

REVISTA DEL CIDAP

ISSN 0257 - 1625

artesanías de américa

No. 38



REVISTA DEL CIDAP

artesanías de américa

No. 38

CENTRO INTERAMERICANO
DE ARTESANIAS Y ARTES POPULARES, CIDAP
agosto de 1992

contenido

Nota editorial	4
Ensayo	
Teoría de la cultura popular CLAUDIO MALO GONZALEZ	5
La identidad cultural en el medio multiétnico ENRIQUE R. LAMADRID	23
Investigación	
La talabartería y fundición en la ciudad de Loja DOLORES PUNIN DE JIMENEZ	35
Noticias de exbecarios	
Impresiones y experiencias vividas durante mi beca. MARINA POPOVIC	55
Comercialización de artesanías (Proyecto: Tierra Dentro) ROXANA DE LUJAN BERTOLUCCI	58
Ana María Mugnari, alumna del VIII Curso Interamericano para Artesanos Artífices EDMUNDO RIBADENEIRA M.	67
Colaboración	
Materiales cerámicos, su desarrollo, aplicaciones y usos SECUNDINO MONCAYO	71
La artesanía tradicional en el Perú MARTIN CORISAPRA ROMAN	80
Cursos interamericanos	
IX Curso Interamericano para Artesanos Artífices ANA ABAD RODAS	91
Primer Concurso Nacional de Diseño en Artesanías	101

nota editorial

El concepto Cultura Popular ha sido aceptado en los ámbitos académicos hace relativamente poco tiempo, razón por la cual el número de trabajos escritos al respecto es reducido. Teorizar sobre este tema es tarea tanto más difícil, cuanto que a las pocas investigaciones existentes se añade un campo muy amplio y variado que no está claramente definido. Más que una teoría de la cultura popular se trata en este número de los problemas que esta tarea acarrea. Ya de por sí el concepto cultural es uno de los más complicados y escurridizos del idioma; si añadimos a él la connotación popular el problema se agrava seriamente. Un reto muy duro -y por duro extremadamente incitante y atractivo- es el de lograr consenso para precisar los conceptos y conformar una teoría fuerte y respetable en este campo.

Hay también en esta entrega artículos que hacen referencia a temas concretos de las artesanías como el caso de la talabartería y la fundición en la ciudad de Loja ubicada en el extremo sur de la región interandina del Ecuador. Con un enfoque eminentemente técnico se hace un análisis de los materiales cerámicos; las posibilidades y orientaciones de este tipo de artesanía, esencial en el desarrollo de las culturas humanas, depende en buena medida de las características y propiedades de los materiales a las que es posible tener acceso con el recurso de las modernas tecnologías. Los quinientos años de la llegada a América de los europeos ha colocado, con mayor énfasis, en el tapete de la discusión temas como los de la identidad cultural y los países multiétnicos, lo que es analizado en un artículo.

Año tras año -cumpliendo con su objetivo de capacitar- realiza el CIDAP cursos de Diseño Artesanal y de Artesanos Artífices. El último tuvo lugar en esta ciudad en los meses de julio y agosto. Más que una descripción del mismo se recurre en esta entrega a entrevistas realizadas a alumnos para que sean sus protagonistas los que tengan la palabra. Exalumnos de los mentados cursos mantienen, en muchísimos casos, relaciones con el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares informando de sus realizaciones, sus recuerdos y de la influencia que este tipo de actividades académicas ha tenido en sus vidas. Reproducimos trabajos de tres de estos exalumnos en los que con entusiasmo nos hablan de importantes áreas y fragmentos de sus vidas vinculados con las artesanías y el arte.

TEORIA DE LA CULTURA POPULAR

Teorizar es conformar coherentemente un conjunto de conceptos que expliquen de manera clara un fenómeno. Partiendo de las múltiples formas en que el fenómeno se manifiesta en la realidad, es posible elaborar una teoría, es decir un cuerpo de conocimientos que posibilite la comprensión de esos fenómenos y su interrelación. Así han avanzado las ciencias, tanto las de la naturaleza como las sociales. Una teoría no es permanente -y peor aún eterna-. En el ámbito de las ciencias naturales, teorías que se daban por definitivas

han sido superadas por otras debido a que el hombre ha descubierto nuevos fenómenos y tenido acceso a otros conocimientos que antes estaban ocultos.

En lo que se refiere al universo de las ciencias sociales, la situación es mucho más compleja pues, al avance del conocimiento humano hay que añadir la diversidad de criterios que sobre un mismo hecho pueden tener distintas personas, las ideologías distintas que sirven de punto de partida para la investigación y la

teorización, e inclusive factores subjetivos -y a veces emocionales- que inciden en el enfrentamiento del individuo con los hechos.

Entre los términos más esquivos y complejos de nuestro idioma, cultura ocupa uno de los primeros sitios. Abarca una amplia gama de realizaciones, formas de comportamiento, proyectos y expectativas del ser humano. No le va a la zaga la palabra popular lo que ha dado lugar a que, en diferentes épocas y lugares hayan sido estos vocablos manipulados y manoseados de la manera más diversa y con diferentes tipos de intenciones.

Por las razones anotadas, hacer una teoría de la cultura popular es tarea cercana a lo imposible. Una teoría requiere de un consenso - si no total, cuando menos razonablemente amplio- acerca del significado de los términos y el significado depende no tan sólo del objeto en sí, sino del tipo e intensidad de la relación que las personas tienen con el objeto. En este trabajo no pretendo estructurar una teoría de la cultura popular, me limitaré simplemente a hacer una serie de reflexiones sobre esta problemática realidad con la esperanza

de que ayuden a esclarecer conceptos, concretar ambigüedades y eliminar equívocos.

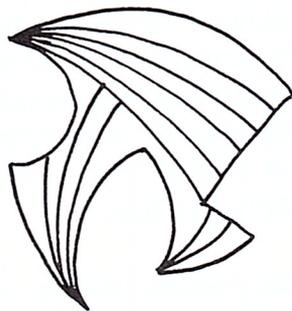
El concepto cultura

Con el desarrollo de la Antropología Cultural que arranca a mediados del siglo XIX, cultura en esta disciplina se la entiende como un tipo de realidad privativa del ser humano e inherente a su forma de vida. Por su naturaleza no puede el hombre vivir y sobrevivir sin cultura. Siendo un ente que vive y desarrolla sus facultades colectivamente, necesita generar un sistema de pautas de conducta que organice sus



relaciones con los demás y sus relaciones con el medio físico en el que vive. En las restantes especies del mundo animal es el instinto el que regula las relaciones mentadas. El animal nace ya “programado” para actuar de tal o cual manera ante las múltiples situaciones que debe enfrentar; en el hombre sus instintos son menos afinados, pero la cultura que él crea y a la que se acopla sustituye con creces a las asombrosas realizaciones del instinto animal.

Lograr consenso en la definición de cultura dentro del contexto antropológico ha sido tarea poco feliz. Entre 1871 -año en el que varias personas consideran que arrancó la



Antropología Cultural con la publicación del libro “Primitive Culture” de Edward Tylor- y 1950, Kroeber y Kluckhohn inventariaron no menos de ciento sesenta definiciones de cultura. En la segunda mitad del siglo XX este número se ha incrementado sustancialmente. Si se intentara consenso en el término cultura popular, el problema de diferencias y divergencias de criterios se tornaría mucho más complicado.

Hablamos de un tiempo a esta parte de cultura popular debido a que, antes de que se expandiera el concepto antropológico de cultura, era este término utilizado para hacer referencia a contenidos accesibles y manejables por una minoría de personas en un pueblo, privilegio que no llegaba a las grandes mayorías que recibían por esta razón el calificativo de incultas. Carmel Camilleri en su obra Antropología Cultural y Educación, editada por la UNESCO escribe al respecto:

“Hay un significado mucho más antiguo y común en el cual piensan la mayoría de las personas cuando se pronuncia esta palabra: la cultura como atributo del hombre ‘cultivado’. Este es reputado

por dominar los saberes que le permiten ir más lejos en el conocimiento de todos los aspectos de lo real, así como los métodos y equipamientos mentales que le permiten multiplicar y profundizar esta ciencia. Por otra parte, se le atribuyen posibilidades del mismo orden en el campo de lo imaginario, donde llega a ser capaz, por ejemplo de comprender y gustar formas de arte inaccesibles a los otros, así como de crear él mismo otras nuevas. Resumiendo este tipo de cultura abarca un cuerpo de informaciones y de valores privilegiados por el grupo a los cuales el individuo accede gracias a un sistema de aprendizaje particular que le da además el poder de enriquecerlos a su vez.”

Frente a este concepto excluyente y privilegiante, el mismo autor propone una definición antropológica, y por lo tanto totalizante, de cultura:

“La cultura es el conjunto más o menos ligado de significaciones adquiridas, las más persistentes o las más compartidas, que los miembros de un grupo, por su afiliación a este grupo, deben propagar de manera prevalente sobre los

estímulos provenientes de su medio ambiente y de ellos mismos, induciendo con respecto a estos estímulos actitudes, representaciones y comportamientos comunes valorizados, para poder asegurar su reproducción por medios no genéticos.”

Esencial al hombre es su capacidad de simbolizar y conceptualizar. Para organizar su conducta individual y colectiva conforma a lo largo del tiempo un sistema de conceptos y símbolos que parten de la realidad y que sirven como intermediarios en sus relaciones con el ambiente físico, las otras personas y lo extranatural. Este cuerpo de conceptos y símbolos portadores de significados, pueden dentro de una misma colectividad provenir de una sola persona o de varias, pero se transforman en parte de una cultura si es que son aceptados y compartidos mayoritariamente y si persisten a lo largo del tiempo por un período razonablemente largo.

Ideas y cosmovisiones, actitudes y creencias, sistemas de valores y jerarquización de los mismos, formas de comportamiento y modelos de expresión y contemplación estéticos,

tecnologías y el uso que de ellas se haga junto con otros contenidos gestan, desarrollan y mantienen la cultura a la que los integrantes ajustan su conducta. Las culturas no son generacionales, perduran por muchas generaciones modificándose de acuerdo con muchos factores, pero manteniendo sus rasgos esenciales y definidores. Para esta duración que sobrepasa las vidas humanas, se recurre a muchos mecanismos y sistemas, entre ellos la educación, lo que permite la reproducción cultural por medios no genéticos.

Lo elitista y lo popular

En un conglomerado humano unificado por lo que denominamos cultura, difícilmente encontramos total homogeneidad. Lo normal es que se den grupos y subgrupos con elementos diferenciadores, prevaleciendo aquellos que a todos son comunes. La edad y el sexo, la cantidad y el tipo de poder, las actitudes que se deben desempeñar, conforman estos grupos y subgrupos. Cuando las diferencias entre ellos son sustancialmente importantes, podemos hablar de subculturas. Ello se da con más frecuencia cuando

ocurren encuentros, enfrentamientos o sometimientos de culturas distintas que por coexistir en una misma área geográfica, dan lugar a procesos de aculturación intensivos. Con el decurrir del tiempo las diversidades culturales tienden a conformar una nueva cultura con elementos de las que inicialmente fueron completamente diferentes, dependiendo el predominio de rasgos en buena medida del grado de desarrollo tecnológico de las iniciales.

Aunque no se haya dado en forma intensa el fenómeno de aculturación, suele darse en las colectividades una división en función del acceso y la posesión de lo que, en el concepto tradicional, se entendía por cultura como “cultivo”. En el pasado, y dentro de este contexto, se podía hablar de personas y grupos cultos, contrapuestos a personas y grupos incultos.

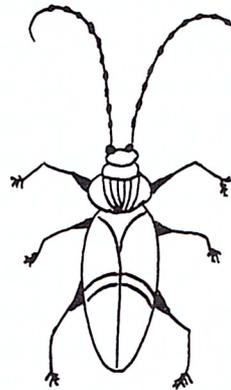
Esta división dio lugar a que se difundieran los términos elitista y popular para designar a los sectores de una sociedad poseedores y carentes de cultura en el sentido pre-antropológico del término. Esta división conlleva una jerarquización en la medida en que las élites culturales

son consideradas como superiores a las mayorías populares de acuerdo con el grado de dominio de esos contenidos. Casi siempre la élite es la que controla los poderes económico, político, tecnológico y religioso y la que define qué es lo que se considera como culto y lo que es inculto.

A lo largo de la historia, cuando se han dado este tipo de enfrentamientos, las reglas del juego las pone el grupo dominante, el que debido a que maneja tecnologías más avanzadas somete a los que en este aspecto se encuentran en condiciones de inferioridad. El caso de nuestros países es claramente ilustrador. La ventaja tecnológica de los españoles sometió a los grupos indígenas y en la nueva cultura que nació en este enfrentamiento hay un alto predominio de contenidos hispanos. Se han dado también en la historia situaciones diferentes en las que los vencedores en los campos de batalla fueron luego sometidos culturalmente a los vencidos. El caso de los mongoles que bélicamente triunfaron sobre los chinos es un ejemplo de lo afirmado.

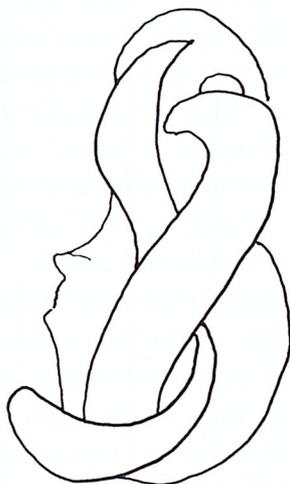
Hay quienes creen que existen

argumentos suficientes para hablar - sobre todo en países como los nuestros- de dos subculturas: la popular y la elitista. No es esta la ocasión para discutir este planteamiento ni tomar bandera por una de las dos posiciones. De unas décadas a esta parte, el término cultura popular ha logrado creciente aceptación. Se ha superado la idea de que los sectores populares se definían por carecer de cultura. La existencia de una cultura popular hay que entenderla como diferente a la elitista en sus contenidos, expresiones y sistemas de valores y formas de organización.



A causa del lastre que ideas del pasado ya superadas dejan y a los más o menos largos procesos de transición que implican los cambios, es inevitable analizar para su mejor comprensión el concepto cultura popular con referencia al de elitista. En su libro “Sociedad Campesina y Cultura”, Robert Redfield escribió:

“En una civilización existe una gran tradición de una minoría que reflexiona, y una pequeña tradición de la gran mayoría irreflexiva. La gran tradición se cultiva en escuelas y templos; la pequeña tradición se realiza y se mantiene en marcha por



sí misma en las vidas de los analfabetos en sus comunidades aldeanas. La tradición del filósofo, el teólogo y el hombre de letras es una tradición que se transmite y se cultiva conscientemente; la del pueblo es una tradición que en su mayoría se da por sentada y no se expone a mayores escrutinios ni se la considera un refinamiento o un avance...

