro comienza a decaer, sobretudo por la industrialización que desplaza en gran porcentaje el trabajo artesanal; sin embargo, todavía encontramos en el barrio herrero a gente trabajadora que ama el hierro y que utiliza su imaginación para seguir creando laboriosos accesorios, que son apetecidos por propios y extraños.



Las Herrerías es un barrio de gran tradición artesanal, que comprende un pequeño tramo de 200 metros adoquinados, en una angosta calle que va desde el puente de El Vergel al puente de Gapal.

La actividad herrera se inició en América con la conquista española, *“pues no existía tradición indígena en estos menesteres ante la ausencia de ganado caballar y mular en América”* (Arteaga, 2000, p.p 106). Debido a la introducción de estas especies, así como también de nuevas técnicas para la agricultura en las tierras conquistadas, se inició la elaboración y el mantenimiento de elementos relacionados de forma directa con los aperos de las acémilas, herramientas necesarias para el trabajo de

la tierra y algunos utensilios de uso doméstico.

Los herreros comienzan a ubicarse en este barrio a partir de los primeros años del siglo XX, ya que anteriormente se localizaban dentro de la traza colonial de Cuenca, en San Blas y San Sebastián, conocidas como parroquias de indios, lugares por donde pasaban obligatoriamente los viajeros y arrieros que necesitaban los servicios de estos artesanos.

La forja en hierro forma parte de la historia, cultura, arquitectura y tradición de Cuenca. Las Herrerías, desde un comienzo, fue un sitio en donde la expresión cultural se manifestó a través de la artesanía. Los forjadores se dedicaron a adornar las iglesias

y viviendas de los potentados y adinerados ciudadanos, así como también a la elaboración de balastradas para plazas públicas y rejas para protección de las imágenes religiosas en los templos.

Durante la primera mitad del siglo XX, la entrada a Cuenca se la realizaba a través

del actual puente de Gapal, razón por la que los viajeros aprovechaban de este punto para la reparación de los aperos de las bestias, especialmente de sus herrajes, en tanto sus dueños iban a la feria de San Roque o San Francisco a vender sus productos y proveerse de otros. Los herrajes eran de tres clases: de caballos, de mulares



y de burros. Los herreros eran considerados como cirujanos que operaban a los animales, valiéndose de una herramienta llamada pusamante (parecida a un formón) con la que aplataban los cascos de las acémilas, para luego acoplar el herraje y finalmente clavarlo con unos clavos especiales con cabezas trapezoidales.

Poco a poco, la actividad herrera iba cobrando mayor importancia, a causa de la creciente demanda de los artículos fabricados por los herreros, razón por la que los talleres mejoraron, se contrataron nuevos oficiales y la oferta de productos se diversificó. *“La demanda se hizo cada vez mayor, debiendo los artesanos o sus mujeres salir a comercializar los productos en la plaza de San Sebastián primero, y luego en la plaza de San Francisco”* (Estrella, 1992, p.p 41). Entre los utensilios elaborados están los herrajes, hoces, chapas, rejas, destorcedores, palas, cuchillos, zapapicos, faroles, clavos, candados, tiraderas,

goznes, machetes, martillos, rejas para el arado, castillos para máquinas de coser, frenos, estribos y las famosas cruces, que se colocaban en los techos de las casas como símbolo del fuerte catolicismo que, en ese entonces, tenían los habitantes de la ciudad. Los herreros más antiguos y conocidos en el barrio fueron: Adolfo Merchán, Carlos Calle, Manuel Quezada, Carlos Maldonado, Manuel Picón, Rosendo Picón, Joaquín Campoverde, Luis Roldán entre otros.

Es importante mencionar que para 1950 el trabajo artesanal del hierro, sobretodo del herraje, comienza a decaer por la considerable disminución del uso de acémilas para el transporte, debido a la introducción del automóvil. Con el apoyo de la industrialización y la formación de la Empresa Eléctrica de Miraflores S.A., que permitió un mayor y mejor abastecimiento de energía, las formas tradicionales en el forjado del hierro comienzan a desaparecer; los artesanos

inician la utilización de soldadoras, tornos, dobladoras, etc., que ocasionaron un cambio en la manera de elaborar las distintas artesanías.

El material para la elaboración de los productos era traído desde otras provincias (Guayaquil, El Oro, Loja, etc.) y depositado en los talleres y portales. Los artesanos, se

abastecían de toda clase de materiales, siendo la materia prima más conocida la chatarra, que generalmente se adquiría en los lugares destinados a depósito de hierro usado, especialmente de vehículos.

Pero no sólo el trabajo del herrero fue preponderante y distintivo en el lugar, también la arquitectura, fiestas y los



vecinos del barrio jugaron y siguen jugando hasta hoy un papel relevante para el desarrollo y preservación de la identidad cultural cuencana. Dentro del sector fue muy importante una capilla de adobe, que fue construida bajo la dirección del Padre Matovelle. En esta ermita se veneraba a la Virgen del Vergel, cuya imagen fue traída por el sacerdote desde Europa, dicha ermita estuvo a cargo de los Padres Oblatos. En la noche del 3 de abril de 1950, siendo un Lunes Santo, una fuerte creciente inundó el sector destruyendo algunas viviendas, el puente de Ingachaca y el Templo; en medio de esta catástrofe, tres pobladores del barrio corrieron a salvar a la imagen venerada, es así que Miguel Roldán, Ricardo Cornejo y Luis Maldonado logran su objetivo y depositan el cuadro en la casa del señor Felipe Roldán, mientras termina la inundación.

En 1955 el Comité, presidido por el señor Antonio Moscoso Ordoñez y el Padre

Joaquín Martínez Guillamón, logró reunir los fondos necesarios para construir la Iglesia que funciona en la actualidad; la inauguración de la Iglesia de El Vergel se realizó en 1961, hecho que permitió que el sector se eleve a la categoría de parroquia eclesiástica el 8 de diciembre del antedicho año. La inauguración del puente de El Vergel y la plazoleta se realizó el 16 de marzo de 1973.

La calle Las Herrerías, en sus inicios era conocida con el nombre de Antonio Valdívieso, en honor a un personaje distinguido del barrio. Dicha vía era empedrada y tenía dos acequias a los lados, las mismas que servían para el riego de los huertos existentes en las casas de los vecinos, ya que para las labores domésticas los habitantes se proveían del agua del río. Posteriormente en 1961, los moradores de la calle, mediante un acuerdo con personeros municipales, suprimieron los portales existentes en las casas, a fin de lograr mayor amplitud de la calzada y así convertirla en

una vía carrozable, para lo que se requirió el rellenamiento de las acequias. En el plano de la ciudad publicado por la Ilustre Municipalidad de Cuenca, en abril de 1974, el nombre de la calle Antonio Valdivieso es sustituido por el de Herrerías, como un homenaje a todos los herreros que laboran en este sector y permiten que se conserve la cultura y tradición de la ciudad.

Las edificaciones del barrio presentaban, en su gran mayoría, estructuras de un solo piso, tenían portales con poyos en la parte anterior de la construcción, este lugar servía para las actividades sociales y laborales, especialmente para herrar los caballos; otra parte de las casas se ocupaba como taller y el resto como vivienda. Las casas se fabricaban de adobe, bahareque ó estructura mixta, la teja se utilizaba en las cubiertas, las mismas que tenían una cruz de hierro. Las características arquitectónicas y socioeconómicas de Las Herrerías se mantuvieron hasta

la década de los 60, época en que se produjo en Cuenca un proceso de desarrollo urbano, que influyó directamente en la fisonomía de este tradicional barrio artesanal. El empleo del ladrillo y del cemento se generalizó para realizar dichas ampliaciones y satisfacer las necesidades de los nuevos usuarios.

Hoy en día la artesanía en hierro, al igual que el resto de artesanías que se producen en nuestro país, está atravesando por una situación no muy alentadora, debido a una serie de factores, entre los que podemos citar a la producción industrial que ha desplazado el trabajo artesanal, hasta el punto de que los herreros casi han desaparecido, ya que muchos productos considerados tradicionales se están dejando de elaborar, al no poder competir con las nuevas técnicas y la industria que lanza al mercado productos de bajo costo.

Una segunda causa de la actual situación de los

herrereros, se relaciona con la comercialización de los productos artesanales, ya que los artesanos no disponen de locales adecuados para la venta, tampoco se encuentran libres de la explotación de los intermediarios, quienes acaparan la producción, obteniendo los mayores beneficios e incluso explotando a los propietarios de pequeños talleres.

Otra razón de la grave situación de los herreros, tiene que ver con el costo de la materia prima (hierro), que en el año 2004 experimentó un incremento sustancial que golpeó, no solo al sector de la construcción, sino también al de la herrería.

A pesar de estos inconvenientes se siguen elaborando —aunque en menor cantidad— los laboriosos candados, valorados por su elegancia y seguridad; diversas herramientas para el agro (picos, palas, lampas, azadones, hoces), carpintería, albañilería; accesorios para la reparación de vehículos

(piezas para escapes, grapas); utensilios varios para el hogar (picaportes, chapas, puertas, llaves, camas, aldabas); adornos (faroles, candelabros, lámparas, flores, porta macetas); cruces; rejas para balcones y ventanas; escaleras con barrotes y otros objetos, que han hecho que se mantengan varios talleres que ya no elaboran el mismo volumen de artefactos y obviamente ya no utilizan todas las técnicas originales, ya que han sido sustituidas por las modernas, como la soldadura autógena o eléctrica entre otras herramientas.

Las fraguas, que daban un brillo espectacular a la calle Las Herrerías, han desaparecido para esconderse unas cuantas en los interiores de las antiguas casas. En el barrio quedan solamente unos doce talleres, de estos, cuatro están aún vinculados con la elaboración de objetos de manera totalmente artesanal, es el caso de los talleres de Rodrigo Pesántez, Cirilo Picón, Luis Maldonado y Manuel Guerra (si bien este falleció hace aproxi-

madamente 10 años, el taller aún se conserva y está a cargo de su esposa e hija). El resto de talleres, si bien en cierta forma desempeñan varias tareas relacionadas con la artesanía, también ejecutan trabajos de metal mecánica. Además de los herreros anteriormente citados, podemos mencionar también a otros propietarios de talleres como Mauro Goyes, Antonio Calle, Fernando Guerra, José Jiménez, Freddy Quezada y hnos., Carlos Calle, Segundo Gallegos, Bolívar Cabrera.

La tarea de la forja es un oficio heredado, que tiene una trayectoria que supera los cien años de historia en Cuenca. Durante este tiempo, las labores en el hierro han experimentado cambios en lo que se refiere, por ejemplo, a la materia prima que en los inicios de la herrería se basaba únicamente en la chatarra, luego aparecerán las varillas de hierro y, finalmente, se utilizan las láminas de hierro y platino; tanto la introducción del hierro como de las láminas

se dan antes de 1960. De 1975 en adelante, debido a los grandes avances de la industria no solo en Cuenca sino también a nivel nacional, el hierro como fuente de materia prima se ha ido perfeccionando, de tal forma que en la actualidad podemos encontrar tanto varillas como láminas de distintos grosores, espesores, de diversos tamaños, inclusive hasta de



diversas calidades, esto obviamente ha facilitado el trabajo del herrero.

Las herramientas tradicionales de la herrería son: martillo, tenazas, limas, sierras, punzones y otras, además en los últimos tiempos se ha hecho necesaria la introducción de nuevos accesorios que agilicen el trabajo y a su vez den mayor precisión al mismo, es así que en 1978 se introduce el motor eléctrico en las fraguas, esto ha permitido que los herreros en cuestión de segundos puedan prender las fraguas sin mayores dificultades, a la vez que pueden apagar las mismas el momento que deseen, pues encenderlas ya no es nada trabajoso. La introducción de la suelda autógena ocasionó una verdadera revolución en el arte, ya que esta, a través de la utilización de diversas boquillas, permite realizar varios trabajos como son: cortar, soldar y enfriar el hierro.

Los artesanos del hierro opinan que su oficio ya no

es rentable y manifiestan que tratan de mantener la herrería por el significado que ésta tiene en tanto arte heredado, pero no saben si sus descendientes continuarán en las labores del hierro, ya que por un lado la industria va ganando terreno y por otro, es un oficio en donde el sacrificio y el costo de la producción son elevados y no siempre hay quien reconozca el esfuerzo.

La arquitectura del sector de Las Herrerías -de cierto modo- se conserva, si bien encontramos viviendas que mantienen sus fachadas, estas han sido mejoradas, sobre todo a partir de diciembre de 1999, año en que Cuenca fue declarada por la UNESCO como Patrimonio Cultural de la Humanidad; sin embargo, hay que mencionar que muchas de las casas han sufrido cambios en sus interiores, relacionados con la ampliación de las edificaciones, con el fin de adecuar nuevas habitaciones para el arriendo, ya que este ingreso alterno

se hace indispensable para el fomento de la economía de los propietarios.

A pesar de los cambios ocurridos en el aspecto físico del conjunto, el barrio conserva su carácter tradicional, constituyendo un sector típicamente artesanal. Sus moradores aún se dedican a la cerrajería, aunque esta está tomando una nueva faceta orientándose a trabajos de metalmecánica, latonería y elaboración de objetos vinculados con las necesidades actuales. Es importante mencionar la proliferación de pequeños negocios desvinculados totalmente de la actividad herrera, como es el caso de bazares, abacerías, talleres mecánicos y otros.