... Han surgido grandes épicas en los elementos de los cuentos tradicionales de muchos pueblos, y las épicas han regresado al pueblo para ser modificadas o incorporadas a las culturas locales. La épica del Antiguo Testamento surgió de pueblos tribales, y regresó a las comunidades campesinas después de que filósofos y teólogos reflexionaron sobre ella... Es posible considerar que la gran y pequeña tradición son dos corrientes de pensamiento y de acción, que es posible distinguir pero que, no obstante, siempre están fluyendo una en otra.”

Es perfectamente legítimo equiparar, en la cita de Redfield, la gran tradición de la minoría como cultura elitista y la pequeña tradición de la gran mayoría como cultura

popular, lo que nos lleva a reflexionar sobre otro par de conceptos.

Cultura oficial y cultura popular

La minoría que es portadora de la gran tradición se encuentra identificada con el poder político, económico y religioso. Al identificarse con estos poderes tiene a su disposición todo el aparato que le permite organizar la sociedad de acuerdo con sus ideas y principios y definir en función de estado lo que es correcto e incorrecto, bello y feo, fino y grosero bueno y malo. Desde la aparición de la escritura que facilita notablemente la perpetuación de ideas e información a través de las generaciones, la gran tradición de la minoría, es decir la cultura oficial, refuerza su continuidad en el tiempo y el control del poder. La educación formal impartida a través de escuelas, colegios y universidades se identifica totalmente con los cánones e ideas de las élites convirtiéndose en un mecanismo reproductor de los mismos.

La cultura popular en cambio opera y se desarrolla al margen del poder político, económico y religioso y no son raros los casos en los que su

subsistencia se da haciendo frente a la hostilidad y agresividad de los sectores oficiales. En el mejor de los casos, la cultura popular no cuenta con el apoyo del aparato oficial proviniendo los recursos necesarios para su conservación y reproducción de las propias comunidades.

Un ilustrador ejemplo de esta afirmación lo encontramos en los sistemas educativos formales. De varias décadas a esta parte los estados decidieron que la educación escolar, partiendo del alfabeto, era un bien cultural al que debían acceder todos los ciudadanos. Que entre los ineludibles servicios que debía prestar el estado a la colectividad, el de educar era fundamental. Pero la educación la entendía el aparato estatal como “civilizar” a los ignorantes e incultos incorporándoles a través de la difusión de conocimientos elitistas a la cultura. En este sentido la educación formal primaria obligatoria -por lo menos en declaración constitucional para todos- operó como un mecanismo de desculturización popular. Los maestros, entrenados en los normales urbanos, entendieron su “sagrada” misión de enseñar al ignorante como extirpar una serie de elementos de la cultura popular

conservados por las comunidades y como transformar a estas personas en integrantes de segunda clase de la cultura elitista-oficial.

Algo similar ocurría -y en gran medida ocurre- con los medios de comunicación colectiva y con las publicaciones que abordan y promueven contenidos totales o preponderantes de la cultura elitista-oficial. Periódicos, revistas, libros, radiodifusoras y canales de televisión llegan al gran público con rasgos y mensajes eminentemente elitistas. Los contenidos propios de la cultura popular o no se toman en cuenta o se los trata en proporciones mínimas. No son raros -y en el pasado ocurría con gran frecuencia- los casos en los que la referencia a lo popular está acompañada de desaprobación manifestada en desprecio y mofa, lo que contribuye a mantener la jerarquía que considera lo elitista como superior a lo popular.

Desde hace algunos años se habla ya de educación bilingüe-bicultural y los medios de comunicación colectiva así como las publicaciones toman en cuenta con más frecuencia y seriedad elementos de la cultura popular, pero es

indiscutible que las políticas del estado, en lo que a cultura se refiere, siguen siendo privilegiantes para lo elitista. Aunque haya declaraciones positivas y laudatorias para lo popular, los porcentajes de recursos financieros que se dedican a las áreas culturales elitistas, superan en proporción de veinte a uno, si es que no más, a los que se canalizan hacia las manifestaciones de cultura popular.

Lo vernacular y lo popular

En países como el nuestro, un importante sector de la población tiende a confundir cultura popular con rasgos y manifestaciones de cultura indígena que han prevalecido a lo largo de quinientos años. Esta identificación no es acertada. Nadie puede negar que los grupos indoafricanos gestaron y desarrollaron culturas que en algunos casos lograron muy elevados niveles en diferentes esferas. Es también evidente que, pese a coexistir en condiciones de desventaja con la cultura dominante europea-española, han sobrevivido importantes conjuntos de rasgos precolombinos. Cuando - en este año- se habla de quinientos

años de resistencia, hay que entender esta frase como preservación de rasgos definidores de la cultura amerindia en condiciones adversas frente al aparato de poder de la cultura dominante.

Pero los elementos de estas culturas no necesariamente deben identificarse con cultura popular, pues ella se ha conformado a lo largo del tiempo en virtud de un proceso de mestizaje cultural. El caso del fenómeno religioso en los grupos indígenas, especialmente de la sierra, es un claro indicador de este fenómeno. En un porcentaje que supera el noventa por ciento los grupos indígenas del Ecuador adoptaron la religión cristiana. En la mayor parte del tiempo la católica y, en las últimas décadas en proporciones significativas, las evangélicas. El ritual, el ceremonial y las creencias religiosas indígenas serranas evidencian un sincretismo indioamericano-europeo surgido de un multicentenario proceso de mestizaje. En las culturas indígenas de la Amazonía, este mestizaje ha sido menos intenso ya que la relación permanente con los grupos blanco-mestizos ha sido tardía.

Cierto es que la cultura popular cuenta con numerosos rasgos indioamericanos, pero mal puede limitarse esta cultura a esos rasgos. Si hablamos de culturas indígenas que han subsistido con un razonable grado de pureza hasta nuestros días, más acertado sería calificarlas como vernaculares pues lo popular contiene numerosos elementos hispanos de los que no es posible prescindir. Si abordamos la cultura montubia en toda su complejidad y riqueza, encontraremos que la presencia y peso de rasgos indioamericanos es bastante menor que en la cultura popular de la sierra. Si tomamos en consideración los contenidos africanos, la situación es similar. Rasgos como las coronas de plumas, la chicha mascada de yuca o los tatuajes de agrupaciones indígenas de la Amazonía, sería forzado que se los considere como elementos de la cultura popular, más apropiado será verlos como expresiones vernaculares.

Cultura popular y culturas populares

Por contar con un aparato técnico-jurídico y administrativo

poderoso la cultura oficial-elitista tiende a ser homogenizante, es decir a difundir con pretensiones universales sus rasgos y sus pautas. La propiedad en el uso del lenguaje depende de reglas sancionadas por organismos que se supone dominan este código de símbolos, y tanto la organización educativa como los medios de comunicación y difusión culturales pretenden universalizar esas reglas. Algo similar ocurre con otras áreas del quehacer humano como el arte, la religión, la moral, el vestuario, la dieta alimenticia, entre otras.

Los criterios para juzgar los méritos o deméritos de una obra de arte nacen de academias que, pese a diversidad de puntos de vista, parten de normas básicas para establecer juicios de valor, normas que ni siquiera toman en cuenta los procesos de expresión y contemplación estéticos populares. Si es que un evento importante como una Bienal de Pintura tiene una etapa de admisión, quienes integran el jurado correspondiente podrán tener desacuerdos en su veredicto porque los cánones estéticos elitistas no son uniformes, pero lo más probable es que habría unanimidad indiscutible de criterios

para rechazar pinturas populares si es que se presentasen. En lo religioso y lo moral ocurre algo similar. En lo tocante a otras áreas como la alimenticia -restringiéndonos al factor dietético-, los patrones pretenden ser universales o internacionales para decidir cuál debe ser la alimentación que equilibradamente cumpla con su función nutriente. Por lo menos teóricamente se pretende que la carne, la leche y los huevos juegan un papel fundamental en este campo, sin darse el trabajo de tomar en cuenta que las culturas amerindias precolombinas subsistieron y se desarrollaron con enorme fuerza y energía contando en su medio con muy reducidas fuentes de cárnicos y lácticos. Si analizamos el ámbito de la medicina, el panorama es similar.

La cultura popular en cambio, no pretende ser homogeneizante ni universalizadora, su universo es el de la colectividad en la que se da y no aspira a que sus rasgos sean aceptados íntegramente por todo el estado o el mundo. Al contrario, podríamos más bien hablar de un cierto sentido de exclusividad y de poco o ningún empeño para que sus contenidos sean adoptados por otros grupos. Si es

que se pretendiera sistematizar el estudio de los elementos integrantes de la cultura popular, quizás el primer factor que saltaría a la vista es el de su diversidad. Su riqueza no radicaría en la creciente cantidad de seres humanos que optan por sus elementos conformadores como es el caso de la cultura elitista, sino más bien por la diversidad de los mismos, o por su sentido íntimo y definitorio de pertenencia a un grupo. Si se intenta generalizaciones, éstas deberían más bien tomar en consideración actitudes similares, sistemas de relación entre los integrantes, formas de reproducción no genéticas, grado de adhesión, gratificación psicológica por la pertenencia y práctica entre otras.

Sabiduría popular

Desde hace varios siglos se utiliza este término con respetabilidad como contrapuesto a los principios de los tratados, academias y centros de estudio e investigación elitistas. Se alude con él a sentencias sintetizadas en refranes y modos de actuar o consejos sancionados por la experiencia. Sabiduría popular podríamos entenderla como un viejo

antecedente de lo que hoy denominamos cultura popular.

Dos rasgos son propios de este tipo de sabiduría: el anonimato y la tradición. Muy raro es el caso en el que se haga referencia a personas concretas que en el pasado fueran autores de refranes (filosofía sintetizada en frases cortas) formas de resolver problemas, iniciación de un tipo de vestuario o adorno para la vida cotidiana o para alguna ceremonia.

Cuando un investigador interroga a una persona por qué hace las cosas de tal o cual manera en el ámbito de la cultura popular, la respuesta suele ser “porque así me enseñaron mis antepasados”, y cuando la pregunta se temporaliza averiguando desde cuándo algo se da de esa manera, salvo muy pocas excepciones, no se logran respuestas concretas. Mientras en el universo elitista la autoría y el origen de algo son elementos celosamente resguardados, en el popular carecen de importancia. No cuentan las personas sino la comunidad como gestora y robustecedora de los conocimientos y prácticas. La validez y las razones del apego dependen de su

perseverancia en el tiempo. No es correcto afirmar que la cultura popular es estática, pero es claro que es más recelosa de las innovaciones y respetuosa de la tradición.

El mecanismo de reproducción se fundamenta en la transmisión oral y en el aprendizaje directo y práctico de quehaceres, formas de comportamiento, ideas y creencias y elaboración de objetos. No podemos hablar de bibliotecas y centros de enseñanza o capacitación como en el área elitista. Hay personas que en sus respectivos campos han aprendido cómo hacer algo o resolver un problema. En Colombia para



designar a ellas se usa una palabra muy expresiva: “el sabedor”. Si nos circunscribimos a las artesanías, en la infancia y juventud aprenden los hijos directamente de sus padres el oficio, pudiendo también hacerlo en el taller del maestro en calidad de aprendiz u oficial. En el ámbito de la medicina y de la magia, el novicio desde joven accede a los secretos en virtud de una relación directa con el que en la comunidad ha logrado rango y prestigio.

La solidaridad y el compartimiento de experiencias y saberes es en la cultura popular más fuerte que en la elitista lo que se manifiesta con claridad en la solidez de la familia nuclear y la familia extendida. El anciano es más respetado porque, habiendo vivido más tiempo, ha acumulado más experiencias y sabe más. La universidad de la vida - mientras más larga mejor- suele ser la mejor cantera de aprendizaje y sabiduría.

Cultura popular y modernización

Siempre la cultura popular ha coexistido con la oficial-elitista y ha estado expuesta a su desprecio,

influencia o presiones aculturizantes que en los últimos años han recibido el calificativo de modernización. Este tipo de relación se ha incrementado en los últimos años con el acelerado proceso de urbanización y la difusión de los medios de comunicación colectiva, especialmente la radiodifusión que supera las barreras del alfabeto, el espacio e inclusive de los costos. Hay quienes ven en este fenómeno la aceleración de un proceso que acabará a corto plazo con la ignorancia y la incivilización. Otros en cambio lo interpretan como una despiadada agresión a las culturas populares-tradicionales y a la identidad de los pueblos.

Si partimos de un hecho fundamental: que las culturas no son estáticas y que cambian con el tiempo y que, si es que dos o más culturas se encuentran en contacto se da un intercambio de rasgos, la coexistencia popular-elitista-oficial puede interpretarse de otra manera. Desde que el hombre hace presencia en la tierra, importante parte de su peculiaridad cultural se ha proyectado hacia la tecnología que ha cambiado, mejorando en eficacia, a lo largo de los años y que se ha manifestado de muy diversas maneras en distintos lugares

de la tierra y variados entornos ecológicos.

Hay elementos provenientes de la cultura elitista que Enrique Dussel los denomina “útiles de la civilización” los mismos que deben ser incorporados por cualquier cultura en la medida que aceleran los procedimientos, ahorran energía y mejoran la solución de múltiples problemas. Puesto que la utilización a través de muchos objetos de la energía eléctrica proviene de la cultura elitista, no tendría sentido que los sectores populares no incorporen los útiles generados por esta fuente de energía cuyos beneficios son indiscutibles. Igual podemos decir de cierto tipo de medicinas y de transportes. Lo importante es que su introducción no implique el despojamiento o renuncia de otros valores y tipos de expresión que constituyen la espina dorsal de las colectividades.

En mis clases de Antropología Cultural suelo comparar los útiles de la civilización con un bisturí: en manos de un cirujano puede salvar una vida, en manos de un delincuente puede acabar con una vida. Un ejemplo de esto, que lo he repetido en

varias ocasiones, es el de Radio Federación de la Federación de Centros Shuar. Inventada por la cultura elitista y extranjera, la radio-difusión ha sido en este caso utilizada para reforzar la identidad cultural Shuar comenzando por el idioma. Radio Federación alfabetiza y enseña a los Shuar dispersos en la selva en su propio idioma y partiendo de sus propios valores, cosmovisión y creencias.

Cultura popular e identidad

En fogosos discursos de barricada, en demagógicas y endeble declaraciones, en sólidas y bien estructuradas conferencias, se habla día a día de la identidad nacional, de la necesidad de preservarla y protegerla y de los efectos destructivos del “Imperialismo Cultural”. Estas actitudes y planteamientos demuestran que hay un creciente proceso de toma de conciencia de la necesidad que tienen los hombres y las colectividades de sentirse identificados con un entorno humano diferente y peculiarizante.

Como ocurre y ha ocurrido en muchos casos, se recurre a los

términos sin tener una clara idea de su significado y de sus alcances o se hacen declaraciones y denuncias sin señalar las soluciones o los caminos que deben seguirse para alcanzar los objetivos pertinentes. Es necesario en consecuencia responder con seriedad y coherencia a la pregunta ¿Qué es la identidad cultural? y luego de contar con un concepto claro, establecer cuáles son los contenidos que conforman, en los medios concretos, esa identidad. Responder a estas preguntas podría ser objeto de todo un curso o de un largo seminario, pero me permito hacer unas pocas reflexiones sobre estos planteamientos.

Por su condición de dependiente, por lo menos a partir de la conquista española, la cultura elitista se ha limitado a trasladar sin beneficio de inventario y muy poco sentido crítico los componentes culturales, la política global -y por ende cultural- de España a América. Esta situación durante la colonia la sintetiza el gran pensador español Miguel de Unamuno en la siguiente frase: “España conquistó América a cristazos”. La independencia política en manera alguna cambió esta relación, los grupos elitistas continuaron el

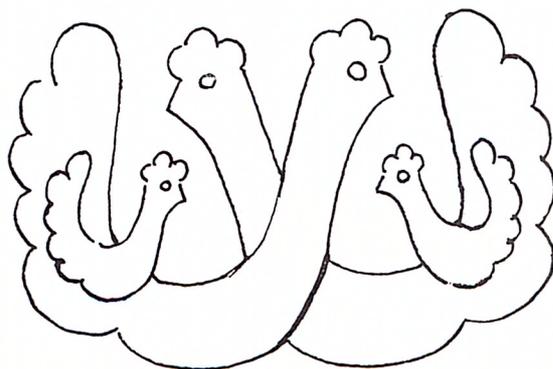
traslado de elementos extranjeros con acrecentados bríos. No exageramos si decimos que la independencia política reforzó la dependencia cultural-elitista habiéndose trasladado la fuente proveedora de rasgos de España a Francia e Inglaterra. El afrancesamiento fue la moda más sofisticada en las clases altas de la sociedad.

En los tiempos en que vivimos no ha desaparecido la dependencia, no son pocos los cholo-boys que vistiendo blue-jeans llegan a milímetros del éxtasis cuando escuchan a Madona o Heavy Metal. Pero sí podemos hablar de alternativas culturales inclusive en los sectores elitistas oficiales que valoran nuestros contenidos y aportes.

Los componentes de nuestra identidad cultural se encuentran en la

cultura popular. Su persistencia en condiciones de inferioridad, desprecio y discrimen demuestra cuán profundamente caló en el alma de nuestro pueblo. Frente a la tendencia homogenizadora dependientista, el contrapeso se encuentra en la tendencia identificante-popular razón por la cual, las políticas culturales que aspiran a reforzar la identidad deben tomar en cuenta, y muy seriamente, a nuestra cultura popular no sólo con líricas declaraciones sino con acciones concretas y canalización de recursos.

Evidentemente hay, de unas décadas a esta parte, un cambio de mentalidad. Reuniones como ésta habrían sido imposibles de imaginar siquiera hace unos sesenta años. Pero creo que aún domina en este ámbito la retórica.



Reflexiones finales

1. Dada la enorme complejidad de los términos cultura, popular y cultura popular, así como de los ámbitos que estos términos abarcan, es tarea extremadamente difícil conformar una teoría de la cultura popular, lo que no quiere decir que se deba desistir del esfuerzo teorizante en este ámbito.
2. Debido a las circunstancias históricas en las que el concepto cultura popular y sus contenidos correspondientes se desarrollaron, es casi imposible abordar la problemática teorizante sin tomar en consideración la existencia y persistencia sustentada en los poderes económico, político y religioso de la cultura elitista entendida como “la gran tradición de la minoría” contrapuesta a la “pequeña tradición de la mayoría”.
3. La cultura elitista se ha identificado en la mayor parte del tiempo con lo que el estado, portador del poder político y económico, ha considerado como cultura pudiéndose hablar de una cultura oficial. Las acciones del estado y sus políticas educativas y culturales han sido completamente elitistas habiendo ocurrido algo parecido con los medios de comunicación colectiva aunque mayoritariamente pertenezcan al sector privado.
4. La cultura popular, en estas condiciones, ha subsistido como “el patito feo” o como la “cenicienta” de la cultura contando con recursos y acciones de las propias comunidades y con la indiferencia -si es que no con el desprecio- del estado y el sector público.
5. Hay una tendencia bastante generalizada a identificar cultura popular con culturas indígenas, tendencia que no la considero correcta. La cultura popular es eminentemente mestiza conformándose con aportes indoamericanos, europeos y africanos. Las culturas indígenas, consideradas como diferentes por la presencia de otros rasgos, deberían denominarse vernaculares.

6. Si hablamos de cultura popular, una de sus características que más se destaca es la diversidad, razón por la cual algunos creen que deberíamos hablar de “culturas populares”. Mas, pese a esa enriquecedora diversidad, la existencia de rasgos comunes como el tipo de reproducción informal, el predominio de la comunitario sobre lo individual, la gran presencia de la tradición oral, la fuerza de la tradición y lo tradicional, el anonimato de sus realizaciones, legitima hablar de una cultura popular.
7. La cultura popular coexiste con la elitista; y mientras la segunda se caracteriza por una tendencia homogenizadora que pretende acabar con las diferencias, la primera, la popular, se distingue por su contenido identificador de la colectividad y su afán por distinguirse de otras. Desde este punto de vista creo que la identidad cultural se encuentra fundamentalmente en la cultura popular ya que la elitista se ha caracterizado por su muy alto grado de dependencia. ■



LA IDENTIDAD CULTURAL EN EL MEDIO MULTIETNICO NORTEAMERICANO

Los repentinos e imprevistos cambios mundiales de los últimos meses han creado un ambiente de esperanza y aprensión. (1) La caída de dictaduras es causa de celebración pero el resurgimiento del conflicto armado entre grupos étnicos, religiosos y países es causa de profunda lamentación. Cualquier episodio de violencia de cualquier escala, sea

guerrillera o conflagración internacional tiene en su corazón un amargo fracaso del proceso comunicativo entre seres humanos y sus culturas.

Todo lo sucedido últimamente ha provocado en mí como humanista, una reexaminación del tema fundamental de las relaciones cultura-

-
1. Conferencia dictada en el Centro Colombo-Americano de Bogotá, Colombia, 16 de octubre de 1991, con el apoyo del Centro Colombo-Americano y la Corporación para la Producción y Divulgación de la Ciencia y la Cultura, bajo el patrocinio del Servicio Cultural e Informativo de la Embajada de los Estados Unidos de América.

les en mi país, en el hemisferio y en el mundo. Esta noche voy a compartir con ustedes algunas reflexiones sobre los componentes de aquellas relaciones; la etnicidad, la identidad y la cultura y las múltiples manifestaciones que toman en mi país de origen, los Estados Unidos. Las observaciones que les ofrezco no son de ningún modo cuantitativas. Para eso dependemos de los datos y estadísticas de las ciencias sociales.

Como folclorista y lingüista, el objeto de mi estudio son las lenguas en contacto. Donde hay lenguas en contacto, hay culturas y políticas en pugna también. En todo el mundo son poquísimos los casos de simetría bilingüe y equilibrio intercultural. Puede haber ejemplos entre las lenguas orientales o africanas que no conozca, pero en el mundo occidental, los únicos ejemplos de armonía y mutuo respeto lingüístico entre idiomas, que yo sepa, son en Bélgica entre el francés y el holandés y en Paraguay entre el castellano y el guaraní. Todos los otros casos responden a distintas manifestaciones de la misma dinámica de dominación y resistencia.

De experiencia propia, sólo

puedo hablar con autoridad de mi propio terruño, ese rincón de Estados Unidos que se conoce como Nuevo México, o como yo y mis colegas a veces lo llamamos, por su historia, con el resto del suroeste, la Norte América ocupada.

En Nuevo México las personas de descendencia hispana o mexicana somos bilingües e interculturales. Encarnamos todas las competencias y conflictos, si no milenarios entonces, por cierto más que quinto-cenenarios entre las civilizaciones hispanas y anglosajonas. Les recuerdo otra vez que la construcción de América, tanto como sueño dorado o como sociedad fue un proyecto no sólo de España sino de todos los otros países europeos, si no en forma directa e imperial como fue el caso con Portugal, Francia e Inglaterra, entonces en forma demográfica de las grandes migraciones como en el caso de los alemanes, italianos, y muchos otros. Para los inmigrantes europeos a Norteamérica, el espacio de dos generaciones ha sido todo el tiempo necesario para “norteamericanizarse”, es decir, sacrificar sus lenguas y culturas para asimilarse e incorporarse a la vida del país. En cambio, para nosotros, que ya

tenemos diez generaciones de ser ciudadanos de los Estados Unidos seguimos siendo distintos en cultura y lengua aunque nuestro bilingüismo ya no es tan simétrico. La mayoría de mi generación domina más el inglés. Es la lengua de nuestra educación, nuestra vida económica y política. Sin embargo, a pesar de que el inglés haya penetrado agresivamente casi todos los rincones de nuestra existencia, sentimos la lengua castellana como nuestra. El inglés manda nuestro quehacer cotidiano, pero el castellano y la cultura que expresa es dueño de nuestro corazón.

Sé que esto suena un poco raro para ustedes, pero puedo decirles que en México este mismo debate se convierte en cuestión de honor y vergüenza. Para la opinión popular mexicana somos traidores y oportunistas, los “pochos”, palabra de origen azteca que quiere decir “empalidecidos”, gente lista para sacrificar su cultura por el interés. Los mexicanos se jactan de ser el país latinoamericano que más sabe y que más ha sufrido de las ambiciones de expansionismo y dominación del Coloso del Norte. Sin embargo, hasta el último sexenio, han mostrado muy poco interés en escuchar las

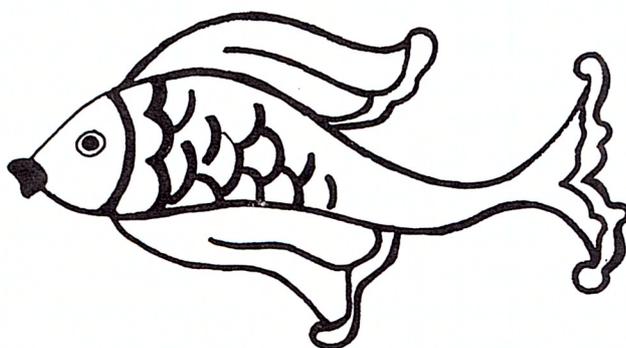
historias, consejos y advertencias de los paisanos abandonados al norte del Río Bravo en 1848 a causa de una trágica guerra que no comenzamos y una venta dudosa por el nefasto General Santa Anna del vasto territorio del sur de nuestro estado. No estoy lamentando nuestra condición, ni añorando el nacionalismo mexicano. Solo estoy subrayando los antecedentes históricos a nuestro dilema cultural actual. Nosotros y varios millones de inmigrantes más recientes del sur tenemos la experiencia directa de vivir en “la barriga del monstruo”, como decía José Martí cuando vivía en el exilio en Nueva York.

Lo que podemos ofrecer a nuestros hermanos hispanoamericanos es la experiencia de la etnicidad en toda su riqueza y contradicciones. El estado de sitio cultural que vivimos a diario es algo que ha fortalecido los mejores valores de la cultura hispana que compartimos con ustedes. Aquí en Hispanoamérica, conocen lo que es la influencia cultural y económica de los Estados Unidos, pero no saben lo que es ser sometidos a un proyecto de asimilación. En Hispanoamérica, los grupos étnicos son los indígenas

que todavía están sufriendo el agresivo impacto de la asimilación. Unicamente en Colombia, hay más de 13 familias lingüísticas y 70 distintas lenguas y culturas indígenas, una riqueza humana que prácticamente desconoce el ciudadano urbano, un tesoro cultural que por esa ignorancia y falta de aprecio está en peligro. Si queremos entender más profundamente a nuestra cultura hispana, hay que analizar cuáles son los elementos que aceptan o rechazan el indígena y por qué. Tienen mucho que enseñarnos de nosotros mismos. Voy a citar ahora un texto escrito por Gina Carrioni, integrante del equipo de antropólogos y maestros de la Corporación para la Producción y

Divulgación de la Ciencia y la Cultura, dedicados todos al noble proyecto de la etnoeducación en Colombia. Aquí se intenta una definición del concepto clave de la interculturalidad:

“... la relación de articulación que se establece entre los grupos étnicos y la Sociedad Hegemónica, y que toma como punto de partida el conocimiento y valoración de los elementos propios de la cultura para luego, de manera consciente, conocer y valorar los elementos de otras culturas con las cuales tiene contacto. Esto no implica, tal como ha sido la creencia de algunas personas, volver al “pasado”, “retroceder”, “ais-



larse”; por el contrario, se busca que a través de esta interrelación, el indígena sea reconocido como miembro de la sociedad y tenga la posibilidad no sólo de acceder a su cultura sino también de apropiarse los avances tecnológicos desarrollados por otras culturas del mundo, ya que hasta el momento se les han impuesto a los grupos étnicos con el supuesto de que carecen de ellos y por lo tanto deben asumirlos para ‘civilizarse’.” (2)

Lo fascinante de este análisis es si se tacha la palabra indígena, reemplazándola con la palabra chicano, pocho, o hispano nuevo-mexicano, coincide palabra con palabra con el debate actual en Estados Unidos sobre nuestra presencia cultural en el norte. Ya hace siglo y medio, que las instituciones norteamericanas están tratando de “civilizarnos”, esperando que no vayamos a “retroceder” e insistir en mantener nuestra cultura y lengua nativas. En cierto sentido, compartimos la misma categoría cultural con el indígena norteamer-

ricano que actualmente está enfrentando la misma problemática.