Sitios preponderantes:

-La Casa de Chaguarchimbana:

Ubicada en un sector que en la época colonial se llamó El Ejido, es una construcción de

finales del siglo XIX y comienzos del XX. Esta edificación, denominada Chaguarchimbana, está inventariada como bien patrimonial de la ciudad y en su época fue lo que se conoce como casa-quinta, es decir una casa que no estaba ni alejada de la ciudad, ni era tampoco parte del casco urbano.

En 1875, Antonio José Valdivieso, se convirtió en el propietario de la quinta, estuvo en su poder por 31 años (1875-1906), luego por herencias, en 1908, la quinta pasó a manos de la señorita Florencia Astudillo Valdivieso, hasta que en 1957, con la muerte de la propietaria, los herederos y albaceas hicieron la entrega de la Quinta a la representante del Asilo Cristo Rey, según fueron los deseos de la fallecida. Una vez que el Asilo se hizo cargo de la Quinta de Chaguarchimbana, arrendaba los cuartos de la casa a personas de escasos recursos, así se mantuvo la propiedad por un lapso de 10 años, hasta que en 1969 fue vendida a la Municipalidad de Cuenca, el

terreno que pertenecía a la quinta fue desmembrándose poco a poco, en razón de que el Municipio entregó lotes como donación al Centro de Rehabilitación de Alcohólicos, Colegio Daniel Córdova Toral, Colegio de Médicos o como indemnización a las familias que fueron afectadas por el ensanchamiento o apertura de calles en otros puntos de la ciudad. El 28 de enero de 1988, la Municipalidad de Cuenca entregó la vivienda en comodato a la Fundación Paúl Rivet para que, restaurada y adaptada a un nuevo uso, funcione el Museo Nacional de la Cerámica. La Casa de Chaguarchimbana, por sus características históricas y urbano-arquitectónicas, así como por las relaciones que ha mantenido con su entorno social- el tradicional barrio de Las Herrerías-, debe ser considerada como uno de los elementos arquitectónicos más valiosos y como un ejemplo sobresaliente del patrimonio cultural de la ciudad de Cuenca.

Plaza del herrero y el monumento a Vulcano:

La plaza del herrero, junto con el monumento a Vulcano, fue creada con la intención de homenajear a los artesanos del barrio. En la plaza se ubicaron monolitos en los cuales se plasmaron los nombres de los herreros destacados. La escultura de Vulcano, ubicada al extremo norte de la plaza del herrero, representa al Dios del fuego y protector de los herreros que, en la mitología romana, emerge desde un volcán con el martillo en su mano derecha en actitud de trabajo y esfuerzo. Esta escultura construida en hierro forjado, contó con la colaboración de varios herreros de la ciudad, bajo la dirección del artesano alemán Helmut Hillenkamp. El volcán está construido con miles de piezas de cerámica que representa nuestra geografía andina, fue obra de la americana Christy Hengst.

Cruz de El Vergel:

La cruz, símbolo de la cristiandad, llegó a Cuenca de la mano de los primeros españoles asentados en la localidad. Era tal su importancia que lo primero que se hacía al fundar una nueva ciudad, era colocarla en la plaza principal junto con las banderas españolas y los rollos. Esta cruz fue colocada en la plazoleta junto a la Iglesia del Vergel para controlar e invocar piedad ante los embates furiosos del río Tomebamba,

que durante sus crecientes arrasaba con gran parte de caminos, puentes, viviendas, molinos, sembríos, etc. y causaba importantes estragos económicos. Estaba construida de forma sencilla con piedra y vino a reemplazar a una de madera de más de dos metros de altura y que fue rescatada de las aguas del Tomebamba durante una creciente. Actualmente este símbolo sacro ha desaparecido de la plaza, debido a la remodelación que se hizo por parte de la Ilustre Municipalidad



de Cuenca con su proyecto El Barranco.

Tanto en los proyectos de construcción de la Plaza del Herrero y de remodelación de la Plaza de El Vergel, existe controversia entre los moradores, ya que unos se sienten a gusto con estas implementaciones, en tanto que otros aducen que estas obras no se identifican con la realidad cultural, social y tradicional del barrio.

Tradiciones y costumbres:

En este barrio tienen lugar algunas fiestas de gran peso y tradición, la más importante es la fiesta de la patrona del barrio “Santa María de El Vergel” que se celebra el 2 de julio y tiene una duración de tres días. Dentro de las actividades que se llevan a cabo para la celebración de esta fiesta se realiza el rezo de la novena que se efectúa en diferentes casas; un torneo del popular juego del 40; se queman las tradicionales cha-

mizas; se realiza una procesión acompañada de la santa Misa, una vez concluida la misma, se queman castillos, se ilumina el cielo con los coloridos globos a la vez que se inicia el gran baile popular. El último día de fiesta, con la celebración de la Santa Eucaristía, continúa el festejo con la participación de la barriada en juegos tradicionales, como son el torneo de las cintas, carrera de pichirilos, ensacados y palo encebado. La gente no solo va a divertirse, sino que también va degustar de los deliciosos y típicos platos cuencanos. Finalmente, las fiestas se cierran con un bingó y un show artístico. Todas estas actividades son llevadas a cabo teniendo en cuenta dos objetivos, el primero y el más importante festejar y homenajear a la patrona del barrio, el segundo es recaudar fondos para las distintas necesidades de la parroquia.

Otra celebración que es popular en el barrio y que se viene dando desde hace muchos años atrás, es la Navidad, que al igual

que las fiestas de la Virgen se inicia con el rezo de la novena, además incluye la participación del barrio en la tradicional pasada del Niño Viajero, que se celebra el 24 de Diciembre de cada año, motivo por el cual un día antes, se reúnen las personas designadas para este acto, con el fin de elaborar un carro alegórico y preparar el refrigerio que se entrega a quienes colaboran en la representación de un tema específico relacionado con el nacimiento del niño Jesús.

El barrio también participa en las tradicionales celebraciones del Año Viejo. En esta festividad participan los jóvenes del barrio que, año a año, se destacan por su gran creatividad, al elaborar tanto las comparsas como los diferentes escenarios y representaciones que, en varias ocasiones, les han hecho acreedores del premio mayor en el Concurso de Años Viejos que organiza el Amistad Club .

En lo relacionado con las costumbres, podemos decir que

el barrio realiza campeonatos anuales de indoor fútbol, volley y otras actividades deportivas, conjuntamente con equipos vecinos.

Si bien todas las celebraciones antes mencionadas se han llevado a cabo durante muchos años, estas han cambiando en ciertos aspectos, debido principalmente al factor económico, que ha hecho que las fiestas vayan perdiendo el derroche y suntuosidad de épocas anteriores.

Una celebración muy reciente dentro del barrio es el Día de la Familia, que se organizó el primer domingo de diciembre de 2006, como pregón de las fiestas navideñas. Este día se instalaron kioscos de comida típica, hubo concursos y bailes tradicionales, así como la celebración de una misa por la familia. n

LA CHOLA CUENCANA**RESUMEN**

A pesar de que la *chola* es la figura emblemática del mestizaje biológico y cultural de Cuenca, prácticamente no ha estado en los diferentes ámbitos de la vida comarcana. A diferencia de urbes como Lima o La Paz, no hace acto de presencia en el arte; lo hace de manera breve en la literatura y es conocida a nivel local, nacional e internacional solamente por la canción titulada “*chola cuencana*”; a esta situación hay que añadir que desde hace sólo unas décadas, con motivo de ciertas fiestas populares de la urbe y de sus parroquias rurales, van siendo elegidas para presidirlas.



La ciudad de 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 que llegaron hace unos 15.000 años. Estas gentes irán pasando por diferentes etapas de evolución social y tecnológica hasta el nivel conocido como *jefatura* representado por los *Cañaris*, grupo que, tras una relativa resistencia, pasó a integrar el imperio inca, hacia 1.470. La llegada de los europeos a la urbe inca de Tomebamba por 1.533, trajo consigo al negro, grupo racial que sumado al aborigen, así como a sus diferentes categorías de mestizaje biológico, constituirían la población que la originaron en 1.557.

Cuenca es desde 1.560 hasta la segunda mitad del siglo XVII un centro de actividad minera en la audiencia quiteña; luego su economía quedaría sustentada por la actividad agroganadera y artesana, que la mantendrían como su segunda ciudad durante casi toda la época colonial, es decir hasta 1.822, atrás únicamente de su capital, Quito. Ya a mediados del siglo XIX, empezaría a enrumbar sus destinos hacia otras actividades como la agricultura a gran escala, intentonas mineras, y a los textiles y, décadas más tarde, a la gran producción del sombrero de paja toquilla, que la introdujo en el mundo comercial internacional; en el siglo XX, en cambio, la caracterizan algunas actividades industriales.

En sus inicios coloniales fue organizada según el modelo del cuadriculado. 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 e italianos); fuera de ella, los nativos. Pero en la práctica, reinaba en buena medida la convivencia racial que iría definiendo algunos barrios desde mediados del siglo XVII y que precisarían a su periferia; estos lugares luego serían sectores de población mayoritariamente mestiza a finales del XVIII y que, ya en la república, se convertirían en populares, hasta la actualidad inclusive, constituyendo uno de los límites geográficos de su Centro Histórico.

El mestizaje biológico y cultural en América y en la región de Cuenca: categorías

A Cuenca se la ha etiquetado como una ciudad blanco-mestiza. En ella los componentes étnicos que la darían origen,

desde aproximadamente la década del 40 del siglo XVI, serían únicamente indios y blancos; sin embargo, cabe perfectamente dentro de aquellas urbes andinas en donde se mantiene la expresión de “quien no tiene de inga tiene de mandinga”, en clara alusión a la presencia de los tres grupos raciales: el negro (negroide) proveniente de África, el indio (mongoloide) nativo del continente americano, y el blanco (caucasoide) que llegó de Europa, quienes se mezclarían biológicamente entre sí como parte de un proceso espectacular, como no se había producido en ninguna otra parte del planeta, formando lo que Vasconcelos ha denominado la *Raza Cósmica*.

Concomitante al mestizaje biológico se dio el cultural. El convivir diario de los diferentes grupos étnicos permearon sus usos y costumbres, unos más que otros, de esta manera fueron mezclándose elementos culinarios, tradiciones, idioma, religión, vestuario y muchos otros de la cultura,

tanto material como de la no-material o cultura espiritual.

En el inicio del proceso biológico y cultural del mestizaje, jugó un papel fundamental la presencia de la mujer aborigen. Desde las primeras incursiones españolas en tierras americanas a partir 1.492, estuvo al lado del descubridor y conquistador en calidad de, aunque como excepción, *lengua* (intérprete); también les acompañó como concubina obtenida mediante botín de guerra, regalos de jefes aborígenes en señal de paz y amistad, o como “simples” compañías, tal como lo hicieron las mujeres cañaris, allá por 1.547 (Cieza de León [1.553] 1.941; 145).

Las relaciones sexuales entre los españoles y las indias se daban de forma regular o esporádica. El ibérico no tenía escrúpulos raciales o morales para establecer esos encuentros, pero sí expresaba su rechazo a ligarse a ellas mediante el matrimonio, excepto en algunos casos cuando la india pertene-

cía a la nobleza, con lo cual el blanco elevaba su situación en la nueva sociedad.

Pero al lado de estos aventureros también estuvo la mujer blanca y/o la negra, prueba de ello es la presencia en Cuenca de Mary López, quien resultó beneficiada con la inicial repartición de solares a los primeros pobladores de la urbe (LCC; I; 19), así como pocos años más tarde, la de negras y mulatas, personas con las cuales se iba afianzando en el área el proceso biológico y cultural de la mezcla de razas y de sus diferentes categorías. Más rara era la pareja formada por un indio y una blanca. Sólo la Iglesia católica tendría grandes reparos en este proceso, pues con él “surge un problema moral de grandes proporciones en la medida en que el concubinato se institucionaliza y la familia se desarticula”, según Malo González (1.993; 215).

En términos generales, la sociedad colonial de las Indias occidentales fue organizada le-

galmente en forma asimétrica, desde la época misma de la conquista en dos repúblicas: la *república de españoles* y la *república de indios*; este ordenamiento se correspondía con el que existía en la península: cristianos y moros de la época de la reconquista, sucesora de aquella de cristianos y paganos, del medioevo europeo.

De otro lado, y según el *Diccionario de Autoridades* -cuya primera edición data de 1.726-, el término mestizo significa animal de padre y madre de razas diferentes (Caillavet & Minchom; 1.992; 129; nota 4); de esta manera se lo aplicó, en un primer momento, al resultado del cruce biológico entre animales, luego se lo haría, y en este mismo sentido, al ser humano, concretamente al resultado de la mezcla del blanco con el indio. Pronto asomaría en el escenario el negro -grupo racial que ya había estado en contacto con el español en calidad de esclavo, incluso antes del descubrimiento de Améri-

ca-, quien también intervendría en este proceso biológico y cultural.

Pronto empezaron a darse cruces biológicos entre estos tres grupos raciales, cuyos resultados debían encasillarse según el porcentaje de “sangre blanca” que tuvieran, de esta manera asomarían las diferentes categorías del mestizaje, en donde también se aplicaría la asociación de ellas con animales, así tenemos: perros *cholos*, toros *pardos*, vacas *mulatas*. Esta práctica se dio en el virreinato peruano, por ejemplo en Lima, durante el siglo XVI (Flores Galindo; 1.983; 340) costumbre que en Cuenca se extendió a lo largo del período colonial. Esta experiencia de asociación de personas de diferentes razas a la española con animales para la gente ibérica no resultaba extraña, pues en su tierra hasta el comienzo del siglo XVI el criterio religioso y étnico les había hecho asociar a los judíos que residían en la península con herejes, perros y marranos, aunque había una

contrapartida de los musulmanes: a los cristianos les decían “perros infieles”.

Muy pronto este criterio de pureza de sangre se aplicaría en las Indias; así el individuo resultante del cruce del blanco con indio, empezó a conocerse como mestizo, al del blanco con negro, mulato, etc. Pronto empezarían, asimismo, a realizarse mezclas entre estos primeros cruces, que dieron como resultado una gran variedad de individuos a los cuales había que encasillarles con su respectivo nombre, de esta manera empezaron a asomar distintas denominaciones para las categorías de mestizaje.

En el virreinato de México estas categorías llegaron a contabilizarse en 53, según Pitt-Rivers. Iban desde aquellas como mestizos (mezcla de blanco con india), zambo (mixtura de negro con india) pasando por otras como el mestindio, palabra que resulta de la contracción de las palabras mestizo e indio, sus progenitores, hasta aquellos

que, con seguridad, tenían que ver con criterios locales sobre este proceso, como el tresalbo (fusión de indio con mestiza) y el coyote, resultado de iguales progenitores, hasta otros que únicamente han sido anotados sin que se mencione los grupos que intervinieron en el cruce: hablamos de lunajero, mesquimixto, rayado.

En el virreinato peruano estas categorías se dan en un número mucho menor; así, el mestizo Garcilaso de la Vega señalaba al comienzo del siglo XVII para su terruño, Perú, la presencia de cholo, mestizo, mulato, cuatralbo, y tresalbo; obviamente, las categorías presentes en este país eran unas cuantas más.

En la Audiencia de Quito se tiene algunas de estas clases que sumadas no llegan a la docena; en efecto, están presentes unas cuantas existentes tanto en México como en Perú, sumadas a otras propias de la región como los *cambayiyos* (Orive [1.557] 1.992; 62).

De su lado, Cuenca no difirió en gran medida en el número de estas categorías: cholos, “mestizo en hábito de indio”, “mestiza en hábito de india”, “mestizo en hábito de español”, zambo, mulato, pardo, moreno, montañés, a más de una regional conocida como chazo.

La chola cuencana:

1.- Lo biológico

Una de las categorías que estuvo presente en Cuenca y en la región andina, fue la *chola*, término que se presenta bastante complejo para su análisis.



A decir de la estudiosa Bouysse Cassagne -según el *Diccionario* de Ludovico Bertonio de 1.612-, el término *chola* se origina en el idioma aymará, en la palabra *chhullu*, que designa al producto de la mezcla de animales de diferentes razas; por su lado, el cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala en su *Nueva Corónica y buen Gobierno*, de 1.613, indica que *chola* sería aquella india que ha roto el orden jerárquico de su grupo racial, viniendo a menos.

En verdad, existen algunas otras “definiciones” de *chola*, que no muestran grandes variaciones en cuanto significado, relacionados sobre todo con mezcla de grupos raciales en donde siempre interviene el indio.

Por su parte, el investigador Saignes anota que a la *chola* durante la colonia se la conocía como *mestiza en ámbito de india*. La *mestiza en ámbito de india* por esta época se consolida en la urbe cuencana, o

más bien, en las parroquias de indios, especialmente en San Sebastián, y algo menos en la de San Blas; también lo hace en su sector suburbano de Todos los Santos.

En la ciudad cuencana, a más de esta expresión, presente desde el comienzo del siglo XVII, se tiene que -aproximadamente un siglo más tarde- *cholita* hacia alusión a las indias de servicio doméstico, según el visitador español Martínez de Arizala; por esta misma época, y un poco más al norte de Cuenca, según, Manuel Rendón en 1.778, *cholo* “es [-era- la persona] que accedían al mestizaje por la vía del desplazamiento de su indumentaria tradicional indígena, al incorporar prendas de origen español” (Fuentelba; 1.992: 74)

A lo largo de la historia local colonial y republicana, las menciones de *cholo* o *chola* en Cuenca son bastante escasas. En todo caso, existe con mayor frecuencia la que refiere a la

mujer. Así, Enrique Festa, testigo de las acciones militares que se dieron en 1.896 al producirse el “paso” del periodo llamado progresista al que dio origen la revolución liberal, durante el tránsito del siglo XIX al XX, señala “que las cholos cuencanas habían declarado que en caso de derrota masacrarían a los partidarios de [Eloy] Alfaro que estaban encerrados en las cárceles” ([1.896], 1.983, 141-142);

De hecho, el término *chola* ha variado en cuanto a su significado de una ciudad a otra y aun dentro de éstas, con el paso del tiempo. Así, al comienzo del siglo XX se manifestaba que a la india que llegaba a la urbe, a veces, ésta le ofrecía mejores rumbos que a la mayoría de sus congéneres: “Amante de un hacendado o de un empleado de la ciudad [quien] comienza por modificar el vestido: zapato chillón, pollera de bayeta fina, polca de seda y paño de Guallaceo y, por fin una modesta pulpería que, casi siempre, la india transformada en chola

suele manejar con economía y tino” (Aguilar Vázquez; 1.940; 143).

En la mayoría de los casos, no es posible conocer las características fenotípicas de cholos o cholos aunque hay excepciones: hoy en día el término *cholo* suele ser utilizado en el cantón Cañar -provincia homónima-, para indicar que un indio ha dado el “primer paso” hacia el mestizaje cultural (Fock; 1.980; 413); en otros, incluso ha sido peyorativo; otros, expresan muestras de un trato familiar, especialmente cuando esta dirigido a niños y niñas y en diminutivo: *cholito* o *cholita*, respectivamente.

2.- Lo cultural: indumentaria

Paralelo al mestizaje biológico ocurrido en las Indias con la participación de indios, negros y blancos, se dio el proceso de mezcla cultural; en este sentido, existen varios elementos como: comidas, mobiliario, lenguaje,

indumentaria, entre otros, que permiten conocer el mayor o menor grado de fusión.

La indumentaria de los pobladores del área cañari, tanto de hombres como de mujeres, ha sido “reducida” por los cronistas a *camisetas* y *mantas*. Los incas, de su parte, introdujeron en la zona otras prendas como las *yacollas*; además, algunos indios usaban *ojotas*. Completaban los atuendos cañaris femeninos *topos*, brazaletes. En cambio, la indumentaria incásica de la región puede ser mejor conocida mediante los extensos estudios que han desarrollado algunos etnohistoriadores como Murra, incluso es posible conocer sus diseños a través de obras como la del cronista indio de comienzos del siglo XVII, Guamán Poma de Ayala.

En la Cuenca colonial, sobre todo en la segunda mitad de la centuria del dieciséis, se mejoran las fuentes para conocer las prendas indígenas, así van asomando *moropachas*, *moroli-*

ellas, pasando por *alçaanacos*, *patacusmas* hasta “camisetas de borrachera”, posiblemente prendas rituales.

Según el Derecho español, los habitantes de sus colonias americanas debían usar diferentes tipos de trajes, de acuerdo con su grupo étnico; a estas disposiciones deben sumarse otras, locales, que iban a caracterizar de alguna manera a ciertas urbes y pueblos. A manera de ejemplo, señalamos que el Libro VII, Título Quinto de la *Recopilación* señalaba en la ley xxviii que: “Ninguna Negra libre, ó esclava, ni mulata, trayga oro, perlas, ni seda; pero si la negra, ó Mulata libre fuere casada con Español, pueda traer unos zarcillos de oro con perlas, y una gargantilla, y en la saya un rivete de terciopelo, y no puedan traer ni traigan mantos de burato, ni de otra tela, salvo mantellinas, que lleguen poco más debajo de la cintura, pena de que les quiten, y pierdan las joyas de oro, vestidos de seda, y manto que traxeren”; práctica que

se confirma en algunas ciudades coloniales (Rosemblat; 1.954; II; 156, nota 1). Nada se conoce de su acatamiento en Cuenca para el siglo XVI; en todo caso, durante el siguiente había un reconocimiento a una indumentaria únicamente para mestizas.

Sin embargo, la vestimenta que llevaban los indios

variaba entre ellos en gran medida y estaban en relación directa con su estatus social y económico. Los *indios del común* contaban con prendas que iban desde apenas una camisa y un calzón, pasando por individuos que poseían: camisas, mantas, camisetas, calzones; hasta los que contaban con: capotes, “capotones”, capas, y sombreros.



Por encima del *indio del común* estaban los dirigentes y entre quienes, asimismo, habían notorias diferencias en cuanto a vestimenta. Los había desde aquellos que apenas tenían: vestidos, camisetas, y sombreros; pasando por otros que contaban con: camisetas, calzones, y capas; hasta aquellos que disponían solamente de ropa elaborada con telas importadas de Europa: turcas, capas, capotillos, sayos, jubones, “çeregüelles”, ynpiriales, borceguíes. Entre los mestizos, se tiene prendas de estilo europeo elaboradas con telas provenientes de Europa y América, e incluso *cintillos* de clara procedencia aborigen o con sombreros de alas, estilo español, pero confeccionadas con lana de vicuña.

A diferencia del varón colonial perteneciente al sector indio y mestizo, sus mujeres tuvieron, y por muchas razones, una mayor participación en el proceso de mestizaje y en donde la indumentaria fue un elemento muy importante.

En el caso de las indias cañaris, resulta un tanto fácil anotar su ropa; sin embargo, durante la segunda mitad de la centuria del dieciséis se conoce un número mayor de sus prendas: *alçaanacos, moropachas, morolicllas, patacusmas, chumbes, mamachumbes*, entre otras; así como complementos para el atuendo tales como *topos*, y joyas como brazaletes y zarcillos.

La indumentaria de la mestiza durante el siglo XVI se la conoce únicamente a través de las donaciones que recibía de mujeres blancas y/o indias, lo cual habría condicionado el uso de estos estilos o de una mezcla de ellos. Para esta época su ropa también habría dependido del ambiente étnico y social donde se criaba, haciéndola inclinar por el estilo europeo o, en otras ocasiones, por el indígena, o si no, por su mezcla.

Durante el XVII, se aclara mucho más el ámbito del traje de la mestiza en Cuenca. Visten: basquiñas de raso, mantos de

lana y seda, corpiños, vestidos, sayas, jubones, tocas y chapines, prendas de estilo europeo, aunque representan una mezcla de las destinadas a las clases baja y alta; algunas cuentan con ropa *labrada*, es decir tejida, de la región de los quijos, otras con *anacos*, *ligllas*, “ropas”, y, muy rara vez, fajas. Con gargantillas, *chaquiras*” -estas últimas, piezas de auténtico estilo aborígen-, brazaletes de corales con perlas, y zarcillos, complementan algunas mestizas su atuendo.

Especial mención merece la indumentaria de las llamadas *mestizas en ábito de indias o cholos*, pues si bien la presencia de estos personajes se da en Cuenca desde el comienzo de la centuria del XVII, no es sino a partir de su último tercio que se dispone de mayor información.

Usan *vestidos* compuestos de faldellín y *liglla*, con una “franjita de hilo de oro”; también faldellines de paño de la tierra; polleras de bayeta

-algunas con nueve vueltas de cintas amarillas, otras con tres guarniciones de sevillaneta, de la ancha, de oro; polleras de bayeta con vueltas de tafetán; polleras de cataluña -tela usada para tejer alfombras- con tres guarniciones de sevillaneta de oro; polleras de estameña de la tierra con vueltas de cintas amarillas; *ligllas* de bayeta de castilla, algunas con guarnición



de sevilaneta de hilo de oro; *ligllas* de lana de la tierra; *ligllas* de chamelote; camisas de ruán; camisas de lienzo de la tierra, labradas con lana de diferentes colores, enaguas de lienzo de la tierra; *paños de cabeza* de rengo con sus puntas grandes de Flandes; *anacos* de ormesí con su guarnición de sevilaneta de oro; piezas de “medio *anaco*” de castilla con cinco vueltas de sevilaneta de hilo de plata y una guarnición pequeña de punta de hilo de plata; pechos bordados con seda carmesí e hilo de oro y lentejuela; enaguas de ruán; medias de seda de mujer.

Un análisis algo detenido de algunas de estas prendas nos va a permitir conocer de mejor manera su situación entre las cholos.