Después de la ocupación militar de Nuevo México en 1846, se crearon reservas para los indígenas, pero no para los nuevo mexicanos. Como no tenemos territorio en reserva, ni fronteras políticas, ni aduanas que nos protejan de la influencia cultural y social de nuestros vecinos angloamericanos, hemos inventado y mantenido una complicadísima red de fronteras étnicas que dan definición a nuestra existencia cultural.

Después que la frontera internacional fue trasladada 300 millas al sur por el Tratado de Guadalupe Hidalgo, el paisaje social fue redefinido con dichas fronteras étnicas que prescriben las relaciones y comunicaciones entre y dentro de los grupos. Como estos límites son permeables, el inventario de elementos y objetos culturales cambia constantemente. El inventario cultural que definía a los nuevo-mexicanos hispanos en 1846 es

2. Gina Carrioni, “Interculturalidad”, en *Etnoeducación: Conceptualización y ensayos* (Bogotá: Ministerio de Educación y Divulgaciones Culturales y Científicas “El Griot”, 1990), p. 134.

completamente distinto a la lista para 1991. En 1846 los nuevomexicanos controlaban sus tierras y vivían de la agricultura y el pastoralismo en una economía de intercambio. Los oficios y artesanías tradicionales se practicaban y el español era la lengua de la gente. En 1991, la usurpación de la tierra en grande escala ha resultado en un proceso de proletarización que ha dejado muy poca gente en los empobrecidos pueblos raciales. La mayoría de los hispanos nuevomexicanos son urbanizados y trabajan en las industrias de servicio y para el gobierno, con una pequeña clase emergente de profesionistas. El inglés es la lengua del gobierno y el mercado, y una



economía de dinero y crédito promueve los valores de competencia individual sobre el comunalismo del pasado. Las tecnologías y estilos de vida cambian; las lenguas se adaptan, evolucionan o aun, se pierden, pero los límites étnicos todavía se mantienen. Lo que confunde la escena cultural en Nuevo México es el grado a que los límites étnicos son mitificados o aun negados. La clarificación frente a frente es demasiado dolorosa y se evita cuando es posible. Pero el hecho histórico es tan claro como nuestra existencia. Somos bilingües e interculturales y orgullosos de este doble tesoro que guardamos.

En el mundo que vivimos hoy no somos únicos ni excepcionales. La mayoría de las naciones del mundo encierran sus etnias. El estudio de la etnicidad y su dinámica cultural en países grandes y con tanta diversidad humana como los Estados Unidos y la Unión Soviética es lo que más revela el verdadero rostro de sus procesos sociales y políticos. En este paso ayuda recordar una lección de la etimología. El vocablo etnia remonta a la preclásica época pastoril griega cuando su raíz etimológica denotada el corral de palos donde se

guardaban las cabras. En el amanecer de la época neolítica, los pastores descubrieron que valía tener algunas cabras en el rebaño de ovejas para darles dirección en sus andanzas, para que no se perdieran. La cabra y la oveja son muy parecidas biológicamente, pero son muy distintas en su personalidad. Si se suelta la cabra en una isla desierta como hacían los marineros y exploradores, no tienen ninguna dificultad en volver a la naturaleza. La oveja en cambio, es tan domesticada que moriría en tal situación. Aunque hemos sacrificado su inteligencia e independencia como animal, la recompensa ha sido una carne más rica y en más generosas cantidades. Si estos rumiantes fueran humanos, diríamos que tienen culturas distintas. Los grupos étnicos son como esas cabras. Están rodeados de un grupo cultural mucho más grande en número que ellos. Para seguir siendo lo que son y no desaparecer en el rebaño, tienen que ser de algún modo más listos que la mayoría para mantener su cultura y escoger los elementos que les benefician de la cultura mayoritaria. Esto no es oportunismo, sino estrategia para la sobrevivencia. El corralito de palos que nos encierra en las noches es una metáfora muy

acertada. Es la frontera étnica que mantenemos para guardar nuestra alteridad, nuestra diferencia cultural. A fin de cuentas también somos útiles a la sociedad que nos encierra, si nos saben comprender y tratarnos con respeto. Como dije, la relación del grupo mayoritario a sus etnias es lo que más revela su carácter como sociedad. Si por la lucha social esta relación se convierte en alianza, los beneficios son mutuos.

La creación y mantenimiento de las fronteras o límites de etnicidad es un nuevo acercamiento que aporta la antropología para entender el proceso que estamos viviendo. El secreto es que la cultura no se hereda



pasivamente de una generación a otra, sino que se recrea en cada generación adaptando el pasado a las exigencias del presente. Para no hablar demasiado en abstracciones, aunque la teoría de la reproducción cultural es otra clave para entender el complejo fenómeno de las relaciones culturales, les ofrezco un ejemplo concreto de Nuevo México. Ustedes saben la importancia de los nombres. Son pequeñas banderitas de identidad personal, familiar y cultural. Los términos de designación étnica aplicados a un grupo o inventados por el grupo mismo para autodesignarse son un fascinante índice de las exigencias culturales.

Un señor, vamos a llamarlo Domínguez, de Santa Fe, de sesenta años, que conozco se identifica como Mexican American. Fue soldado raso en la Segunda Guerra Mundial y aprovechó de las becas universitarias ofrecidas a los veteranos para estudiar una profesión. Esta apertura educativa fue masiva y creó toda una nueva generación politizada, por primera vez conscientes de cómo proteger sus derechos.

A su padre le toco vivir una época un poco más difícil en las

primeras décadas del siglo cuando el término más apropiado en inglés para autodesignarse era “Spanish-American”. Esta opción respondía a la política de aquella época cuando Nuevo México primero fue admitido como estado a la unión americana. “Spanish” era un término mucho más aceptable que “Mexican”.

Sus hijos, de mi edad aproximadamente, se identifican como “chicano”, término de autodefinition que implica cierto compromiso social y conscientización política. Esta generación se atrevió a hacer lo que sus padres solo soñaron. Protestaron la política externa e interna del país durante la Guerra de Vietnam. Su educación universitaria les permitió hacer carreras y ahora han penetrado muchas profesiones antes negadas a este grupo étnico.

El nieto del Sr. Domínguez recién empieza sus estudios universitarios y ha encontrado que el término “chicano” es ya estigmatizado. Aunque tuvo cierta aceptación durante los setentas, la próxima década y su ambiente más conservador produjo un nuevo término, “Hispanic,” que es una designación oficial que el gobierno

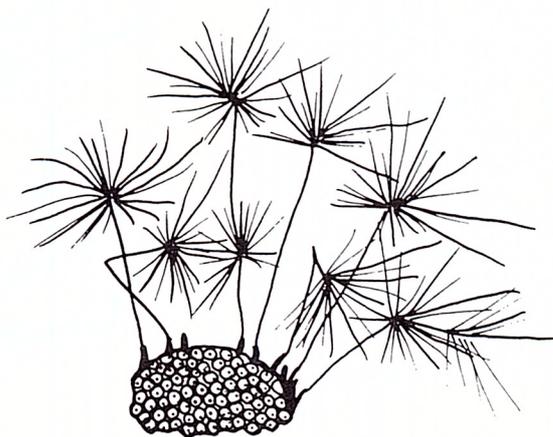
usa para referirse a los “Latinos” en general, es decir, a toda la gente de descendencia española o hispanoamericana. “Hispanic” como término no ofende a nadie, y además, las becas universitarias de estos días se llaman “Hispanic scholarships”. Hay que ser prácticos.

Es interesante añadir que cuando estos individuos de cuatro generaciones de la familia Domínguez se juntan hablando español, se dicen simplemente “mexicanos,” palabra cuya traducción al inglés se evita por todos. “Mexican” en inglés pronunciando al estilo texano “Meskin” es un insulto racial.

Ahora para anticipar las preguntas e intervenciones que invito al final de esta charla, hay que hablar de

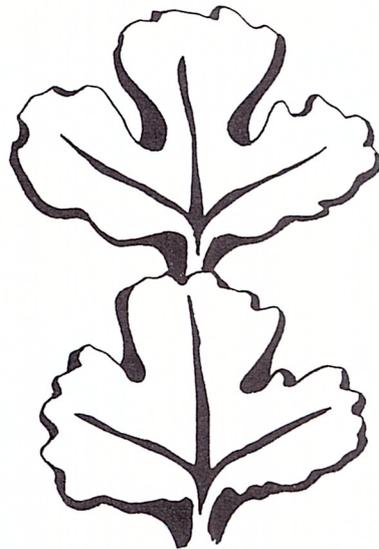
la gran cuestión de raza y racismo, especialmente en cuanto al norteamericano de descendencia africana. Es difícil acercarse a este tema tan fundamental, porque hablo con menos autoridad y experiencia del problema. Solo puedo referirles el excelente trabajo de mis colegas afroamericanos, antropólogos y sociólogos que por fin están contando su propia historia como yo les cuento la mía. El racismo es la fuente de muchos problemas sociales en mi país, pero no es nada fácil de entender o desenredar, porque lo complica el análisis de clase social.

Les puedo ofrecer un modelo de nuestra cultura política que se oye tanto en el análisis social como en la demagogia de las campañas políticas. Hablo del famoso “crisol” cultural



de Norte América, que ofrecía al inmigrante al país una nueva identidad nacional; dentro de dos generaciones sacrificaba su cultura y su lengua. Este modelo ha funcionado para los inmigrantes europeos que sí han logrado asimilarse a su nuevo país. Sin embargo para los inmigrantes de color (cualquiera que sea, los descendientes de la América ocupada, el suroeste del país, el “crisol” es el amargo símbolo de un proceso social que ha resultado en su marginación. El problema ha sido que la temperatura del famoso “crisol” no es suficientemente alta para fundir y borrar la discriminación racial. El negro que deja su desprestigiado dialecto nativo de inglés y aprende lo que se denomina el “inglés estandar americano” puede tener mejores oportunidades para el trabajo, pero nunca será completamente aceptado por la sociedad mayoritaria. El indígena que deja de ser indio culturalmente y lingüísticamente tampoco logra la aceptación. En la Norte América ocupada, el suroeste del país, los nativos resisten al “crisol” aferrados a su cultura y los inmigrantes del sur tienen suficientes contactos con la madre patria que tampoco se adaptan.

Curiosamente, la respuesta popular al desprestigiado “crisol” apareció en la última campaña presidencial cuando el candidato negro Jesse Jackson empezó a hablar de una nueva “coalición del arcoíris” y la metáfora de la sociedad norteamericana como una “colcha de retazos” compuesta de muchos colores y fragmentos culturales de todos los grupos étnicos del país. En sus discursos políticos pronunciados con toda la retórica de un sermón afroamericano, Jackson hablaba de su nueva visión de un país multilingüe y multicultural, que por la variedad de su gentes nunca le iba a faltar una



nueva perspectiva o una nueva solución.

Es interesante observar cómo nuestra cultura popular responde a las metas de ampliar nuestro concepto de nacionalidad.

De mi parte solo les puedo asegurar que el brillante y codiciado fruto de la sociedad norteamericana encierra un gusano en su corazón que dolorosamente lo roe para recordarnos de la contradicción fundamental de nuestra nación. En la raíz de nuestra nacionalidad están las bellas y proféticas palabras de los fundadores, los autores de nuestras declaraciones de autodeterminación y documentos de federación que dicen:

All men are created equal and are entitled to life, liberty, and the pursuit of happiness. (Todos los hombres son creados iguales y tienen derecho a la vida, la libertad, y la búsqueda de su felicidad).

En su interpretación universal, estos son documentos para todos los tiempos. Pero para empezar, hay que leerlos en su contexto original e histórico. “Todos los hombres”

entonces quería decir, todos los hombres blancos de propiedad, no mujeres, no esclavos, y no hombres blancos sin propiedad. Hasta cierto punto el desafío del gran proyecto social de Norte América ha sido de cambiar el contexto original al nuevo contexto universal tan prometedor. La interesantísima correspondencia entre George Washington y Simón Bolívar revela que los fundadores estaban conscientes tanto de las metas como de las contradicciones del proyecto de la construcción de naciones.

Pero para mi gusto son los poetas los que más han articulado el sueño de una América grande y generosa, compuesta de muchas culturas viviendo en armonía y mutuo respeto de sus diferencias y gozando de los tesoros culturales de todos. En el norte Walt Whitman lo dijo y Pablo Neruda su hermano del hemisferio lo ha dicho en el sur, hablando en los mismos términos visionarios y universales. En su poema “América” demasiado largo para citar aquí, Whitman habla del norteamericano diciendo:

Of every hue and caste am I, of every rank and religion,

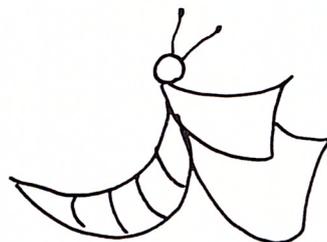
*A farmer, mechanic, artist,
gentleman, sailor, quaker,
Prisoner, fancy-man, rowdy, lawyer,
physician, priest,
I resist any thing better than my own
diversity.*

Walt Whitman

*De todo matiz y casta soy yo, de todo
rango y religión,
Campesino, mecánico, artista,
caballero, marinero, cuáquero,
Prisionero, galán, señorito, abogado,*

*médico, cura,
Resisto cualquier cosa mejor que mi
propia diversidad.*

En Hispanoamérica ustedes tienen la gran tradición de incorporar los poetas a su vida política. Si quieren saber cuál es el partido político de mi devoción como norteamericano, tendría que confesarles que es el de Whitman. ¡Qué viva nuestra América desde oriente al poniente, desde el norte al sur! Gracias. ■



**TALABARTERIA Y FUNDICION
EN LA CIUDAD DE LOJA**

En este trabajo participaron quienes eran entonces alumnos del Quinto y Sexto Año del Ciclo de Doctorado, Especialización de Historia y Geografía, de la facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Loja: Fany Guerrón de Bustos, María Augusta Astudillo, Hernán Coba, Luz América Córdova, Humberto Fernández, Segundo Loja, Carmen Morales de Segarra, Jorge Ordóñez, Bolívar Ortega, Miguel Quezada, Elba Rodríguez de Loaiza, Juana Salcedo de Salcedo, Luis Segarra, María de Lourdes Tinoco y Aníbal Vélez.

Todos quienes participamos del trabajo dejamos constancia de agradecimiento a los señores artesanos: Juan de Dios Silva G., Luis M. Esparza S., Victoriano Guachizaca, Sebastián Silva, Reinaldo Cevallos L., Manuel Balbuca y Segundo A. Capa S.