Los faldellines usados por esta cholos también lo fueron por blancas o “señoras de distinción” según Juan & Ulloa ([1.748] 1.978; I; 368), e indias. Mucho más amplio en la sociedad resulta el uso de las polleras, prendas de estilo

europo -del siglo V antes de Cristo-, llevadas por mujeres indias, blancas, y pardas. En Quito el ambiente para el uso de la pollera era diferente, en efecto, por 1.647 la pragmática de su Majestad ordenaba entre otras cosas: “que las mestizas no traigan guardainfantes, ni polleras debajo, ni puños con puntas de Flandes, so pena de pedimiento de lo que así trajeren en contravención a este auto” (Peñaherrera de Costales; 1.979; 31) lo cual, a su vez explicaría la razón por lo cual en la época que visitaron a esta ciudad los marineros españoles Juan y Ulloa las blancas no usaban pollera (1.740] 748; 368). También las sayas fueron prendas usadas por blancas a partir del siglo XVIII con casacas. Otras prendas como los *anacos*, de tradición indígena, en el caso de las indias se complementaban con camisas que a veces presentaban *pechos* (¿las actuales pecheras?) bordados, y de diferentes telas de las camisas; los *anacos* por el siglo XVII ya habían adquirido en Cuenca una connotación peyorativa

y de distintivo étnico: sólo al comienzo del siglo XVIII se menciona los “medio *anacos*” que suponemos serían prendas de menor longitud que los de épocas anteriores. Peñaherrera de Costales señala en su estudio sobre la mestiza quiteña (siglos XVI-XVIII) un asunto que puede empatar con los “medio *anacos*” cuencanos: la mujer de esta categoría en Quito -dice-, aquella que pertenecía “a una clase social intermedia en ocasiones se veía impedida a vestir a la usanza aborígen [...] Por eso -añadía- lucía *anaco* a media pierna, abierto al lado izquierdo, dejando libre paso a reluciente camisa-túnica blanca” (1.979; 31).

En la época republicana, en cambio, se conoce menor número de materiales con los cuales eran elaboradas las polleras. En ellas prima el uso de la bayeta que ha permanecido siendo manejada hasta la actualidad, fundamentalmente para gente de los sectores rurales, ya que su uso ha quedado restringido a las mujeres abo-

rígenes, aunque en la segunda mitad del siglo XIX, una que otra *señora* también la usaba en la zona urbana de Cuenca, tanto las “interiores” como las “exteriores”: la primera quizá se trata de un *bolsicón*¹, prenda que se usa por fuera de la pollera -y entre ellas la denominada *centro-*, tal como se mantiene por costumbre hasta la actualidad en ciertas comunidades indígenas de la provincia del Cañar, según la estudiosa Meisch (1.980), y



que son elaboradas con bayeta, bayetilla, “bayeta pellón”.

Estas mestizas completaban el atuendo con enaguas, prendas interiores que estilaban, aunque de diferentes telas, también indias y blancas. Asimismo, es digno de destacar en estas mestizas el uso de *paños de cabeza* -las denominadas *ñañacas*, en Bolivia- ropas que también las llevaban las indias de la nobleza y que contrastarían con los *ceñidores de cabeza*, de las blancas. En este punto es importante señalar que en un cuadro de fines del siglo XIX atribuido al artista ecuatoriano Manosalvas, el mismo que habría sido pintado durante su estancia en Cuenca y que retrata a una mujer de la región, muestra el *pañó de cabeza*, elemento que, como se ve, ha pervivido como signo de distinción femenino aunque, en verdad, este caso no se conoce el estatus social y económico, o el grupo étnico de la representada.

Las prendas de estilo indígena de estas mestizas no pertenecen a ninguna etnia en particular, sean *liquidadas* (más tarde denominadas *ligllas*), *anacos* y, más raramente, fajas; tampoco las joyas que usan son de exclusiva procedencia india, sino más bien una mezcla de estilos; como excepción a esto quizá puede señalarse el uso de los aretes de *media luna* conocidos hasta la actualidad como *candongas*, y los “cintillos. No deja de causar extrañeza entre estas piezas la ausencia de los *topos* que sujetarían las *ligllas*.

En verdad, no debe llamar la atención el hecho de que en el siglo XVIII, una época de proliferación de mestizas en Cuenca y sus alrededores, sean quienes, por un lado, mantengan algunas prendas de tradición aborigen que, dicho sea de paso, eran las de más frecuente uso entre las indias y, por otro, que prácticamente sean quienes

1 A decir de Sosa Cevallos & Durán Camacho (1.996), en Quito el término *bolsicon* estaba dado “por los bolsillos que llevaba [la mujer] en su falda”.

empiecen a poner de moda la pollera, aunque algo parecido ocurría por esta época en La Paz (Barragán; 1.992).

En términos generales, durante la época colonial las Leyes señalaban, entre otros asuntos, el tipo de indumentaria y complementos para cada grupo étnico, así como para

las diferentes categorías de mestizaje. En este último punto quizá el ejemplo más evidente son los distintos “cuadros del mestizaje” de la sociedad mejicana ofrecidos por Rosenblat (1.954; 168-173). A parte de ello, obviamente el tipo de vestimenta también dependía de la condición social y económica del individuo. A lo largo



de la época republicana, en cambio, las Leyes ecuatorianas señalaban únicamente la categoría de ciudadanos, pero en la práctica continuaban las diferencias entre blancos e indios -también se legisló de manera particular para estos últimos-, así como la existencia de algunas categorías de mestizaje “flotando en el ambiente” y que, de vez en cuando, asoman en los documentos públicos; pero continuaban los criterios respecto de que la vestimenta era un buen indicador de la condición social y económica de la persona.

Con los datos disponibles no es posible, aún, señalar una evolución de la indumentaria indígena en Cuenca y sus región, mucho menos de la que ha usado la mujer mestiza, y la chola en particular, pues a manera de ejemplo, la saya pasará a ser identificada, con el paso del tiempo, con el bolsicón (Arteaga; 1.999; 100); la blusa tendrá sus variedades, a veces, incluso, se la identificará con

la polca -incluso en el cantón Cañar del siglo XIX están presentes simultáneamente estas dos piezas-; en las polleras, los variados números de vueltas de cintas de variados colores y telas desaparecen; asimismo se pierden en la indumentaria local y regional los anacos, mientras que en ciertas zonas rurales de la provincia del Cañar únicamente perduran las ligllas...

En la actualidad, la indumentaria de la chola cuencana es señalada así: “dos polleras: la de adentro, bellamente bordada con flores y guirnaldas de colores, y sobre ésta, otra de un solo color, festoneada; la blusa lleva también adornados de alforzas, bordados y lentejuelas”, a más de paño de *ikat* y sombrero de paja toquilla (Martínez Borrero & Sojos de Peña; 1.982; 19), amén de las *candongas*. Algo en lo que no se ha hecho hincapié por parte de los estudiosos respecto de la indumentaria de la chola es el uso de medias de seda y zapatos de charol; estos últimos, hasta hace unas décadas, se compraba

en el prestigioso almacén de calzado “Corona”.

La chola en la sociedad local: figura emblemática

En la ciudad de Cuenca la chola asoma aisladamente. Es así que esta categoría no conformó agrupaciones que identificaran a sectores de la urbe como las *choladas* de algunos barrios limeños (Cahill; 1.994; 337, nota 35); tampoco constituyó un grupo o personas que se distinguieran demasiado en los estratos bajos de la sociedad local, a diferencia de otros sitios americanos, como el pueblo de Pory de Santa Ana, cercano al Cusco, en donde los cholos eran considerados como indios sujetos a tributo, según Cahill (1.994; 337; nota 34); aparte de esto, a comienzos del siglo XIX, *El Eco del Asuay*, en un *Remitido* de fecha Domingo 24 de febrero de 1.828 muestra el siguiente texto:

Sr. editor: dignese V. satisfacer á estas pregunticas:

¿si habrá arbitrio para quitar algunas libras de los quintales de paciencia que tienen ciertos Alcaldes en escuchar demandas sobre insultos y dicterios? ¿Si merecerán una seria atención las ridiculas expresiones de pu.... Cho....., y otras de este jaez? ¿Qué es lo que prescribe la ley en estos casos? ¿Viven aun entre nosotros algunos decendientes de D. Quijote? ¿Qué pretenden con semejante conducta estos bravos republicanos?

Un Cholo

En lo gráfico, es menos lo que se puede decir de la chola, al no existir imágenes o descripciones de ella; únicamente Soruco Sologuren, señala que, fechada en torno al año 1.900, hay una foto de un grupo de personas cuencanas titulada “La creencia y la solemnidad”, en donde se observan “por los sombreros de paja toquilla y las mantas, a indígenas y cholos urbanos” (¿respectivamente?) (2.003; 37): en verdad, señalar

a una persona como cholo sólo porque lleva una manta, es algo simple.



Tampoco existen criterios que señalen algunas características de la personalidad de los cholos o de las cholas como sí los hay, por ejemplo, de la *cholita paceña* boliviana, vista como una mujer trabajadora, que cuida de sus hijos, mientras el cholo, su esposo, es borracho, pendenciero, despreocupado de sus obligaciones para con su hogar; en cambio, en la cercana villa decimonónica de Azogues, la chola es considerada como una mujer bravucona, aunque no se menciona con claridad su condición étnica ni social (Arteaga; en prensa). La única excepción en Cuenca a esta situación puede ser la existencia de la famosa chola Cusinga²-Manuelita Quezada-, mujer capaz de provocar grandes pasiones en el médico Senierges, miembro de la Misión Geodésica Francesa que llegara a Cuenca, allá por 1.735, provocando incluso la muerte de éste.

2 En Cuenca existen referencias a varias mujeres apodadas *cusingas*, cuyo significado podría ser alegre o alegrona; de hecho, en la urbe colonial existió una mujer llamada María Cushigo “aleas fandango” (Arteaga; 2.003; 51).

En todo caso, la chola a lo largo de la historia cuencana de la segunda mitad del siglo XX, se ha ido convirtiendo en su figura emblemática, luego de que el *Centro Agrícola Cantonal*, procediera a elegirlas para presidir las fiestas de aniversario de la fundación española de la urbe. De otro lado, no sabemos en qué medida fue considerada la *tapada*³ cuencana, de mediados del siglo dieciocho como representativa de las mujeres locales. Hoy en día, a más de ser el icono de Cuenca, se la elige para las festividades de abril provocando,

incluso, disputas entre las juntas parroquiales y el municipio local, pues cada uno considera que es “dueño de la verdadera chola cuencana”; además, puede ser considerada como figura de cuerpos profesionales a través de sus canciones, como la “Cholita doctora”, entre los médicos.

Hoy en día, por un lado, es vista y, por otro, se considera a sí misma como una mujer que se siente orgullosa de su piel blanca, pero al mismo tiempo, de su indumentaria, de procedencia indígena en su mayoría. n

3 Según Castañeda León (1.981; 57) “Un traje que sin lugar a dudas puede considerarse como manifestación típicamente limeña de la etapa colonial es la **tapada** (...). apareció a raíz de la fundación de Lima (y duró) hasta comienzos de la segunda mitad del siglo XIX”, convirtiéndose en su figura emblemática.

Bibliografía

Fuentes Primarias:

Cieza de León, Pedro de, [1.533] 1.941, *La Crónica del Perú*, Espasa Calpe, Madrid, 340 páginas.

El Eco del Asuay, (1.828), 1.994, Colección de Periódicos Ecuatorianos III, Publicaciones del Banco Central del Ecuador, 167 páginas.

Festa, Enrique, [1.896], 1.983, “Cuenca, escenario de una de las Guerras Civiles”, *Compilación de Crónicas, Relatos y Descripciones de Cuenca y su Provincia*, Tercera Parte, Banco Central del Ecuador, Cuenca- Ecuador, pp.125-143.

Majó Framis, L, (1.739) 1.983, *Compilación de Crónicas, Relatos y Descripciones de Cuenca*, Segunda Parte, Banco Central del Ecuador.

Guamán Poma de Ayala, Felipe, [1.613] 1.980, *La Nueva Corónica y Buen Gobierno*, John V. Murra y Rolena Adorno, Eds., Siglo XXI, 3 volúmenes.

Juan, Jorge & Antonio de Ulloa, (1.748), 1.983, *Compilación de Crónicas, Relatos y Descripciones de Cuenca*, Segunda Parte, Banco Central del Ecuador.

Juan Jorge & Antonio de Ulloa, [1.748] 1.978, *Relación Histórica del Viaje a la América Meridional*, Tomo 1, Fundación Universitaria Española, Alcalá, Madrid.

Libro Primero de Cabildos de Cuenca (1557-1563), (LCC I), 1.938, Archivo Histórico Municipal de Quito, Versión paleográfica de J. Garcés.

Recio, Bernardo, [1.776] 1.947, *Compendiosa Relación de la cristiandad de Quito*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

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

Solórzano y Pereira, Juan de, 1.736, *Política Indiana*, Tercera Impresión por Mateo Sacristán, 2 volúmenes.

Estudios:

Aguilar Vázquez, Carlos, 1.940, “Páginas de Higiene”, *Anales de la Universidad de Cuenca*, pp. 125-172.

Arteaga, Diego, 1.999, “Tras las huellas de la Chola cuencana (Siglos XVI-XVII)”, *Estudios, Crónicas y relatos de Nuestra Tierra*, II, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, pp. 93-102.

Arteaga, Diego, 2.001, “La Cuenca Negra”, *COLOQUIO. Revista de la Universidad del Azuay*, Año 2, Número 9, abril-junio, pp. 2-3.

Arteaga, Diego, 2.003, “Sobre el origen de la chola cuencana”, *ARCA, I*, Revista de Cultura, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, pp. 56-59.

Arteaga, Diego, en prensa, “De cholos, zambos y mulatos en Azogues en el siglo XIX”.

Barragán, Rossana, 1.992, “Entre polleras, ñañacas y lliqllas. Los mestizos y las cholos en la conformación de la Tercera República”, Henrique Urbano (comp.), *Tradición y modernidad en los Andes, Cusco*, Centro Bartolomé de las Casas, pp. 46-73.

Bouysse Cassagne, Thérèse; 1.991, “Être métis ou ne pas être: les symptômes d’un mal identitaire dans les Andes des XVIe et XVIIe siècle”, *Cahiers des Amériques latine*, pp. 7-24.

Cahill, David, 1.994 “Colour by numbers: Racial and Ethnic categories in the Viceroyalty of Peru, 1532-1824”, *J. Amer. Stud.*, Cambridge University, 26, pp. 325-346.

Caillavet, Chantal & Martin, Minchom 1.992, “Le Métis imaginaire: idéaux classificatoires et stratégies socio-raciales en Amérique latine”, *L’Homme*, 122-124, avr-déc. XXXII (2-3-4), pp. 115-132.

Carrasco V., Manuel, 1.997, “Teoría y memoria del chaso azuayo”, *Cabeza de Gallo*, Enero, Año 4, Número 6, pp. 59-64.

Castañeda León, Laura, 1.981, *Vestido tradicional del Perú*, Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Fock, Niels, 1.980, “Ethnicity and Alternative Identification: an example from Cañar”, *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador*, Ed. By Norman E. Whiten, Jr., University Illinois Press, Urbana, pp. 403-419.

Fuentealba, Gerardo, 1.992, “Forasteros, comunidades indígenas, Estado y grupos de poder en la Audiencia de Quito, siglo XVIII”, *Revista Ecuatoriana de Historia Económica*, Año IV-No. 8 Segundo - Semestre, Banco Central del Ecuador, pp. 59-98.

Malo González, Claudio, 1.993, “El mestizaje y sus problemas”, *500 años. Historia, Actualidad y Perspectiva*, Seminario Agustín Cueva Dávila, Universidad de Cuenca, CONUEP, ILDIS, Cuenca.

Martínez Borrero, Juan & Diana Sojos de Peña, 1.982, *El Traje Popular Ecuatoriano*, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cuenca, Ecuador, 36 páginas.

Meisch, Lynn Ann, 1.980, “The cañari People. Their Costume and Weaving”, *El Palacio*, Vol. 86, No. 3, Fall, pp.15-26.

Mörner, Magnus, 1.969, *La mezcla de razas en la historia de América Latina*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 163 páginas.

Peñaherrera de Costales, Piedad, 1.979, “La mestiza Quiteña”, *Espejo*, Revista Trimestral de CEPE, Año I, N° 1, pp. 29-34

Pitt-Rivers, Julian, 1.992, “La culture métisse: dynamique du Estatut ethnique”, *L'Homme* 122-124, avr.-déc. XXXII (2-3-4), pp. 134-148.

Rosenblat, Ángel, 1.954, *El mestizaje y las castas coloniales I*, Editorial Nova, Buenos Aires.

Rubio Orive, Gonzalo, 1.965, *Aspectos Indígenas*, Editorial de la Casa de la Cultura del Ecuador, Quito, 250 páginas.

Ruizgómez Gómez, Carmen, et. al. 2.000, *Documentos sobre*

la visita a Cuenca (Ecuador) del Oidor Pedro Martínez de Arizala y su Proyecto de Reforma (1726-1748), Documentos Tavera 12, Fundación Histórica Tavera, 254 páginas.

Saignes, Thierry, 1.990, “¿Es posible una ‘historia chola’ del Perú? (Acerca del Nacimiento de una Utopía de Manuel Burga)”, *Allpanchis*, XXII, 35-36, II, pp. 635-357.

Soruco Sologuren, Ximena, 2.003, “Una ‘biografía’ urbana de linaje colonial”, *Arca. Revista de Cultura*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, pp. 30-39.

Sosa Cevallos, Ximena & Cecilia Durán Camacho, 1.996, “Familia, ciudad y vida cotidiana en el siglo XIX”, *Nueva Historia del Ecuador*, Época Republicana II, Volumen 8, Corporación Editora Nacional, pp. 157-191.

Zamora, Dory Marcela, 2.001, “Breve historia de la Chola Cuencana”, *El Mercurio*, domingo 19 de agosto del 2.001, 1B.

LA TIERRA DE LOS MOTÍVOROS

RESUMEN

Es un hecho que pueblos diferentes comen cosas diferentes. También es evidente que las diferencias sociales se hacen presentes en la alimentación. De este modo, se plantea que una de las varias líneas de la identidad de un pueblo se encuentra en la culinaria. La zona azuaya – y particularmente cuencana- tiene una serie de platos que podrían ser considerados como la comida típica.

Como en otros lugares de la región andina, aquí predomina la presencia de la papa y del maíz en múltiples variedades y en muchas formas de presentación. En el caso del maíz, su representante principal es el mote- nombre que ha servido para designar como motívoros a los habitantes de Cuenca-.

Además hay que agregar la presencia del cuy que, aunque no es un alimento de consumo diario, es uno de los más característicos, suculentos y apetecidos platos de la gastronomía regional.

Mote, papas y cuy forman el triángulo básico de la cocina cuencana.



Bien sea por la cultura o bien por el aspecto económico, o por la suma de los dos factores, las clases sociales se diferencian también en la comida. Esto ya lo enunció hace más de dos siglos nuestro ilustre precursor Eugenio Espejo (1747-1795), quien en su *Defensa de los curas de Riobamba* dice: “*La agricultura de este Reino, puede limitarse, a que todos comen, para no morir de hambre. Los forasteros, su carne; los naturales del país, sus papas y su pan; los indios, su cebada y maíz*” (In Paladines; 2007; 133).

También Juan Montalvo (1832-1889) en *Las Catilina-rias* manifiesta, al referirse al chagra: “*Da convites, y en vez de jamón pone cúi, animalejo doméstico de América, de que*

los indios gustan por extremo”. (1975; 36)

Lo notable en el caso de Espejo es la manifestación de que solo los extranjeros consumen carne. Esto debe comprenderse, más bien, como que el consumo de carne por parte de los otros grupos, es ritualizada y se da en el contexto de las celebraciones. En este caso concreto, el animal sacrificado con mayor frecuencia es el cuy.

1. EL EMBLEMÁTICO CUY.- Si tuviera que buscarse un animal emblemático para la cocina azuaya —y de gran parte de la sierra— este tendría que ser, sin duda, el cuy.

El primer español que describió a este animal fue Gonzalo Fernández de Oviedo

(circa 1534) quien lo llama Corí, posiblemente esta sea una variación del nombre cuy.

“Corí es un animal de cuatro pies, e pequeño, del tamaño de gazapos medianos. Parecen estos coris especie o género de conejos, aunque el hocico le tienen a manera de ratón, más no tan agudo. Las orejas las tienen muy pequeñas e tráenlas tan pegadas o juntas continua o naturalmente, que parece que les falta o que no las tienen. No tienen cola alguna (...) Son blancos del todo, e otros de todo punto negros, y los más, manchados de ambas colores. También los hay bermejitos (...) Son mudos animales, e no enojosos e muy domésticos, ándanse por casa e tiénenlas limpias, e no chillan ni dan ruido, ni roen para hacer daño. Pascen hierbas, e con un poco que les echan de lo que se les da a los caballos, se sostienen (...) Yo los he comido e son, en el sabor, como gazapos, puesto que la carne es más

blanda e menos seca que la del conejo”. (1959; 30;II)

Mientras que Joseph de Acosta, hacia 1590 dice lo siguiente:

“Hay otro animalejo muy común, que los indios tienen por comida muy buena, y en sus sacrificios usaban frecuentísimamente ofrecer estos cuyes. Son como conejuelos, y tienen sus madrigueras debajo de tierra; (...) Son algunos de ellos pardos, otros blancos y diferentes”. (Acosta; 1954; 133)

Este pequeño animal doméstico ha recibido también otras designaciones tales como:

Conejillo de indias, cobayo (palabra de origen oscuro, aunque el DRAE le da un probable origen en el tupí *sabúia*). También está *cavia* (de origen desconocido). De la unión de estas palabras surge el nombre científico del cuy: *Cavia cobaya*. Se lo ha llamado también *apereá*, así lo dice Mateus; (1933; 84.) Pero el *apereá* es distinto del

cuy. Véase lo que el DRAE dice al respecto: *Mamífero roedor que alcanza unos 25 cm. de longitud, con cabeza grande, extremidades cortas y cuerpo robusto, sin cola y cubierto de pelaje grisáceo.*

Se lo ha llamado también *cochinillo de Indias*:

Especie de conejo casero (cochinillo de Indias), muy común en las serranías del Ecuador, y del que gustan en especial los indios y gente del campo. No hay

choza donde no le haya, ni festín de esos infelices en que el cuy no sea el primer plato. (Nota del mismo Autor, Juan León Mera. Cantares del pueblo ecuatoriano, II; s/fecha. P.118)

Lo del *cochinillo de Indias* no es más que la traducción al español del francés *Cochon d'Inde*.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde y el cuy.- Robert Louis Stevenson (1859-1894) escribió una novela cuyo protagonista



se desdoblaba en dos personas con nombres diferentes. El caso del cuy es algo similar. El nombre genérico es *cuy* en todos los estratos poblacionales: pero en el momento en que del cuyero pasa al laboratorio cambia de nombre y se convierte de inmediato en *conejillo de Indias*, retomando con ello una de sus antiguas denominaciones. Nadie come,

entre nosotros, *un conejillo de Indias*. Uno de los platos más apetitosos de la cocina azuaya es el de las papas con cuy; pero no papas con conejillo de Indias. Y ni se diga del ají de cuy. Sería un atentado a la culinaria popular llamarlo ají de cochinito de Indias.

Lo contrario también es cierto. Ningún laboratorio



usará jamás un cuy para sus experimentos. Siempre será un conejillo de Indias. Incluso en el plano metafórico, cuando alguien se queja de una situación dirá: *A mí nadie me va a coger como conejillo de Indias*. Nunca dirá: *A mí nadie me va a coger como cuy*. Esta frase carecería de sentido.

En el DRAE están ambas expresiones:

Cuy: Am. Mer. Conejillo de Indias.

Conejillo de Indias: Mamífero del orden de los roedores, parecido al conejo, pero más pequeño, con orejas cortas, cola casi nula, tres dedos en las patas posteriores y cuatro en las anteriores. Se usa mucho en experimentos de medicina y bacteriología. // 2 Animal o persona sometido a observación o experimentación.

Como se ve, en ningún caso el cuy consta como un elemento comestible estimado, lo cual

es un defecto gastronómico de nuestros académicos.

De la palabra cuy se han derivado *cuyero*, el sitio para criar cuyes; y *cuyada*, la comilona de cuyes.

Los Platos.- Al cuy se lo prepara básicamente asado —empalado en un cangador— sobre las brasas. También se lo puede hornear; pero ciertamente no es la forma canónica. Se lo sirve en un plato o bandeja sobre papas doradas y rodajas de huevo duro. Esto es lo que se conoce como papas con cuy o cuy con papas.

Otra forma recibe el nombre de ají de cuy. Es una especie de sopa hecha con cabezas de cuy, papas y especias. Es también un plato muy apreciado. A propósito de esto existe un refrán que incluye el ají de cuy. Dice: *Mientras más pobreza, más ají de cuy*, lo que significa que algunas personas mientras más necesitadas están, se dan lujos extraordinarios.

El cuy es un plato de la comida ritual. Se lo ofrece, además, como una demostración de agradecimiento, aprecio y respeto a las personas. Por eso, cuando ese aprecio desaparece ya no hay cuyes a la vista. Esto lo dice muy bien una copla de la provincia del Tungurahua:

*Cuando vos eras soltero
Comías cuyes asados
Y ahora que sois casado
Ni asado ni chamuscado.*
(Naranjo; 1992; 240)

Una utilidad extra.- En la cita de Acosta encontramos una relación del cuy con la religión indígena. Al parecer de esto deriva una utilidad secundaria del cuy, ahora como elemento de curación en la etnomedicina. Se usa al animalillo para sobar el cuerpo del paciente, a fin de limpiarle de sus males. Al final del proceso “terapéutico” el cuy también ha muerto, gracias a las hábiles manos del sanador.

2. LA PAPA.- Joseph de Acosta también describió a la papa, en estos términos:



Donde el temperamento es tan frío y tan seco, que no da lugar a criarse trigo, ni maíz, en cuyo lugar usan los indios otro género de raíces, que llaman papas, que son a modo de turmas de tierra y echan arriba una poquilla hoja (...) Cómense también las papas así frescas cocidas o asadas, y de un género de ellas más apacible, que se da también en lugares calientes, hacen cierto guisado o cazuela, que llaman loco. En fin, estas raíces son todo el pan de aquella tierra. (Acosta; 1954; 111)

Como dice el sacerdote español, la papa es el pan (es decir el alimento básico) de muchas regiones andinas. Por eso los azuayos han inventado el verbo *papear* = comer, alimentarse. De ahí que el *bien papeado* es el bien alimentado y no solamente el que ha comido papas con exclusividad.