I. Introducción

El presente trabajo es una parte del estudio: “FOLKLORE ARTESANAL DE LOJA”, que con el propósito fundamental de “salvar para las generaciones venideras el acervo del saber y del quehacer artesanal de nuestro pueblo”, llevó a cabo la cátedra de Trabajos de Investigación Científica en Historia y Geografía.

El primer trabajo de campo fue realizado en el barrio urbano “LAS PITAS”, de la ciudad de Loja, asentamiento de dos artesanías: **Talabartería y Fundición**, consideradas de singular importancia desde el punto de vista folklórico, ya que “en las manifestaciones artísticas, -dice González (1970)- se expone y expresa en forma genuina el temperamento de un pueblo, al extraer del alma colectiva lo más representativo de su sensibilidad”.

El folklore es la ciencia que estudia las tradiciones, las artes y las costumbres de un pueblo y todos los

elementos, tanto materiales como espirituales que contribuyen a establecerlas. Por tanto, es evidente que si se estudia el folklore en función de servicio a la colectividad, no sólo resulta necesario para el conocimiento histórico integral de la misma, sino que, a la vez, permite conocer sus problemas y sus posibles soluciones.

Los objetivos propuestos al realizar este estudio fueron: conocer, analizar e interpretar las artesanías de talabartería y fundición, buscando revitalizarlas en extensión cultural.

El procedimiento seguido para alcanzar los objetivos propuestos fue elegir, de acuerdo a un plan, los lugares asiento de las artesanías y realizar en ellos minuciosas y reiteradas investigaciones. Los métodos utilizados fueron: observación, análisis y descripción; y como técnicas la encuesta y la entrevista. La línea de trabajo fue determinada en función de las condiciones reales.

II. Talabartería

Observaciones realizadas en el barrio urbano “LAS PITAS”, ubicado al norte de la ciudad de Loja, considerado asentamiento de la talabartería lojana.

A. Talleres

Los talleres de talabartería son en número de cuatro: Dos de ellos forman parte de la vivienda; y dos son completamente independientes. El taller más pequeño ocupa un solo cuarto de 12 m² de superficie. Y el taller más grande, 20 m². Cuando el taller es parte de la vivienda, generalmente utilizan el corredor o el patio posterior de la casa para realizar tareas de la artesanía.

Los talleres tienen paredes de adobe, techo de teja y piso de tierra. En el centro del taller se encuentra el “banco de trabajo” fijo, formado por un tablón de madera de tamaños diferentes, que descansa sobre cuatro parantes fijos de madera, con una altura que permite al artesano trabajar de pie. En un solo caso observamos que el taller tiene, en lugar del

banco, una mesa fuerte y resistente con un cajón central en el que guardan las herramientas, los demás lo hacen en cajones aislados. Los talleres no tienen estanterías, y los objetos penden de gruesos clavos o de estacas clavadas en las paredes, o bien se encuentran acumulados en el suelo.

B. Materiales usados

Entre los materiales que utilizan los talabarteros lojanos, podemos anotar:

1. Suelas

Cueros de ganado vacuno que curtidos con mangle (*Rizophora mangle*), son de color café; con tанино, de color café claro; y curtidos con huilco (*Piptadenia colubrina?*) de color habano.

De suela confeccionan los arreos y el corraje de las monturas: cabeza-da, baticolas, estribos, etc.

2. Badanas

Cueros de ganado ovino que

curtidos con cromo son de color plumizo y curtidos a la cal, de color blanco.

De badana confeccionan guarniciones, jáquimas, cabezotes, etc.

3. Ruso, cuero amarillo y otros

Cueros de diferentes especies animales que sometidos a procedimientos especiales son curtidos y utilizados para adornar los arreos.

4. Cáñamo

Fibra vegetal que la utilizan para coser.

5. Corosil

Material plástico que va reemplazando al ruso.

6. Cable plástico (de diferentes diámetros)

Utilizado en lugar del cáñamo, en las costuras; de la piola, en la confección de cinchas; y del cuero crudo, en la confección de riendas, jáquimas, bozales, etc.

7. Espuma flex

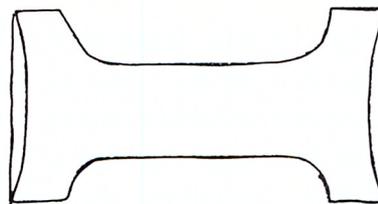
Que viene siendo utilizada en lugar del algodón en el relleno de las pelleras.

C. Instrumentos de trabajo y usos

Los instrumentos que emplean los talabarteros lojanos son sencillos y en su mayoría confeccionados por ellos mismos. Son los siguientes:

1. Bruñidor

Instrumento de madera que tiene un mango central y sus extremos desbastados a doble bisel. Lo utilizan para esurar y sacar lustre o brillo a la suela.



2. Orillador o "palo de orilla"

Utilizado para acanalar y abrillantar la suela en los márgenes.



3. Orillador con arandela dentada

Es un instrumento que tiene un mango piriforme de madera y un brazo curvo de hierro con una arandela dentada en su extremo libre, que gira alrededor de un eje central. Es utilizado para marcar líneas de puntos en las orillas de las piezas al ser desplazado bajo presión de atrás hacia adelante.

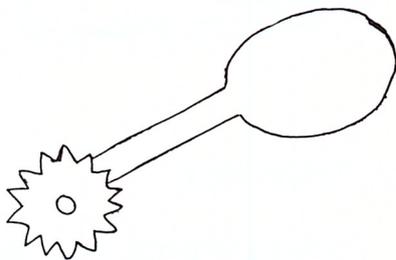


5. Moldes o "trazos"

De lata o cartón, utilizados para cortar el cuero o suela según la pieza.

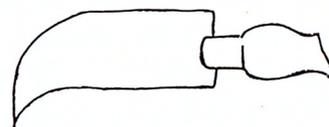
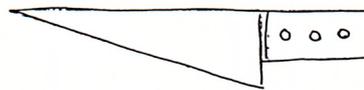
6. Cuchillos

Instrumentos cortantes con hoja de acero y mango de madera. Son de tres tipos: cuchillo de punta; cuchillo turco; y cuchillo curvo.



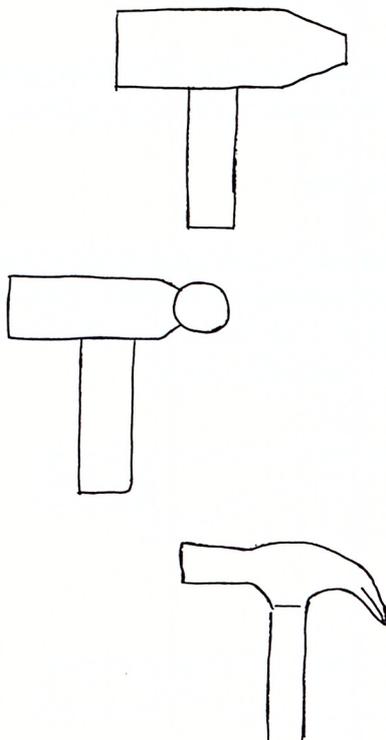
4. Perforador u "ojo de pollo"

Instrumento de hierro agudo y cortante utilizado para perforar la suela mediante golpe de martillo en el extremo libre.



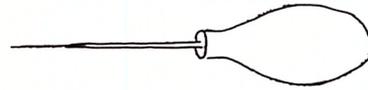
7. Martillos

Instrumento de percusión compuesto de cabeza de hierro y mango de madera. Utilizan tres tipos: martillo de peña, martillo de bola; y martillo de oreja.



8. Lezna

Punzón fuerte de hierro y de punta muy aguda, armado en un mango de madera. Sirve para perforar la suela para coserla.



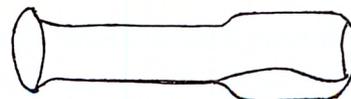
9. Mordaza

Instrumento de madera a manera de pinza, cuyos brazos, ligeramente curvos, topan firmemente sus extremos libres, mientras los otros extremos están clavados a una cuña de madera. Es utilizada para sujetar la suela para perforarla o coserla.



10. Uñeta de hierro

En forma de media luna. Sirve para orillar la suela en concha.



11. Imprentas

Instrumentos de hierro que sirven para estampar a golpe de martillo adornos en la suela. Tienen diferentes nombres según las figuras que representan: rosas, hojas, ramas, letras, etc.

12. A más de las herramientas citadas, los talabarteros utilizan: compás, tenacilla de punta, playo, lima, cincel, alicates, etc.

D. Objetos que elaboran

Los talleres estudiados orientan su actividad a la confección de los arneses de las caballerías y utilizan no solamente cuero sino también material plástico. Entre los objetos que elaboran encontramos:

1. Jáquima

Cabezada del cordel de cabuya (Agave americano) o de plástico, utilizada para atar y conducir las acémilas.

2. Bridas

Compuestas por la cabezada, el

freno y las riendas.

a. Cabezada

Es el correa que se pone en la cabeza de las caballerías para sujetar el bocado; y consta de frontera, caída y dos pilares que se unen a la caída con hebillas y al freno con argollas.

b. Freno

Es una pieza de hierro que va en la boca de las caballerías para sujetarlas y conducir las. Consta de bocado, camas y barbada. A los extremos interiores de las camas se unen en asa las riendas y a los exteriores la cabezada, por medio de argollas.

c. Riendas.

Es cada una de las cuerdas de cuero crudo trenzado, con alma de sogas, unida al freno de la caballería para gobernarla. Las riendas hacia atrás se unen a una sola cuerda por medio de una argolla. Dicha cuerda termina en el látigo de forma romboidal.

3. Cabezote

Es el correa que ciñe y adorna la cabeza de una caballería enjaezada. Consta de correa de contención o

“caída”, frontera, dos pilares, una “naricita”, “bejuco horcador”, “bejuco de seguro” y puente que une estos dos últimos. El bejuco horcador equivale al ahogadero de la cabezada. El bejuco de seguridad une sus extremos a la naricita y termina en asa hacia atrás y contiene un destorcedor de hierro en el que se sujeta la sogá y ranura de la silla.

4. Vendas

Cada una de las piezas de vaqueta, suela, etc, que se ponen en la cabezada y delante de los ojos para que las caballerías no vean. Tienen forma romboidal y la superficie libre es ligeramente convexa. Se unen entre sí por medio de argollas y adornos de plata y otros metales y a la cabezada por medio de correas terminadas en asa.

5. Montura

Consta de carola, silla, pelloneira y accesorios.

a. Carola

Arnés confeccionado en suela suave. Consta de dos piezas trapezoidales cosidas entre sí en sus bases menores, dejando un ojal central. En

las superficies libres y hacia los márgenes, llevan adornos grabados con imprentas, palo de orilla y orillador con arandela. También lleva sobrepuestas a cada lado y sujetas con remaches dos piezas pequeñas de suela, llamadas “carteras”, que sirven para proteger la carola del roce de las correas del estribo. La carola va sobre las mantas que cubren el dorso de la caballería y sirve de base a la silla.

b. Silla

Aparejo para montar a caballo, formado por una armazón de madera dividida en cuatro piezas (dos combas y dos lóbulos), cubierta de cuero y con relleno de crin o pelote. Hasta hace poco, los guarnicioneros ensamblaban por sí mismos la armazón; hoy son carpinteros quienes lo hacen, limitándose aquellos al forrado, relleno y acabado. Y únicamente las trabajan por obra y ocasionalmente, ya que son muy difíciles de confeccionar: pues aparte del ajuste perfecto al dorso de la caballería, el asiento debe ser lo suficientemente largo, ancho y confortable.

La silla que actualmente confeccionan consta de la armazón de madera, retobado de cuero crudo y

cosido, cubriendo la armazón íntimamente sin relleno. Como asiento lleva una pieza de cuero ruso o corosil adornada con respuntes a máquina, llamada “tapango”. Y hacia adelante, sobre el asiento una pieza transversal llamada “faja de cubierta” para los estribos, cincha y guarnición. En el lóbulo posterior lleva una hebilla para la baticola o “gurupera”.

c. Pellonera

Es un cojinete de cuero ruso y suela curtida en huilco, rellena de espuma flex, que se coloca sobre la silla para comodidad del jinete. El acabado es en respunte longitudinal, con una cenefa de suela adornada, acanalada y enconchada en el filo.

d. Accesorios

Estribos, cincha y guarnición.

El **estribo** es una pieza en que apoya los pies el jinete. Consta de tres partes: una armazón de hierro, generalmente de forma triangular; una cubierta de suela llamada “capellada”; y una correa de suela con hebilla para unirse con la faja de cubierta de la silla. La cara externa de la capellada está adornada con grabados y botones de metal.

La **cincha** es una faja con que se asegura la silla sobre la cabalgadura. Está formada por no menos de 15 kilos de cabo plástico (antes de piola), unidos en los extremos a una pieza de suela llamada “cartera”, que tiene una argolla grande para las correas que le unen a la silla.

La **guarnición** comprende la baticola, la retranca, los pilares y la caída. La **baticola** o “gurupera”, es una correa terminada en forma de ojal y sujeta al fuste trasero de la silla o aparejo que pasa por debajo de la cola de la caballería; hay dos tipos: gurupera de hebilla y gurupera de “penca”. La **retranca** es una correa ancha de suela que sujeta con correas y hebillas los bordes laterales y posteriores de la silla y circunvala las nalgas de la caballería. Los **pilares** y la caída se unen con hebillas entre sí y los pilares, a su vez, en asa con la retranca; en conjunto circunvalan la grupa del animal y fijan la baticola.

6. Tucumán

Aparejo de montar muy similar a la silla, utilizado para la doma de las caballerías. Es confeccionado

con igual procedimiento que la silla: pero se diferencia en que el fuste o lóbulo anterior tiene forma auricular para dar seguridad y estabilidad al jinete. La armazón de madera, la consideran dividida en cuatro partes; dos bastos o combas y dos bordes o lóbulos (anterior y posterior). En la parte anterior lleva una saliente en forma de arco denominada “corneta”.

III Fundición

a. Fundición

La fundición es el arte de fundir los metales. Es aquella parte de la tecnología mecánica que trata de los procedimientos utilizables para la obtención de piezas y objetos metálicos, fundiendo los metales y dejándolos solidificar dentro de moldes o espacios huecos de formas adecuadas.

b. Talleres

Propiamente, en el barrio “La Pitas”, no existen talleres de fundición. Quienes practican esta artesanía se limitan a utilizar el corredor y el patio posterior de la casa de habitación. En el corredor arman los

moldes y pulen los objetos; y en el patio, bajo cubierta de hojas de zinc o de teja, se levanta el horno de fundición. Los “talleres” son cuatro, y uno de ellos es a la vez de talabartería y fundición.

c. Materiales y usos

Utilizan los siguientes materiales:

1. Chatarra

En general formada por trapiques en desuso, pailas, cartuchos, reverberos, radiadores y ollas, jarros y sartenes de aluminio, etc. Estos objetos los compran al peso en las mecánicas, en el ingenio Monterrey y a las personas que les ofrecen.