De la papa se deriva *papilla*, por la consistencia del puré de papas. De la papa se

obtiene el *llapingacho*, que es una especie de tortilla de papa, frita sobre un tiesto de barro. Su coloración es dorada y rojiza porque se lo empapa –mediante una brocha– con una solución de manteca y achiote, lo que se conoce como *manteca de color*. Llapingacho es una derivación de *llapina*, verbo quichua que significa aplastar, porque para hacer la tortilla hay que aplastar la papa cocida hasta hacerla puré. El llapingacho es un acompañante obligado de otro plato: el *hornado*, llamado así aunque propiamente es *horneado*, pues se refiere al chancho horneado.

A las papas cocidas se las acompaña con una sabrosa salsa hecha con pepa de zambo. Y sobre todo están las famosas y reconocidas *papas locas*: se trata de un guiso en el que entran papas pequeñas, enteras, cocidas con pepa de zambo o maní, agua, sal y pedazos de cuero de cerdo, y achiote como colorante. Lo de *locas* seguramente se debe a que son papas revueltas, no a que han perdido

la razón. Se trata de una especie de sopa espesa. Actualmente se usa también la designación de *papas con cuero*. Las antiguas papas locas eran servidas en hojas de col.

A la papa –las muchas variedades que existen– se la come cocida, frita, en puré, entera, en rodajas, con cáscara (lo que en el Norte llaman, con una surrealista elegancia: *papas con chaqueta*, mientras que en la zona austral se llama *capotelocro*.

3. EL MAÍZ.– El maíz también fue ampliamente tratado por Acosta, como se lo puede ver a continuación:

El grano del maíz, en fuerza y sustento, pienso que no es inferior al trigo; es más grueso y cálido, y engendra sangre; por donde los que de nuevo lo comen, si es con demasía, suelen padecer hinchazones y sarna. Nace en cañas y cada una lleva una o dos mazorcas, donde está pegado el grano; y con ser granos gruesos, tienen

muchos, y en algunas contamos setecientos granos. Siémbrese a mano y no esparcido; quiere tierra caliente y húmeda. Dase en muchas partes de Indias con grande abundancia; coger trescientas hanegas de una sembradura no es cosa muy rara. Hay diferencia en el maíz, como también en los trigos; uno es grueso y sustancioso; otro, chico y sequillo, que llaman moroche (...) El pan de los indios es el maíz; cómenlo comúnmente cocido así en grano y caliente, que llaman ellos mote (...) Algunas veces lo comen tostado; hay maíz redondo y grueso, como lo de los Lucanas, que lo comen españoles por golosina tostado, y tiene mejor sabor que garbanzos tostados. Otro modo de comerle más regalado es moliendo el maíz y haciendo de su harina masa, y de ella unas tortillas que se ponen al fuego. (Acosta; 1954; 109)

De la cita se comprueba que el mote era ya conocido.

Ahora bien, entre nosotros hay gran variedad de motes, desde el mote casado, aquel plato en el que entran como ingredientes el mote y el fréjol. Se entiende: mote unido en nupcias con el fréjol. Mote choclo, que es una variedad de mote hecho con el maíz tierno, que es el choclo, palabra quichua. El mote sucio, que es el mote común (con cáscara o sin ella) revuelto con los residuos de la fritada que queda en la paila, y también con la llamada manteca negra. Se dice sucio porque efectivamente

presenta una apariencia como si lo estuviera. Mote cauca, que es el que está cocido a medias; eso precisamente significa cauca en quichua. Mote pelado, el que ha perdido su cáscara. Para obtener el maíz pelado hay que seguir un procedimiento en el que se hierve el maíz con lejía, ceniza y cal; luego se lo lava refregándolo vigorosamente, hasta conseguir que se desprenda la cáscara. Mote pillo, que es el plato emblemático de Cuenca. Se lo hace con huevo, leche, sal y cebolla. El nombre



es derivado de pilluna, verbo quichua que significa envolver, porque efectivamente, el grano de mote queda como envuelto por el huevo. Mote pata, plato propio del carnaval. Pata, en este caso no es español sino quichua y significa relieves (del cerdo, se entiende). Mote con cáscara es el mote ordinario.

Como se puede comprobar son varias las formas de preparar y comer el mote, tantas que bien podríamos decir que los azuayos son, realmente, motívoros. Por esa razón es que

también suele decirse, en son de broma, que los cuencanos comen mote con mote, y casi viene a ser cierto, porque sí es posible encontrar a la venta una mezcla de dos maíces: mote choclo con tostado.

Tanto en la nota de Espejo como en las de Montalvo y Mera se quiere adscribir el consumo de maíz a los indígenas, y el del cuy también a los indios, aunque su radio de degustadores se ha ampliado al chagra, que es el campesino no indígena. Acosta hace notar además, que algunos españoles, por golosina comían



el maíz tostado, con lo que se puede ver que las clases sociales no indígenas aprovechaban gustosamente los productos americanos.

Además, con el maíz se preparan una serie de auténticas golosinas. Entre los elementos de la confitería popular está el *caqui perro*, que a pesar del nombre, designa a una golosina hecha con maíz tostado y aglomerado con miel de panela. Recibe también la designación de *colación de pobre*. Está la *chispiola*, típica golosina que se vendía junto a la entrada de los cines o junto a las iglesias, luego de la misa. Está hecha de canguil —otro tipo de maíz-aglomerado también con miel de panela. Está el tostado (maíz tostado), que es el acompañante obligado de todo ceviche. Están los manjares conocidos como *chumales* (la designación de humitas es impropia y, sobre todo, ajena), los *tamales*, los *chibiles* —o chihuiles—, los *chachis*.

Con el maíz se preparan las tortillas, entre ellas la tortilla de

choclo, la maicena, una variedad de pan, la colada —en época de difuntos llamada *colada morada*, por su color—, la sopa conocida como *morochillo*, — que es una especie de sopa hecha con maíz quebrantado—; la bebida de dulce llamada *morocho* —se trata del mismo maíz quebrantado, preparación que mucha gente toma como desayuno, y que todavía se expende en los mercados, la cual se acompaña con galleta de manteca (la hallulla del Norte). Está el champús, bebida de dulce casi olvidada, y que se la preparaba con harina de maíz, especias, babaco, naranjilla y — ¡como no!— mote.

Pero no se puede dejar de citar a la chicha, la bebida también emblemática de los pueblos andinos. Acosta habla ya de ella y de sus cualidades:

“No les sirve a los indios el maíz solo de pan, sino también de vino, porque de él hacen sus bebidas, con que se embriagan harto

más presto que con vino de uvas. El vino de maíz, que llaman en el Perú Azúa, y por vocablo de Indias común chicha, se hace en diversos modos. El más fuerte, a modo de cerveza, humedeciendo primero el grano de maíz, hasta que comienza a brotar, y después cocidiéndolo con cierto orden , sale tan

recio que, a pocos lances derriba; este llaman en el Perú sora”. (1954;110)

Hoy el mote y la papa son alimentos cotidianos en muchos hogares azuayos. El cuy, en cambio, es un artículo para ocasiones muy especiales y presente, asimismo, en todos los círculos sociales. n

Bibliografía

ACOSTA, Joseph de. Historia natural y moral de las Indias. Ediciones Atlas. Madrid. 1954

FERNÁNDEZ de Oviedo, Gonzalo. Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano. Ediciones Atlas. Madrid. 1959

MATEUS, Alejandro. Riqueza de la lengua castellana, provincialismos ecuatorianos. Quito. 1933. s/editorial.

MERA, Juan León. Cantares del pueblo ecuatoriano. Clásicos Ariel. Guayaquil-Quito. s/fecha.

MONTALVO, Juan. Catilinarias. Editora Beta. Medellín. 1975

NARANJO, Marcelo. Cultura popular en el Ecuador. Tunurahua. CIDAP. Cuenca.1992

PALADINES, Carlos. Eugenio Espejo. Corporación editora nacional. Quito. 2007

Real academia Española. Diccionario de la lengua española. Espasa Calpe. Madrid. 2001

LAS EXPOSICIONES EN EL CIDAP

De la Selva al Hogar (Junio / julio de 2007)

Generoso es el trópico para ofrecernos una amplia variedad de vegetales con propiedades y destinos diferentes. Nuestra región costanera nos brinda algunas variedades de bambú cuyas plantas se yerguen, esbeltas y altivas, en búsqueda de luz. Los seres humanos para sacar el mayor provecho posible a sus posibilidades creativas, tiene que hermanarse con el entorno físico en el que les ha tocado vivir y, trasladando su innata curiosidad a los diversos

elementos, descubrir sus propiedades y limitaciones. A diferencia de los demás integrantes del reino animal que logran el equilibrio vital, simplemente adaptándose al hábitat, los que formamos parte de la especie humana, tenemos la capacidad de adaptar los elementos del entorno a nuestras apetencias, conveniencias y preferencias. Es necesario, entonces, investigar las peculiaridades de las plantas para luego, con realismo, modificarlas según lo que

pretendemos obtener, organizando estos propósitos en la mente, para luego trasladarlos a la materia y crear.

Somos creativos, lo que nos posibilita solucionar de diversas maneras los problemas que se nos presentan o los creamos. La curiosidad ante las experiencias nos lleva a ir más allá de lo que la apariencia nos muestra. No nos satisface lo que llega por nuestros sentidos y nos sentimos impulsados a descifrar que hay más allá de esa imagen. Pero esa curiosidad no se agota en descubrir los interiores de los objetos circundantes, es el primer paso para pensar qué modificaciones podemos introducir, para lograr algo que en nuestra imaginación hemos conformado partiendo de las posibilidades y límites de aquello que es la base del cambio. Contamos para este propósito con los saberes organizados que llamamos tecnología. En gran medida, podemos entender la historia de la humanidad como la de los avances tecnológicos que nos proporcionan los me-

dios para relacionarnos con más eficiencia con la circunstancia en la que nos ha tocado vivir. Encontrar en determinados tipos de tierra metales para dominarlos, descubrir cómo la arcilla tratada, gracias a un abrazo con el fuego, endurece para proporcionarnos recipientes idóneos para guardar líquidos y cocinar, son importantes saltos en la vida humana.

La madera ha sido en extremo importante para nuestro desarrollo. Uno de los inventos más trascendentales en nuestra historia ha sido el de descubrir la manera de producir fuego a voluntad, sin tener que robar a Prometeo. La madera ha sido, en la mayor parte de nuestra presencia en el planeta, el combustible adecuado para mantener ese tesoro y disfrutar de él, sea cocinando alimentos y ampliado el acceso a muchos que, en su condición natural, no serían comestibles, sea protegiendo nuestro organismo, carente de la pelambre de otras especies, de los rigores del frío. La madera no se ha

agotado en extinguirse positivamente con el fuego; papel fundamental ha desempeñado en solucionar el problema de la vivienda elemental y fastuosa, en la conformación de diversas herramientas, para hacer con ella objetos que nos dan confort como los muebles. Desde una elemental pieza para construir un andamio que presta un servicio secundario a la construcción, hasta una hermosa caja o mueble de taracea en la que los refinamientos del artesano llegan a niveles insospechados, ha sido la madera nuestra grata compañera.

La creatividad humana ha dado abundantes frutos en la tecnología, sin que esté exenta la perversidad que ha hecho gala de objetos cuya creciente eficiencia para matar es su razón de ser. Pero también se proyecta en otra dimensión: el arte. Hasta lo que sabemos, somos los únicos capaces de encontrar belleza en la realidad, gozar de su contemplación y expresarla desde nuestro espíritu. Las obras de arte apuntan, no a la razón sino a la emotividad en

De la Selva al Hogar



**Tania Moscoso M. y
José Rosales Vásconez**

CIDAP
Junio - julio de 2007

la que reside el fundamento de nuestros placeres. Todo material es susceptible de recibir belleza, si es que no la tiene en estado natural y la madera ni de lejos es una excepción. Las espectaculares tallas de esculturas de diversa índole lo testimonian con elocuencia, pero además puede ser usada como componente complementario de bienes utilitarios como lo demuestran las preciosistas tallas de los ebanistas que enriquecen y dignifican a objetos, aparentemente triviales, como mesas y sillas. Lo utilitario y lo estético no son espacios independientes, con gran frecuencia se unen para responder a la condición humana que no puede prescindir ni de lo práctico ni de lo artístico, siendo las artesanías las portadoras de esta hermandad.

La muestra que hoy ponen a nuestra consideración José Rosales Vásconez y Tania Moscoso, sintetiza la complejidad del proceso creativo. La vida les situó en Santo Domingo para sembrar palma africana como medio para satisfacer

necesidades básicas, pero el artista inquieto, aunque adormilado, que yacía en su interior, despertó ante la exhuberancia y diversidad de la naturaleza y encontró en el bambú, además de su utilidad práctica, condiciones notables para recibir inspiraciones artísticas, no en esculturas que se agotan en la contemplación, sino en objetos con los que nos relacionamos momento a momento en el espacio de nuestra paz y tranquilidad: la casa. Artefactos indispensables para las necesidades hogareñas, pueden engalanarse con las peculiaridades del bambú sabiamente embellecidas por la creatividad de sus autores. Una lámpara de escritorio comprada en un almacén sirve para solucionar problemas de luminosidad con la frialdad de los materiales hechos en serie; esa necesidad puede ser satisfecha por una de bambú que nos retorna al mundo natural y que, con el armonioso juego de las formas en ella introducidas, halaga nuestra ansia de belleza. Largo ha sido el camino recorrido, disfrutemos de su meta lograda. n

**Texturas, formas, colores
(Agosto / septiembre de
2007)**

Con gran frecuencia nuestras inclinaciones en la vida se inician en el entorno en el que nos hemos desarrollado. Somos al nacer como un papel en blanco, decía John Locke, papel que se va llenando con las experiencias que desde la infancia tenemos. Nadie nace hablando un idioma, luego de un tiempo, más bien corto, de nacidos nos comunicamos con aquel que se habla en la región, de manera especial, el del entorno familiar cercano, al que se circunscribe inicialmente nuestra comunicación. No nacemos hechos, para bien o para mal podemos hacernos a lo largo del tiempo. La estructura biológica y psíquica es la misma en todas las personas, pero las tendencias e inclinaciones surgen y se manifiestan, en gran medida, por el conjunto de circunstancias y situaciones que debemos hacer frente, sin haberlas buscado. De esta manera se va forjando la persona

que va más allá del individuo, con las vivencias que hemos tenido y las percepciones que tenemos de los múltiples fenómenos de la realidad en que crecemos. Sin sostener un determinismo, llegamos a ser aquello a que estuvimos expuestos y se comienza a llenar ese papel en blanco, que es nuestro YO, que se desarrolla a lo largo del tiempo.

En el universo artesanal tradicional –y en el del arte en lo pertinente-, en el que el aprendizaje del oficio tiene lugar de manera informal, sobre todo en el pasado, con alguna frecuencia se daba este proceso en el entorno familiar. Los hijos aprendían de los padres y no es raro encontrar personas que practican un oficio desde hace algunas generaciones. Silvia Loor respiró este ambiente, su padre siempre tuvo gran inquietud hacia lo estético que se proyectó a la pintura. Las artesanías también atrajeron su atención al sentirse inquieto por elementos de su hábitat costeño como la tagua y la caña guadúa.

Cuando hay sensibilidad, no es raro que imagine que partido artístico se puede sacar a aquello que está a su alrededor, que otros lo conciben tan solo en su dimensión utilitaria. De la tagua se puede obtener botones procesados industrialmente, la caña guadúa se ha usado para construir viviendas precarias para la gente pobre o, en algunos casos, como andamios en construcciones mayores. El espíritu del artista supera estas dimensiones inmediatas y bullen en su alma objetos cargados de belleza al insuflarles pedazos de su espíritu. Siempre incursionó en esta búsqueda como un “hobby”, es decir, haciendo del ocio una actividad creativa liberada de los trabajos condicionados.

Silvia desarrolló sus inquietudes y aptitudes en este ambiente e incursionó desde muy temprana edad en la aventura por la belleza, razón por la cual, terminada su educación media, buscó organizar adecuadamente esta creatividad

Texturas, Formas, Colores



Silvia Loor

CIDAP
Agosto-septiembre de 2007

matriculándose en la carrera de Diseño. Vino a Cuenca y en la Universidad del Azuay terminó con responsabilidad y éxito sus estudios, que culminaron con la obtención del título de Diseñadora. En algunos casos se ingresa en este tipo de escuela con una mente difusa, ante las múltiples posibilidades que el ordenamiento de lo estético con fines utilitarios conlleva. Con el avance de los estudios aparecen áreas de especial interés. Silvia no pasó por esta etapa de indecisiones; ingresó a la Facultad con una clara meta: potenciar su atractivo hacia la joyería en cuyo trabajo había hecho los primeros pinitos en el colegio secundario en que estudió. Su creatividad encontró en la ciudad de Cuenca, un entorno propicio por tratarse de un centro urbano con gran fortaleza artesanal y porque la joyería es una de las más practicadas.

En las artesanías lo utilitario y lo estético tienden a conjugarse amorosamente. Según Octavio Paz los objetos

artesanales son hermosos porque son útiles. Hay artesanías en las que lo utilitario pesa más y otras en las que lo fundamental es lo estético. La joyería se encuentra en este segundo grupo, ya que la única razón de ser de la joya es embellecer a quienes las usan. Se recurre a materiales adecuados para este propósito, los llamados nobles, como el oro y la plata por su rareza y por sus características intrínsecas, lo que exige un manejo muy cuidadoso en dimensiones pequeñas, que alientan al preciosismo que el oficio de joyero requiere. Silvia ha logrado, con creces, este propósito, ha desarrollado habilidades y destrezas para el exitoso desempeño de esta profesión, a la vez que su imaginación disciplinada por los estudios de diseño, ha hecho que implante en esos metales ideas creativas y originales. La innovación es un factor reiterativo propio de un alma inquieta en la que la creatividad, por lo menos temporalmente, satisface esas pasiones. La tendencia a la cómoda rutina es superada por la incansable e

inacabable búsqueda en la que la insatisfacción, inherente a la condición humana, juega un papel fundamental.

Recurre a varias técnicas que las actualizó con profesores italianos de alto nivel, en cursos organizados por el CIDAP, que se llevaron a cabo en Cuenca. Una de estas técnicas es la viejísima y actual de la cera perdida; talla la cera aprovechando su docilidad consiguiendo texturas que le recuerdan el mar de su infancia y juventud. Cuando lamina se empeña en extender lo más que puede la lámina, lo que culmina en la realización de piezas únicas mediante el estirado. Para complementar sus creaciones recurre a piedras semipreciosas, en las que se apoyan los metales nobles. Silvia no está satisfecha con lo hecho, muy lejos de ella “dormirse en los laureles”. La búsqueda es parte de su existencia que se plasma en nuevas texturas, formas estilizadas y colores que van más allá de la reproducción de objetos. Las vivencias de

las primeras etapas de la vida no desaparecen, retornan al espíritu, por lo que ahora está interesada en la tagua que ha sido usada de diversas maneras pero que, para su imaginación, tiene otras posibilidades que la visión del joyero puede encontrar.

Disfrutemos del derroche de creatividad que nos ofrece Silvia. n

Hierro transformado en belleza (Septiembre / octubre de 2007)

El descubrimiento del hierro significó toda una revolución tecnológica que marcaría la historia de los pueblos, de sus artes y de su economía hasta el día de hoy. Así en la Edad Antigua, el uso de ese metal dio paso al surgimiento de grandes pueblos guerreros como los asirios que, en aquella época, efectuaron grandes conquistas territoriales. La explotación del hierro ha sido decisiva en la economía de muchos países y su aplicación ha resultado revolucionaria en la industria, al igual que en el desarrollo y en la fisonomía de los pueblos.

El arte de forjar el hierro consiste en dar forma al metal con la ayuda del fuego y del martillo. Mediante la forja se puede obtener diferentes formas sin necesidad de fundir el metal, para ello es necesario exponer el hierro a altas temperaturas en la fragua, cuando la pieza está

completamente roja se la lleva al yunque, donde, a través de golpes, se va logrando la forma deseada.

El uso del hierro en Ecuador está ligado a la llegada de los españoles, pues los pueblos de la América precolombina desconocían ese material, a pesar de que tenían un amplio conocimiento sobre el uso de otros metales como el cobre y el bronce. Cuando los españoles llegaron a América, trajeron consigo nuevas técnicas, materiales y oficios y, en el caso del hierro forjado, su trabajo en tierras americanas era una urgencia para los colonizadores, pues era la base de la elaboración de gran parte de las herramientas indispensables para las tareas agrícolas, de construcción y otras labores.

En el caso de Cuenca, el hierro forjado se convirtió en

una de sus artesanías emblemáticas; Luis Cordero Crespo señalaba que si se quisiera sinterizar, en una figura simbólica, la presencia de la artesanía tradicional que distingue a nuestra ciudad de muchas otras urbes de tipo indoespañol, habría que elegir la del forjador. Sin lugar a dudas, el notable poeta tenía razón, pues en la actividad del forjador se evidencia la creatividad y el ingenio de las manos cuencanas.

El trabajo de los herreros en Cuenca está marcado por diferentes etapas: en un inicio estuvo destinado a la elaboración de objetos utilitarios, como chapas de puerta, bisagras, aldabas, picaportes, candados y herrajes. Más adelante, ya en la época republicana, la llegada de nuevos referentes culturales, sobre todo la influencia francesa, marca una transformación estética de la ciudad; dentro de ese proceso, los artesanos deberían acoplarse a las nuevas exigencias y demandas de la sociedad,

pues la arquitectura de clara imitación de los elementos del neoclásico francés da paso a la elaboración de ventanas, verjas, balaustradas y barandales que, con el paso de los años, marcarían la peculiar fisonomía del Centro Histórico de la Ciudad de Cuenca. Por último, en épocas más recientes, el trabajo de la herrería, al igual que muchas otras ramas artesanales, ha debido sobrevivir a los fuertes impactos de la producción industrial que, sin lugar a dudas, relega a las artesanías a un segundo plano en varios aspectos; pero la artesanía se ha mantenido porque satisface una amplia y compleja esfera del ser humano que no puede ser abarcada por la producción en serie de la industria, que si bien ofrece productos a menor costo, éstos no son portadores de tradición e identidad. Con ello nuevas alternativas surgen para los herreros, que hoy realizan su trabajo en base a un público que busca originalidad y contenido estético en los productos. Así, los artesanos de la forja, en la

actualidad, trabajan además de los objetos utilitarios otros eminentemente decorativos.

El trabajo de la familia León es el reflejo de esa búsqueda constante del artesano para adecuar sus piezas a las necesidades cambiantes de la sociedad. Ezequiel y Paúl León, con la ayuda del fuego, del yunque y del martillo, logran diversas formas en sus piezas. En el trabajo de este taller, prácticamente se involucra toda la familia. Paúl aprendió el oficio de su padre y se dedicó a la elaboración de esculturas eminentemente decorativas, el otro de los hijos aporta con las ideas, mientras la madre ayuda en el proceso de lijado.

Ezequiel León no proviene de una familia de artesanos herreros; sin embargo, su gusto por el arte le viene desde niño, cuando ayudaba a su padre en el trabajo de talla en yeso para la elaboración de tumbados. Siempre sintió inclinación por el dibujo y la creatividad artística le llevó a probar con mate-

Hierro Embellcido



**Ezequiel León
y Paúl León**

CIDAP
Septiembre-octubre de 2007

riales como el hueso. Desde los años ochenta se involucró con el oficio del herrero; dos cursos de cincelado, repujado y forja artística, dictados por el CREA, le dotaron del conocimiento necesario, además de su trabajo como oficial en el taller de un maestro herrero.

Conjuntamente con la forja tradicional, se han dedicado a la producción de objetos de hierro pavonado, en los cuales el color se obtiene mediante aceites y la exposición al calor y la producción de objetos de hierro cobreado, para lo cual es necesario la aplicación de ácidos. En su creación sobresalen la elaboración de esculturas y de muebles; sin embargo, su habilidad se adecua a infinidad de objetos, en variadas dimensiones, que los realizan bajo pedido.

Las piezas que hoy se exponen en el CIDAP evidencia el dominio de las técnicas que manejan los artesanos Ezequiel León y su hijo Paúl, pero también su creatividad se une a la

sensibilidad frente a elementos propios de nuestra cultura popular, tal es el caso de los tradicionales músicos. n

El Creador y la Arcilla (Noviembre / diciembre de 2007)

Y llegó el gas y la electricidad, invadieron los recónditos espacios en los que los seres humanos viven y desplazaron a las ollas de cerámica espontáneamente diseñadas para las tulpas a que el fuego abrace cálidamente su superficie arcillosa y cueza los alimentos. El agua potable, o por lo menos entubada, dejó las ciudades y sentó sus reales en las áreas rurales convirtiendo a las frescas, coloradas y panzudas tinajas de barro cocido en piezas de museo. Uno de los mejores regalos que la sedentarización hizo a los seres humanos fue la cerámica, hija de la unión íntima de la tierra, el aire, el fuego y el agua, gestada en la mente

de personas que buscaron un camino exitoso para satisfacer una serie de necesidades prácticas.

En nuestros días, luego de miles de años de devoto servicio, esta cerámica se ha retirado, quedando relegada a lo que Octavio Paz llama “la fría eternidad de los museos”. Pero la dúctil arcilla, dócil a las manos del ceramista y los mágicos efectos de brillo y color con que le engalanan los engobes y los esmaltes, siguió las rutas que el hambre de belleza ha trazado como necesidad no material de los pueblos y devino en piezas decorativas —con frecuencia con contenidos sagrados— que van más allá de las necesidades biológicas. Los ceramistas de nuestros días han tenido que afinar su sentido estético para trasladar pedacitos de su espíritu a este material tan rico y con inagotables posibilidades.

El arte cambia, al igual que las tecnologías nacidas de la creatividad humana que, para bien o para mal, nos des-

animaliza. No son dos esferas incomunicadas. La aplicación pragmática de la técnica puede humanizarse con contenidos estéticos y la elaboración de objetos con finalidad eminentemente artística puede enriquecerse con la adecuada aplicación de las técnicas que avanzan, sin darse el placer o displacer de descansar. En el caso de la cerámica, el torno es una máquina que posibilita lograr formas procedentes de la creatividad de las manos, con mayores posibilidades y con ahorro de tiempo, sin que desplace al modelado manual que desde niños experimentamos con el llamado ceraturo, hoy amenazado por la plastilina.