2. Aleaciones

También preparan diferentes aleaciones, es decir, mezclas de dos o más metales entre sí, que forman una masa al parecer homogénea. Entre estas anotamos:

Bronce ordinario: Cobre, 90%
Estaño, 10%

Bronce de aluminio: Cobre, 90%
Aluminio, 10%

Metal amarillo duro (latón):	Cobre, 70% Cinc, 30%
Metal amarillo suave (bronce):	Cobre, 88% Estaño, 10% Cinc, 2%
Metal blanco:	Cobre, 60 % Niquel, 14 % Cinc, 26%

Según Puig (1952), “algunas de las propiedades de las aleaciones son el promedio de las de los metales componentes; otras, en cambio difieren de las de éstos. La ductilidad y maleabilidad son, en general, menores que las de los metales que las componen, pero la dureza suele ser mayor. La fusibilidad es siempre mayor que la del metal menos fusible y a veces incluso es mayor que la del metal más fusible. A veces también varían algunas de las propiedades químicas de las aleaciones”. Sin embargo, de las aleaciones citadas no podemos consignar mayor información ya que los artesanos indican hacerlo a base de experiencia.

Del metal amarillo duro (latón) hacen frenos, espuelas, hebillas y

argollas de bronce de aluminio hacen bornes de batería y bujes para ajustes de máquina; del metal blanco hacen hebillas para correas y objetos de adorno como ceniceros y crucifijos; de metal amarillo suave, hacen floreros, maceteros y hebillas.

Normalmente dedican su tiempo a confeccionar objetos de uso en talabartería; y únicamente por obra realizan otros objetos como pailas, floreros, adornos para lápidas, observándose en esto último cierta especialización.

3. Tierras para moldes

Utilizan tierras, que según ellos deben ser muy “finas” y arenosas, y que solamente se encuentran en determinados lugares conocidos por ellos. Realizado el análisis físico en el laboratorio de suelos de la Facultad de Agronomía y Veterinaria, se trata de un suelo franco limoso, con 32% de arena; 50% de limo y 18% de arcilla. La tierra vieja o “quemada”, es un suelo franco, con 42% de arena; 46% de limo y 12% de arcilla.

d. Instrumentos de trabajo y uso

Anotamos los siguientes:

1. Crisoles

Son vasos refractarios al calor que los artesanos utilizan para fundir los metales; unos son confeccionados de barro por ellos mismos y otros son de plomagina: mineral negro agrisado compuesto de carbono cristalizado y hierro y que los adquieren en el comercio. Estos últimos son los más utilizados y tienen diferente tamaño y capacidad: el más pequeño tiene capacidad para una libra y el más grande para 100 libras.



2. Moldes y modelados

Los artesanos entrevistados no establecen diferencias entre moldes y modelos, más bien los utilizan como términos sinónimos. Creemos necesario sentar esta diferencia con la finalidad de comprender mejor la técnica de moldeado que será estudiada más adelante.

En el método clásico de la moldería, los moldes se preparan

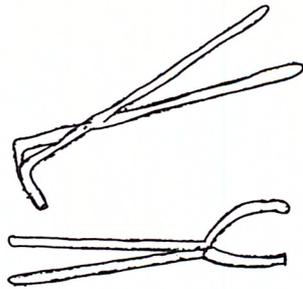
partiendo de **modelos** o cuerpos sólidos que reproducen en líneas generales la forma del objeto que se trata de fundir, aunque con dimensiones algo mayores, aumentadas en la proporción que corresponda para contrarrestar los efectos de la contracción conocida del metal que se quiera fundir. Por tanto, el molde viene a ser una pieza hueca que da su forma a la materia que se pone en ella en estado de fusión y solidifique: hay moldes permanentes, semi-permanentes y perdidos. Los moldes permanentes son metálicos; los semipermanentes se hacen generalmente de barro cosido y otras pastas cerámicas: los moldes perdidos pueden prepararse con modelo o sin él.

Nuestros artesanos utilizan exclusivamente los moldes perdidos con modelos enteros o con fracción de modelo; tanto metálicos como de madera suave (cedro, sauce, tilo).

3. Tenazas

Instrumento de metal, compuesto de dos brazos largos y trabados por un eje; lo utilizan para sujetar los crisoles o el carbón de la fragua. Algunas son confeccionadas por ellos

mismos y otras adquiridas en el comercio.



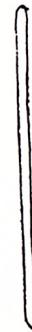
4. Cuchara

Instrumento formado por una palita cóncava y mango largo de acero; utilizado para poner el material metálico en el crisol.



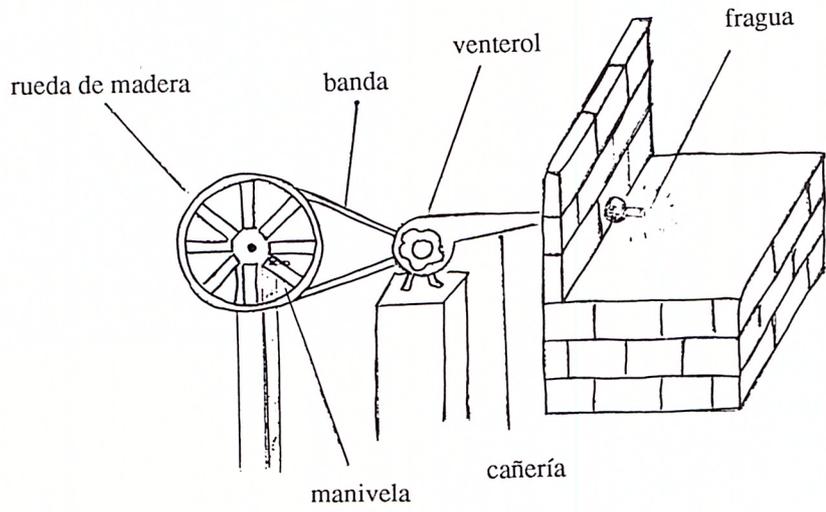
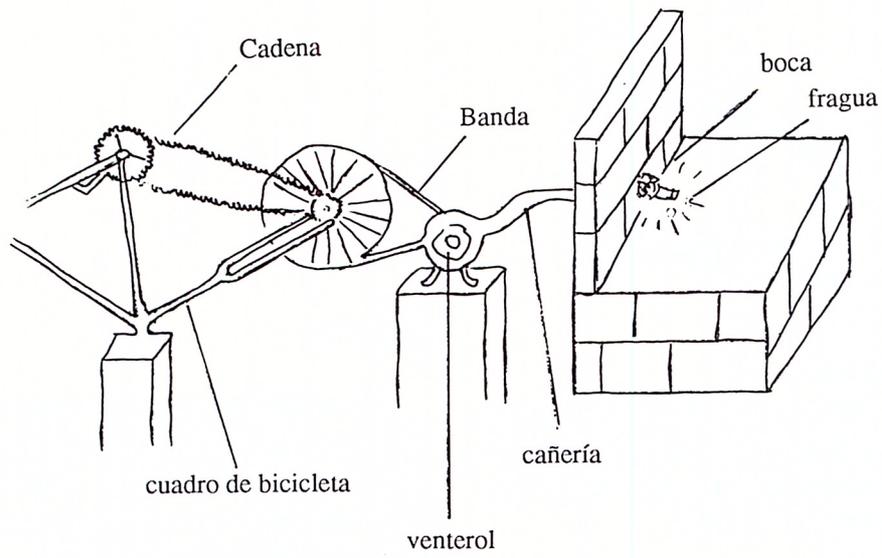
5. Varillas

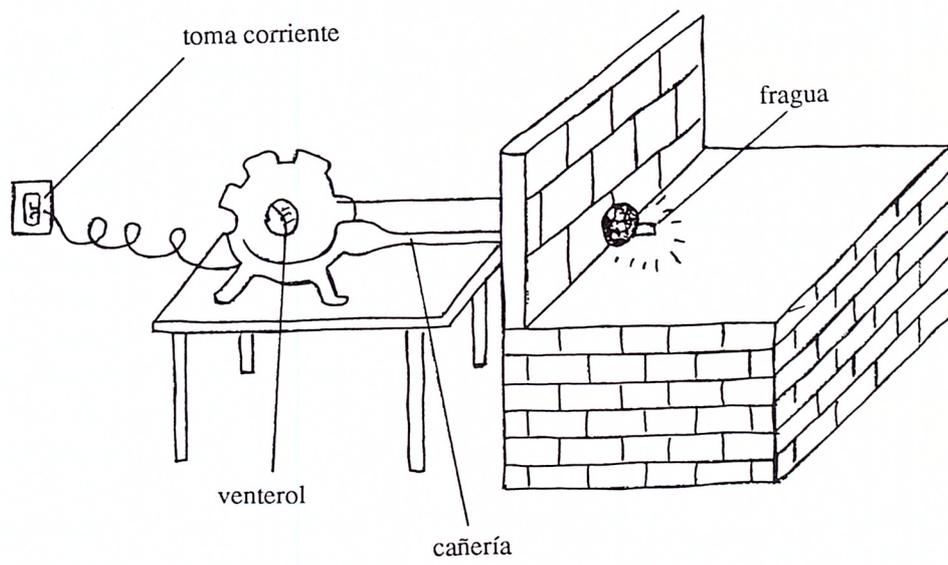
Barra larga y delgada con un extremo terminado en gancho; lo utilizan para mover las brasas y apreciar el grado de fundición del material.



E. Hornos

Son fábricas de adobe abiertas con inyección de aire, muy similares a las fraguas del herrero. Constan básicamente de un cuerpo formado por dos pirámides rectangulares unidas en L; y de una fuente de aire que le llaman “**venterol**”: cápsula metálica con hélices internas que accionadas mecánicamente o eléctricamente, desplazan el aire a través de una cañería hasta la fragua del horno para activar el fuego. Sólo un taller tiene ventero eléctrico los demás los accionan mecánicamente con ruedas y bandas ingeniosamente montadas





F. Moldeo y fundición

El proceso de trabajo en fundición presenta sus modalidades según el artesano y la obra. Aquí describiremos un caso a cuyo marco se ajusta la generalidad, uniendo varias piezas de información.

El fundidor comienza su trabajo preparando la **tierra de moldear**, que es de dos tipos: **tierra nueva** o de primer uso y **tierra vieja** o quemada. La preparación consiste en homogenizarlas separadamente, humedecerlas y eliminar piedras y objetos extraños.

Toma las **cajas** (dos marcos de hierro de dos y medio centímetros de profundidad, que se corresponden entre sí, dejando un orificio circular llamado boca), y limpiando cuidadosamente el piso, coloca una de ellas en él y vierte tierra nueva en su interior hasta un centímetro aproximadamente; luego tierra vieja, compactándolas primero con las manos, después con la **tabla de alisar** y finalmente con un combo de cuatro libras. Voltea la caja y humedece la superficie asperjándola con agua y la deja en reposo hasta preparar de igual manera la otra caja.

Procede al moldeo y acoplamiento de las cajas. Las coloca sobre una pequeña mesa y en una de ellas, en dos de sus ángulos dispuestos diagonalmente, introduce hasta la mitad dos cilindros romos de hierro de 4 cm, llamados **llaves** o “pupos”, que más tarde servirán para el acoplamiento y seguridad de las cajas. Seguidamente, en las superficies de tierra nueva de las cajas, después de asperjar agua con la boca, procede a cubrirlas con carbón vegetal tamizado a través de una tela rala. En una de las cajas coloca los modelos metálicos, tratando de utilizar al máximo la superficie disponible; cada modelo es presionado y afirmado con ligeros golpes de martillo. Acopla las cajas y las coloca sobre el suelo presionándolas y compactándolas a golpe de combo, hasta conseguir una buena impresión de los modelos.

Separa las cajas y saca los modelos con un cuchillo de acero inoxidable, cuidando no dañar los moldes; y hacia el margen anterior practica una gruesa y profunda ranura horizontal llamada **jito**, que se comunica anteriormente con la boca de la caja y hacia atrás con una red de canalillos o **sangrías** que une entre sí los moldes. Al **jito** lo hace en

las dos cajas y a las sangrías únicamente en la caja en que más profundamente se han grabado los moldes.

Procede al secamiento de las cajas: las dispone en forma de V invertida con las superficies de los moldes hacia afuera y entre ellas fuego para el secamiento. Y una vez secas, las acopla, las prensa y las lleva a la fragua para su calentamiento al rojo, estado en el cual la utiliza si trata de fundir objetos pequeños; en caso contrario la deja enfriar.

Finalmente realiza el vaciado del metal en estado de fusión a través de la boca de la caja, el mismo que se distribuye por las sangrías en toda la superficie. Deja enfriar y desarme las cajas, obteniendo los objetos unidos por finas láminas, que son cortadas para separarlos y luego limarlos, pulirlos y abrillantarlos, utilizando limas, lija y un producto comercial llamado **braso**.

IV. Aspecto socioeconómico

Los artesanos entrevistados son lojanos, nacidos y residentes en el

barrio urbano “Las Pitas”. La edad fluctúa de 45 a 60 años; casados y han formado familias numerosas de 3 a 11 hijos, siendo mayor el número de mujeres. Han cursado estudios primarios, con excepción de uno que solamente ha cursado el tercer grado.

Ninguno tiene título profesional; sin embargo están calificados por la Junta Artesanal. Son de costumbres sencillas y muy apegadas a las tradiciones de sus mayores; de ellos aprendieron el oficio y lo continúan transmitiendo de generación en generación. Su nivel tecnológico se reduce a su habilidad y práctica: siguen utilizando materiales, instrumentos, técnicas y aun la terminología que aprendieron de sus maestros. No aspiran introducir cambios en sus artesanías ni desean que sus hijos las tomen como profesión, anotando entre las principales razones la poca rentabilidad de estas artesanías y la existencia de otras profesiones de mayor porvenir. Las nuevas generaciones asisten a los colegios y aun a la universidad.

Consideran estar capacitados para trabajar piezas de calidad, mas en las condiciones actuales de trabajo existen factores que limitan su

actividad. En orden de importancia anotan: falta de capital y crédito bancario; escasez de materiales y maquinarias y falta de mercado nacional para sus productos.