No toda tierra es apta para la cerámica, debe reunir algunas peculiaridades para tener el calificativo de arcilla. Hay que conocer cuáles son esas tierras, cuáles sus alcances y cómo debe modificarse en función de los resultados que el ceramista pretende obtener. La creatividad del alfarero le permite preparar su propia

pasta, añadiendo los elementos adecuados para lograr receptividad a los colores que luego incorporará, la temperatura que debe soportar y niveles de resistencia según el uso. El lujo no se encuentra en la desnudez, por bella que sea la persona, la vestimenta y la joya tienen ese cometido. Con las diferencias del caso, engobes y esmaltes visten a la cerámica. Una pieza de cerámica pintada al frío la empobrece, ya que igual pueden posarse esos colores en objetos de madera o plástico.

El fuego introduce magia en los objetos cerámicos al gestar colores no encontrables en objetos de otra índole, ya que transforma a los engobes y esmaltes como la luz a la naturaleza. Experiencia, sabiduría e intuición se necesita para preparar adecuadamente a estos elementos en función de los coloridos que se pretende obtener, gracias a la acción, no del todo precisa, del fuego. La paleta del pintor que maneja el óleo posibilita que mediante mezclas se logre colores que no

El Creador y la Arcilla



Fabián Landívar

CIDAP
Noviembre-diciembre
de 2007

constan en los catálogos, algo similar ocurre con el ceramista que manipula los esmaltes, pero en este caso, el fuego tiene también su parte.

Hay personas que desde su nacimiento respiran cerámica que, en algunos casos, se practica por generaciones. Hay otros que llevan en su alma esta forma de creatividad. Fabián Landívar se encuentra entre los segundos. Inició sus estudios de Arte en Quito, pero pudo más el atractivo de la tierra y retornó a Cuenca para dedicarse a la cerámica en la escuela que entonces mantenía el CREA y recibió clases para artesanos de profesores españoles. No faltaron cuestionamientos familiares que aspiraban a que su profesión tenga el lustre académico de una universidad. Se incorporó luego como profesor, práctica que la mantiene aún en la Universidad del Azuay, Facultad de Diseño. En esta larga tarea acepta con entusiasmo lo que aprendió de los artesanos ya que es consciente, con fundamento en experiencia, que

enseñando también se aprende. En este trajín llegó a China en donde experimentó las prácticas de la reina de la cerámica: la porcelana. Encontró tiempo para en su taller dar rienda suelta a su inspiración trabajando incesantemente piezas únicas dejando que su vena de artista se expanda en este camino. Estamos de acuerdo en que la división entre artesano y artista no existe y que, las que se pretenden establecer son convencionales y, casi siempre arbitrarias.

Los resultados de este enfrentamiento con la tierra y el fuego los podemos apreciar en esta muestra. La pieza hecha hasta llegar a esta exposición ha seguido un largo camino que comienza con la preparación de la pasta. Hoy es posible comprarla hecha, pero en su mente se anticipa los resultados finales que pretende lograr en cada pieza partiendo de los cambios que Vulcano, a veces caprichoso, la impondrá. Todas han salido de hornos de alta temperatura que sobrepasan los mil grados. Pla-

tones y pequeños murales, por su naturaleza bidimensionales, están vitalizados por colores y texturas que enaltescen las paredes a las que están destinados. El espacio tridimensional de otras piezas nos muestra la creatividad cuando se hace frente a formas que agotan la percepción visual.

de las piezas supera con riqueza estas limitaciones conceptuales, a veces con pretensiones jerárquicas. La belleza tiene grados de excelencia que van de los más altos niveles a lo mediocre y lo feo y que valen igual para las artesanías que para el arte. Disfrutemos de este despliegue de excelencia. n

¿Artesano?, ¿Artista?.
Poco importa, la magnificencia

V FERIA NACIONAL "EXCELENCIA ARTESANAL"

Noviembre de 2007

CAMINOS CREATIVOS

El instinto pasó a segundo plano cuando apareció el homo sapiens. No solo pudo analizar en su mente los problemas que surgían en su relación con el entorno, sino que retornó a los objetos para, con estrategias diseñadas en su interior, transformar los materiales en objetos útiles y bellos. Crear no quiere decir sacar algo de la nada, crear supone incorporar a objetos elementos

que se han conformado en el espíritu. Crear es espiritualizar. Las artesanías fueron las primeras manifestaciones de creatividad. En la mente surge una finalidad y los medios para lograrla. Con las manos, liberadas de la sustentación y la movilización, el espíritu se materializa. El ser humano inicia su tránsito por el mundo como artesano, como cocreador.



APROXIMACIÓN A LA REALIDAD

Vivir es convivir con la realidad, imposible prescindir de ella. Múltiples son las formas de aproximarnos, sobresaliendo la que tiene por objeto transformarla. Todo es transformable y la artesanía es un camino. Los materiales tienen peculiaridades que se prestan para llegar a ser algo útil y bello. Cualquier material

tiene condiciones para convertirse en artesanía por diversos caminos, como los metales que deben seguir un difícil proceso. La fibra, que se inicia en vegetales o animales con determinadas características, se torna dócil a las manos de manera directa o a través de los telares. La cerámica, en la que los cuatro elementos básicos de la realidad: tierra, agua, aire y fuego se hermanan en sorprendentes objetos.



UTILIDAD Y BELLEZA

No nos resignamos a adaptarnos a las condiciones que el medio físico nos impone. Intervenimos para adecuarlo a nuestras necesidades y metas. La vida humana debe resolver un amplio número de necesidades prácticas y las artesanías salen de nuestras manos para hacer de los materiales objetos útiles. ¡Cuantas artesanías han se-

guido este camino y nos han aliviado las exigencias del entorno! Además de razonar, somos capaces de descubrir belleza y deleitarnos en su contemplación; más aún, de trasladar a materiales aquello que bulle en nuestro interior. La belleza llega cual bálsamo a nuestro espíritu y puede retornar a los materiales para ennobleclos. Crear belleza va más allá de las prosaicas necesidades prácticas.



Feria Nacional "Excelencia Artesanal"

1 al 4 de noviembre de 2007 - Cuenca
Centro Interamericano de Artesanías
Artes Populares -CIDAP

Paseo 3 de Noviembre y La Escalinata





SIEMPRE HACIA ARRIBA

Entre una elemental lasca para cortar madera y una joya de la corona de la reina, ha corrido mucha agua. Estamos dotados de creatividad y habilidad, pero siempre, inconformes con los resultados. Buscamos mejorar lo que está a nuestro alcance. Inherente a nuestra condición es superarnos en lo que hacemos

y, sea por dotes naturales, sea por disciplina y perseverancia, cada vez hacemos mejor las cosas. No todos se acercan igual a la perfección, hay quienes alcanzan mayores niveles de excelencia. En las artesanías esto ocurre y es conveniente y deseable exponer al público aquello que se considera mejor para su satisfacción y para incentivar a los demás artesanos a superarse en lo que hacen. n











X CONCURSO DE NACIMIENTOS ARTESANALES

Diciembre de 2007

Convocatoria

El Ministerio de Industrias y Competitividad del Ecuador, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares –CIDAP-, la Ilustre Municipalidad de Cuenca, el Gobierno Provincial del Azuay y la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay, convocan al Décimo Concurso de Nacimientos Artesanales, con la finalidad de preservar la elaboración de pesebres navideños, como elemento importante de nuestro acervo cultural y, a la vez,

fomentar la creatividad en la aplicación de técnicas, materiales y formas diversas en la temática propuesta.

Antecedentes:

El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares –CIDAP-, es una Institución sin fines de lucro, creada en el mes de mayo de 1975, por un Acuerdo entre el Gobierno del Ecuador y

la Organización de Estados Americanos (OEA).

Entre los principales objetivos del CIDAP, se encuentran el rescate, investigación, revalorización, promoción y difusión de las artesanías, el arte y la cultura popular de los pueblos latinoamericanos.

Desde 1998, se ha realizado de manera anual el “Concurso de Nacimientos Artesanales”, para reforzar la tradición del Pesebre Navideño, aspecto identitario importante y que,

paulatinamente, es sustituido por elementos ajenos a nuestra cultura.

Por otra parte, se pretende también incentivar la creatividad de artesanos, diseñadores y participantes en general, mediante la aplicación de técnicas, procesos artesanales, formas y materiales diversos.

En sus distintas versiones, el concurso ha sido auspiciado por el Ministerio de Industrias y Competitividad, la M. I. Municipalidad



de Cuenca y el Gobierno Provincial del Azuay. Además, se ha contado con el apoyo de diferentes facultades de diseño y artes de la ciudad, con la finalidad de promover el interés de los jóvenes hacia nuestra cultura popular y acercar el ámbito del diseño al de las artesanías.

Todas las obras concursantes, con las especificaciones técnicas y el nombre de su autor,

son exhibidas en el Museo del CIDAP durante los meses de diciembre y enero.

Bases del Concurso:

1. Podrán intervenir en el concurso piezas o conjuntos que partiendo de la tradición navideña, representen el nacimiento del Niño Jesús.



2. Las obras deberán tener un carácter eminentemente ARTESANAL en la elaboración de cada una de las piezas que conformen el nacimiento y, en lo posible, deberán ser ejecutadas con materiales propios del país, que no atenten en forma directa contra los recursos naturales y el ambiente.
3. La selección de los nacimientos ganadores, se realizará con los siguientes criterios:
 - a. proceso artesanal (incluye técnica y complejidad del proceso),
 - b. material,
 - c. creatividad/originalidad y
 - d. concepción estética (forma).
4. La participación podrá ser individual o colectiva.
5. Las piezas deberán entregarse hasta el día sábado 1 de diciembre, a las 12h30,

X Concurso de Nacimientos Artesanales



CIDAP
Diciembre de 2007

en el local del CIDAP. Hermano Miguel 3-23 (La Escalinata) y Paseo 3 de Noviembre, Cuenca.

6. Los organizadores nombrarán un Jurado de Admisión que se encargará de seleccionar las piezas que cumplan con los requisitos y principios que guían este concurso. Igualmente designará el Jurado Calificador integrado por tres personas, encargado de discernir los premios y

menciones correspondientes.

7. Las piezas deberán ser identificadas mediante pseudónimo. En un sobre cerrado, en cuyo exterior estará escrito el pseudónimo y en su interior constará el nombre del autor o autores, su dirección y teléfono. En un segundo sobre, en cuya parte externa conste igualmente el pseudónimo, en su interior se incluirá una ficha con datos referentes



a procesos, técnicas y materiales utilizados en la elaboración de las piezas que se presenten.

8. Las piezas que fueran admitidas se exhibirán en el CIDAP durante sesenta días. La comisión organizadora podrá aumentar o disminuir el tiempo de la exposición. Al término de la misma se devolverá las obras a sus autores. La devolución se hará luego de quince días de terminada
9. Los premios serán otorgados a los tres mejores nacimientos artesanales decididos por el Jurado y consistirán en mil dólares para el primero, setecientos dólares para el segundo y quinientos dólares para el tercer premio, a cargo de la Ilustre Municipalidad

la exposición y, en caso de que las piezas no fueran retiradas en un mes, los organizadores no se responsabilizarán de ellas.



de Cuenca, el Gobierno Provincial del Azuay y el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) respectivamente.

10. Las obras ganadoras serán premio adquisición, es decir pasan a ser propiedad de la entidad organizadora, manteniéndose el derecho de autor para exposiciones futuras.
11. El jurado podrá otorgar en forma compartida uno o varios de los premios mencionados. Podrá también conceder menciones honoríficas adicionales. A su criterio podrá declarar desiertos uno o varios de los premios. Sus decisiones serán inapelables sin que sea necesario explicar sus motivaciones.
12. Los organizadores asumirán la responsabilidad de exponer las piezas con las debidas seguridades, pero no responderán por daños causados por factores fuera de su control, como empa-

que inadecuado o riesgos de transporte.

13. La entrega de las piezas implica la aceptación de las presentes bases.

Premios:

Primer Premio:

USD \$1000

I. Municipalidad de Cuenca.

Segundo Premio:

USD \$700

Gobierno Provincial del Azuay.

Tercer Premio:

USD \$500

CIDAP

Gandores:

Primer Premio

A la obra "Alumbramiento" del Pseudónimo JEERO

Por la excelente técnica demostrada en la talla de la madera, además de la riqueza

conceptual con la que fue concebida y realizada la pieza.

Autor: Jorge Hernán Almeida Prado.

Segundo Premio

Al trabajo sin título, firmado por "LOS SHALVAJES"

Por una delicada ejecución artesanal estilizada, sobre materiales del arte popular, transformados en símbolos religiosos y festivos.

Autores: Pablo Javier Heredia Jarrín, María Isabel Guzmán Guzmán, Diana Carolina Vélez Quevedo, Ruth Patricia Vélez Jiménez, Karen Sofía Mendieta.

Tercer Premio

A la obra sin título presentada por "MI ARTE"

Por el apropiado uso de la tagua, como material tradicional para la talla, con una visión libre y contemporánea.

Autor: Juan Codena "Taller Codena", de Sangolquí-Provincia de Pichincha.

Primera Mención

Pseudónimo HOJARASCA, a José Rosales Vázconez, de Quito-Provincia de Pichincha.

Segunda Mención

Pseudónimo TIAGUIZ, a Mauricio Suarezbango Egüez y Venus Loor Itriago, de Quito-Provincia de Pichincha.

Tercera Mención

Matilde Isabel Morales Ií-guez, de Yantzatza-Provincia de Zamora Chinchipe. n