Las entradas económicas tanto de la talabartería como de la fundición son limitadas. A esta circunstancia se debe que los artesanos siempre tienen otras actividades complementarias: los talabarteros a su vez son fundidores o los fundidores son contratistas en las carreteras y todos complementan sus ingresos con la ganadería.

Algunos talabarteros trabajan todo el año en su taller para satisfacer las demandas del mercado y cumplir con las obras recibidas. Otros trabajan en determinados meses del año, de enero a mayo generalmente, para luego salir o vender sus artículos en las ferias anuales de los cantones de la provincia de Loja.

El trabajo de los fundidores es más laborioso y pesado; distribuyen las tareas en la siguiente forma: por la mañana realizan la labor del moldeado; por la tarde la tarea de limar, pulir y abrillantar las piezas, y en la madrugada, desde las 3h00, el

fundido, con la finalidad de aprovechar, según dicen, “el fresco de la mañana”.

Lo poco que producen los artesanos lojanos tiene buena acogida en el mercado. Algunos fundidores tienen clientes conocidos que vienen desde Santo Domingo de los Colorados, y de las provincias de Los Ríos, Azuay y El Oro a comprarles en sus talleres los productos. Los talabarteros reciben como obra cuando se trata de realizar un trabajo de calidad que resulta ser de alto precio, razón tienen cuando dicen “según el tono es el baile”.

V. Recomendaciones

Al conversar con los artesanos sobre los problemas que limitan sus actividades en el trabajo, ellos mismos plantean sus posibles soluciones, que las consignamos en las siguientes recomendaciones:

1. Que el gobierno nacional dé impulso a las artesanías, particularmente a la talabartería y a la fundición, mediante cursos de capacitación técnica y la importación de maquinaria con

la exoneración de impuestos arancelarios.

2. Que las Instituciones Bancarias les concedan mayores préstamos, a largo plazo y con bajos intereses.
3. Que el Municipio y otras instituciones destinadas al servicio de la comunidad. establezcan

talleres bien equipados a donde ellos puedan concurrir para realizar sus obras en mejores condiciones.

4. Que se establezcan curtiembres en la ciudad de Loja, como fuentes de aprovisionamiento de la materia prima para tala-bartería.

Bibliografía

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA.

25, 28 y 58 T. Barcelona, Espasa (Edit.), pp. 198-197; 680-392; 1633-1887.

GONZALEZ, J.A.

Tradición y folklore. Boletín Informativo (Uruguay) 27(1309): 10, 1970.

_____ 27(1315): 10, 1970.

PUIG, I.

Curso general de química. 9a. ed. Barcelona, Marín, 1952. pp. 433-435. ■

noticias de exbecarios

MARINA POPOVIC

IMPRESIONES Y EXPERIENCIAS VIVIDAS DURANTE MI BECA. (TROZOS DE LAS CARTAS ENVIADAS A CASA)

Hoy comenzamos con clases de Morfología, Artesanía y Diseño. Fue teoría primero y luego nos hicieron sudar sangre. Yo que pensaba ser creativa! “ahora me doy cuenta, que no sé nada.

En diseño “aprendimos” a hacer rayas: A la izquierda, a la derecha, de arriba para abajo y vice-versa, que horror! Que cosa tan difícil y por supuesto no era cuestión de hacer una raya de cada clase, no... Debíamos hacer 40 - 50 y más. Habré sufrido así también, cuando entré a primer grado del colegio?

Qué pintoresco es nuestro idioma español! Qué buena fue la advertencia del profesor Claudio Malo, el primer día de clase, cuando nos advirtió, que si bien el idioma común era el español, iban a surgir ciertas expresiones, que a los del Cono Sur nos iba a hacer sonrojar y... así fue. Yo no tenía la menor idea, que para una palabra tan simple como “cosa” hubieran tantas expresiones distintas: Vaina, paja, asunto, etc. Buenísimo.

Realmente no sé como sobrevivimos, porque tenemos tanto

trabajo y todo el mundo anda como sonámbulo. Por algo dicen, que lo que se aprende normalmente en cinco años de Universidad, pretenden enseñarnos en cinco semanas. Hoy como siempre: Levantarse antes de que cante el gallo, desayuno y a la Universidad. Tuvimos clase: “Hombre-Medio” con un nuevo profesor, el director del Curso (Claudio Malo). Parece ser muy estricto y qué miedo me da.

Esta mañana tuve que hacer un esfuerzo para no dormirme en clase. Pero parece que los profesores se dieron cuenta, que nos están matando y nos dieron deberes y después del almuerzo nos dieron media hora de descanso. Lo simpático es que se veía en cada rincón alguien durmiendo.

Esta mañana hicimos diseño a mano alzada de rectas encontradas, rombos, cuadrados, tc. Bastante embromado, pues las rayas son larguísimas, pero a uno se le suelta la mano increíble. Si miro mis primeros dibujos y los de ahora, parecen de otra persona.

Nuestra beca es sólo dedicada a dos artesanías, joyería y cerámica.

Los dos grupos se entienden muy bien y se han bautizado mutuamente en forma muy cariñosa: Los joyeros pasaron a ser los ojalateros y los ceramistas somos ahora los pobres ladrilleros. Pero la venganza es dulce y los “ladrilleros” hicimos un papel bastante mejor en el taller de joyería, que los pobres ojalateros tratando de fabricar vasijas de arcilla.

Mi llegada a Cuenca fue dramática, con un cansancio de 36 horas de viaje, un día domingo, lloviznaba, la ciudad semi vacía y recuerdo que mi único pensamiento fue: Quién diablos me obligó a venir acá? Pero a la mañana siguiente la cosa ya fue diferente: Un sol radiante, una ciudad bella, en cada esquina una iglesia, muchos riachos y un río en medio de la ciudad. El CIDAP en la mitad de una escalinata bellísima, la ciudad llena de colinas pintorescas, algo parecido a Suiza. Las lavanderas colocando sus ropas a la orilla del río a secarse, que parecen pompones de flores de una variedad de colores infinita, pero... estamos a 2.600 metros de altura y cada escalón es un verdadero suplicio. Parezco rino-ceronte resoplando y ni pensar en correr! Además para nosotros pobres habitantes del sub-trópico:

Qué frío hace de noche y también de día!

El dueño de la pensión se dio por vencido ante tanto “charme” de parte nuestra. Estamos entre 10 viviendo en la misma pensión y organizamos un grupo de trabajo perfecto. Incluso algunos becarios, que por motivos de “economía” están en otra parte, se unen a nosotros de noche, para trabajar y estudiar. Hemos ocupado el corredor del piso superior como estudio. Le sacamos al pobre anfitrión un regia mesa larga. Compramos un foco potente de 150 W e hicimos una regia instalación eléctrica encima de la mesa. Luego el buen hombre nos dio un pequeño calentador, donde para los del Cono Sur se hace agua caliente para el mate y para los “Norteños” agua caliente para el café. Cuando a alguno se le cierran los ojos de sueño, los otros se encargan de despertarlo con los más diversos métodos.

Acabo de entregar mi proyecto final, solo me faltan los datos escritos. Trabaje casi 12 horas seguidas sin parar. El cuerpo aguanta mas de lo que uno cree. Fueron 25 páginas de diseños en corte, elevación, plano, mano alzada, perspectiva, detalles,

etc. y como premio nuestro ángel de la guarda “Mamá Dorita” nos llevó a pasear a un mercado lindísimo. ¡Qué maravilla de colorido!

Anoche cuando me acosté a dormir empezó a temblar. Dios, que miedo! Yo sigo temblando hasta ahora.

Hoy al terminar ya el curso, uno de los profesores de Diseño se despidió de nosotros y nos trató de “colegas” ¡Qué emoción! ■

noticias de exbecarios

ROXANA DEL LUJAN BERTOLUCCI

COMERCIALIZACION DE ARTESANIAS (PROYECTO: TIERRA DENTRO)

Propósitos:

Se centran en la revaloración del trabajo artesanal regional involucrando aspectos culturales, sociales y económicos. Este plan está orientado a rescatar las artesanías regionales, creando un fondo para la distribución de un recurso común destinado a la compra de artesanías y su promoción.

Acudimos a su tan valiosa colaboración para la realización de este importante proyecto que ha

llegado a ser un sueño para muchos artesanos Sanjuaninos argentinos.

Se trata de un proceso que requiere de la participación de todos los que estamos comprometidos con nuestra historia, solo así llegaremos a concretarlo.

1. Antecedentes y justificación

En cada obra artesanal se refleja una parte de la historia, una cultura, la manera de vivir de un pueblo en

este caso de nuestro pueblo, es por ello que los artesanos cumplen un rol importantísimo como conservadores y divulgadores de la cultura, enseñando sus conocimientos técnicos, diseños tradicionales, y valores culturales a sus hijos y aprendices.

El maestro artesano no solo asegura el mantenimiento de su familia sino que también conserva y desarrolla la cultura nacional.

Analizando los problemas de los artesanos descubrimos que uno de ellos es su aislamiento, tenemos que despertar las conciencias de los artesanos para que valoricen su tradición artística.

Es necesario trabajar por la concientización y el campo de acción del artesano rural. Nuestras artesanías regionales se están extinguiendo, tenemos que promover su resurgimiento; es de vital importancia.

Debemos estimular la cultura del país a través de un mantenimiento y una evolución de los distintos rubros artesanales y afianzar el valor cultural regional.

2. Objetivos

- a) Ampliar los mercados regionales
- b) Crear un fondo para el pago inmediato de las piezas artesanales
- c) Capacitar al artesano (en diseños).

3. Acciones

1. Promoción y venta

Nuestra entidad se identifica mediante un logotipo impreso en: calcomanías, sello, folletos.

- a) Instalar un local de ventas (céntrico)
- b) Comenzar un perfeccionamiento constante (en diseños a emplear en los distintos rubros artesanales para controlar la calidad del producto)
- c) Exportar las artesanías. (Objetivo a largo plazo).

2. Actividades específicas

- a) Comprar los productos artesanales de alto y medio nivel a un precio real, al cual se aplicará

- el reajuste correspondiente, en base a:
- El gasto de traslado
 - El mantenimiento del local
 - Abastecer el fondo rotatorio
 - Tentativas de iniciar una comercialización exterior
- b) Estimular la creación de talleres de artesanos en zonas rurales.

Telar nativo

El poncho, ese símbolo patriótico que a través de los años se va extinguiendo, porque faltan manos habilidosas que sepan trabajarlo, ya casi no existe.

Los indios de la tribu de Coliqueo en la localidad de los Toldos tenían una manera muy particular de confeccionar los ponchos, con la técnica a pala. Su sistema es difícil, y la gente no quiere tomarse el trabajo de utilizarlo. Las tejedoras lo han descartado, olvidándolo, y se han dedicado al oficio del telar a peine o lanzadera porque les resulta más fácil y rápido.

El método a pala es un complicado sistema indígena, se utiliza lana de vicuña y de oveja (mezclada)

empleando para la confección del poncho luchado unos setecientos hilos aproximadamente y alrededor de mil docientos para los de vicuña. Comúnmente se hacían con este procedimiento ponchos “pampas o araucanos”, empleando para su teñido, el atar los dibujos y sumergirlos en la tinta. Para el telar y peine se realiza el teñido por madeja.

Existe una diferenciación regional en los tejidos autóctonos, sobre todo en relación con la flora local. En los lugares donde abundan las plantas tintóreas allí los ponchos son de vivos colores y donde la flora es pobre en tinturas, los ponchos se resuelven en una gran sobriedad de tonos.

En el norte argentino puede advertirse influencia incaica sobre todo en Jujuy, que es en donde se usa el único tinte animal, que como tinte forma parte de la tejeduría autóctona: es la grana, que proviene de una mariposa que pone sus huevos en el cacto Quiskaluro -que es bajo y frondoso-. Esos huevos producen una especie de hongo sobre la superficie del cacto al que se lo retira con un cuchillo y con ello se forma una especie de pan; se deja secar al

sol, y así se conserva. Cuando llega el momento de utilizar ese material se lo pulveriza en un mortero y de él se extraen todos los matices del rojo.

La Patagonia, en el sur argentino, es el polo opuesto. No abundan las plantas tintóreas por ello el poncho es negro y blanco. A veces como complemento intervienen el amarillo y el verde, pero lo clásico es el blanco y el negro. El tejido es más grueso por el clima.

En el litoral la temperatura es más cálida y los ponchos se tejen con hilos, distribuyéndose los colores en fajas, anchas y estrechas, de azul y blanco; así es el poncho entrerriano.

La región cuyana: San Juan, Mendoza y San Luis, dispone de rica lana de guanaco y los ponchos son de color marrón; el poncho puyo (que quiere decir peludo), se confecciona mezclando lana de guanaco con lana de oveja.

En Neuquén y la Patagonia Andina encontramos el poncho de doble faz; es el poncho araucano y debe tejerse con cuatro urdimbres, para obtener la doble faz.

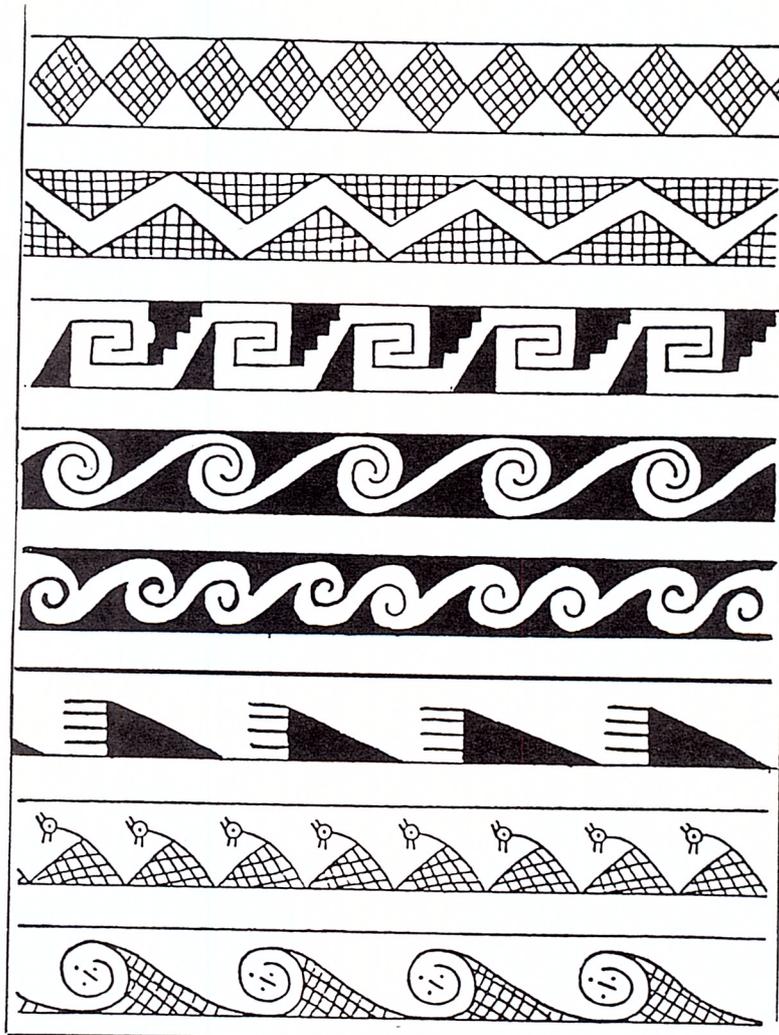
La provincia de Salta tiene sus ponchos de un solo color. El contraste es una sola guarda de matiz diferente; generalmente poncho rojo, guarda azul. ■

Motivos decorativos de cerámicas indígenas de distintas regiones argentinas

1. Decoración exterior de pucos (cerámica La Paya)



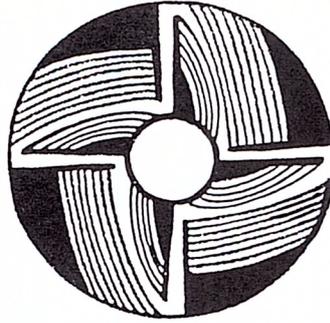
2. Guardas del estilo (La Paya)



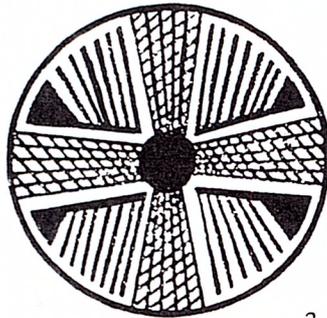
3. Fondos de pucos (cerámica santiagueña Policromo)



1



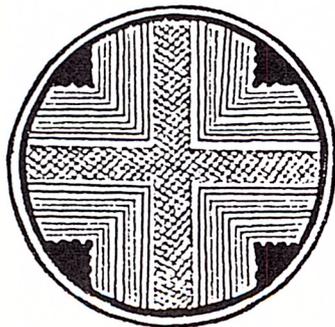
2



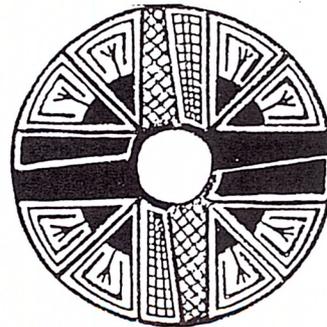
3



4

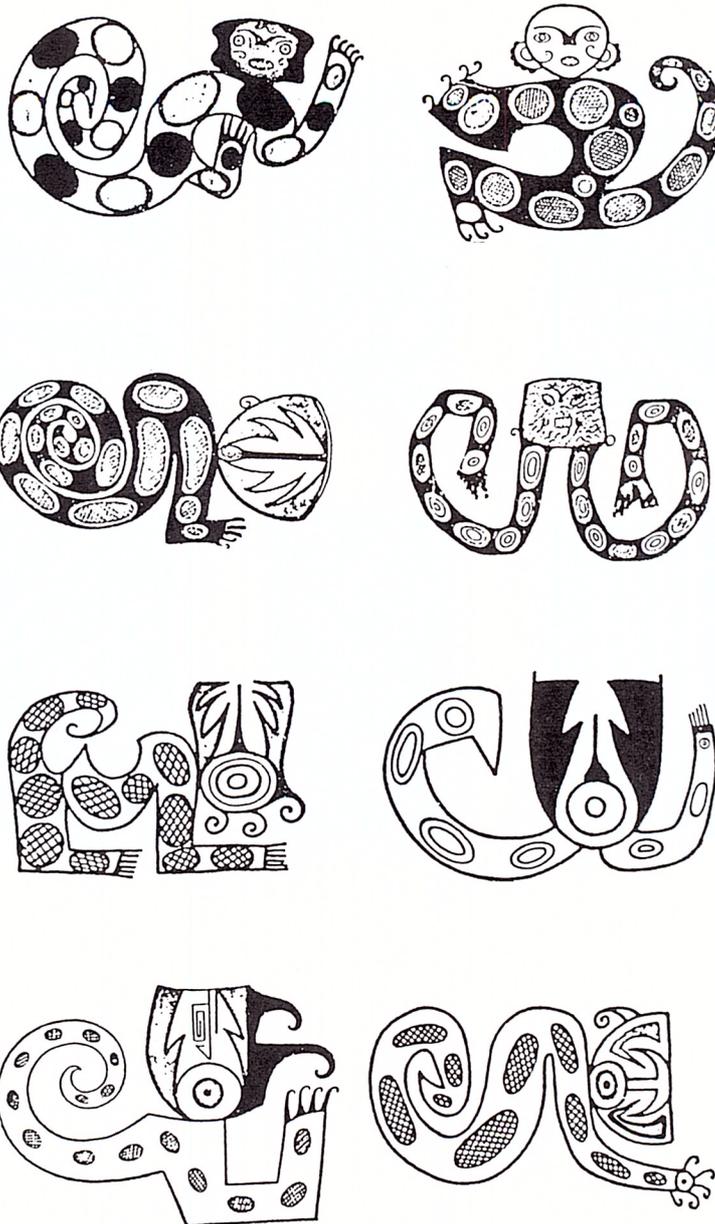


5

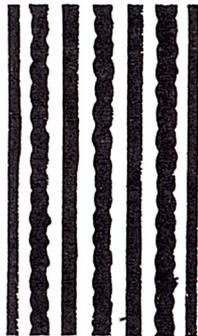
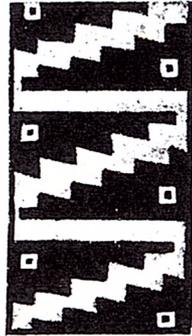


6

4. Felinos estilo cienaga



5. Estilo angualastro (cerámica)



6. Decoración externa e interna de un puco (tipo cuachipas policromo)
Museo de Entre Ríos



noticia de exbecarios

EDMUNDO RIBADENEIRA M.

ANA MARIA MUGNARI ALUMNA DEL VIII CURSO INTERAMERICANO PARA ARTESANOS ARTIFICES

Ana María Mugnari, viene precedida por antecedentes múltiples que enaltecen un rico currículum artístico. Alumna de la magnífica maestra argentina, Raquel Forner, su formación incluye conocimientos de la más variada gama, como decoración, expresión, sensopercepción, visión, teatro y danza. La pintura que ahora nos ofrece puede interpretarse como un auténtico haz propio de una vasta personalidad creativa, calificada por una viva y persistente inquietud artística.

Considero que toda crítica es, en definitiva, expresión de pensamientos y análisis eminentemente subjetivos. Solo el artista es el único que sabe hasta qué punto todo su ser íntimo está inmerso en la obra que ha realizado. La crítica, por lo mismo, a veces no pasa de ser una función casi protocolar, si bien es cierto que su papel de suscitador comunicativo reviste una enorme importancia en el contexto de la pasión creadora.

Habrà, pues, tantas críticas

cuantas sean las reacciones que una exposición como ésta provoque en la sensibilidad del público. La pintura, dijo alguien, produce vibraciones más inmediatas que la música. En su capacidad de proyectarse a través del color, cuyos efectos visuales seducen al espectador, radicaría uno de sus valores más significativos y una de sus diferencias esenciales con respecto a otras artes.

Tal vez, Ana María Mugnari no sea una pintora que acostumbra partir de una base reflexiva asentada sólidamente sobre conceptos previos. Por lo que he conversado con ella, más bien poco, pienso que en sus cuadros predomina el impulso creativo de primer momento y que, al ritmo de su necesidad de expresarse, se entrecruza con las ideas y los personajes que surgen de su trabajo espontáneo y fluido.

Hay, por supuesto, alguna constante que no hace sino marcar sus voces interiores, mover los mecanismos ocultos de sus meandros personales y a lo mejor rigurosamente secretos.

Tal es el caso de sus almohadones, objetos en los cuales Ana

María parece ubicar un limpio sentido de la sensualidad plástica, la posibilidad de modular una cosa, de estrujarla amorosamente. Se trata de un motivo que a la artista le fascina y que, en tal virtud, revierte con frecuencia.

También vemos duendes en los cuadros de Ana María. Figuras que se incorporan a la composición, pero que, al parecer, no han sido invitadas previamente. Son toques inducidos por la intuición artística, detalles o aspectos gracias a los cuales el arte se substrahe a los esquemas preestablecidos y brota con la frescura y la inteligencia propias del instante creativo.

Pintura barroca la de esta artista argentina, que en 1990 ya fuera huésped de la bella ciudad de Cuenca. Barroca, o sea, de movimiento fuerte, relieve y contornos acentuados por efecto de una volición profunda, de una necesidad o de un deseo de desahogar presunciones de corte existencial, que resulta ser connotaciones o maneras de interpretar la realidad que nos rodea.

Técnica, el óleo, pero con algo de pastel a ratos o base de temple.

Empleo de la pátina, como quien quiere adherir una textura de intención temporal a las figuras atrapadas. Pintura seca, de elocuencia parca, pero no por ello menos expresiva. Formatos diferentes: trípticos a través de los cuales se desarrolla la idea. Pequeños cuadros en los que se pone a prueba la ca-

pacidad de síntesis o más bien el dominio del espacio.

Una obra, en suma, que da para un largo comentario, más penetrante y puntualizado que éste. Una obra de una pintora inteligente y sensible, que merece nuestro aplauso y nuestra admiración. ■



**MATERIALES CERAMICOS,
SU DESARROLLO, APLICACIONES Y USOS**

"Se aprende haciendo, única manera de aprender"

Antecedentes

La palabra cerámica se toma en sentido tal que comprende aquellos artículos que se fabrican a partir de sustancias inorgánicas minerales no metálicas, primero moldeadas y después endurecidas por el fuego. Antiguamente esto era tanto que decir artículos fabricados partir de arcilla. En este siglo, hemos encontrado los medios para emplear los métodos de producción de cerámica con un cierto número de sustancias física y químicamente diferentes, pero la

cerámica tradicional (tierra cocida, loza, gres, porcelana, refractarios, etc.) se basa todavía en un conocimiento a fondo de los silicatos (arcilla, cuarzo y feldespatos).

El hombre en todos los tiempos, para satisfacer alguna de sus necesidades, se ha valido y utilizado un sin-número de materiales, primero naturales como: la piedra, la madera, las pieles, los huesos, los metales nativos y luego después materiales artificiales como los productos cerámicos, los plásticos y las aleaciones.

Hace muchos años el hombre aprendió a trabajar con el barro, que es el producto que resulta de mezclar el agua con la tierra; primero le dio formas diversas y variadas, y luego descubrió que éste se endurece bajo la acción del calor y así logró producir artificialmente y posiblemente en forma casual un material parecido a la piedra; gracias al estudio, al dominio y utilizando hábil e inteligentemente la triada: tierra, fuego y agua.

Las diferentes civilizaciones, han producido con maestría sus bienes cerámicos; los mismo que en muchos casos han servido para identificarlos y averiguar el grado de desarrollo cultural al que llegaron, ya que en sus productos cerámicos dejaron plasmadas las diferentes actitudes y actividades que desarrollaron tanto los hombres que produjeron, como los que utilizaron estos bienes.

En el Ecuador y en base a las investigaciones arqueológicas realizadas por: Monseñor González Suarez, Max Uhle, Jijón y Caamaño, Estrada Icaza, Huerta Rendón, arquitecto Crespo Toral y otros; se sostiene que las culturas Valdivia y

Mantense al norte de la provincia del Guayas y en Manabí, produjeron la cerámica más antigua del país, como vasijas y estatuas de mujer, fechadas en 3.500 A.C. Posteriormente aparecen otras culturas como: Chorrera y Narrío en la zona del Cañar; la cerámica de Challuabamba que existió en el Azuay antes de la invasión incásica, y luego, con la conquista de los españoles, se continuó con la cerámica, para producir: vasijas, ladrillos, tejas. Introducen el uso del torno de alfarero y el vidriado. Esta actividad de producción artesanal popular subsiste hasta nuestros días.

En las últimas décadas, principalmente en Cuenca existe auge en la producción de artículos en fábricas que se están especializando en determinados bienes cerámicos tales como: vajillas, revestimientos tanto de piso como de pared, sanitarios, tejas, ladrillos, figuras artísticas, etc.

En la actualidad la cerámica denominada TECNICA, según los ingleses, o NUEVA CERAMICA o CERAMICA REFINADA, según los japoneses, ha logrado producir materiales tan duros como el diamante, tan resistentes mecánicamente co-

mo los mejores aceros, tan conductores de corriente eléctrica como los metales, tan elásticos y flexibles como el caucho y los plásticos; con la ventaja sobre estos materiales, que los productos cerámicos no se oxidan y pueden resistir altísimas temperaturas. Estos nuevos materiales cerámicos se están empleando en los siguientes campos: computación, cibernética, investigaciones espaciales, industria aeronáutica, automovilística, superconducción; y, reemplazando al diamante, aceros, metales, caucho, plástico, en la elaboración de muchos artículos de uso cotidiano.

Se prevee que en el siglo XXI y subsiguientes, la cerámica, tanto de productos tradicionales-comerciales como la nueva cerámica refinada o técnica, producirán nuevos materiales que serán empleados para satisfacer nuevas necesidades que encontrará el hombre en su continua investigación y conocimiento de nuevos campos.

A continuación vamos a indicar de una manera sucinta las principales diferencias que existen entre la cerámica tradicional y la nueva cerámica refinada o técnica.

En la producción de artículos cerámicos tradicionales, las materias primas, minerales no metálicos que son arrancados de las minas, no sufren ninguna alteración en su constitución cristalográfica natural de: arcillas, cuarzo, feldspatos, caliza, talcos, dolomitas, etc.; el grano no es muy fino, se lo analiza por medio de tamices; no son sometidos a operaciones de mayor purificación o refinamiento; las temperaturas de quemas son de hasta alrededor de 1.500 C. En estas circunstancias las reacciones no son completas, no se llega a las condiciones de equilibrio físicos-químicos, coexistentes en muchas fases, los cristales son relativamente grandes con formas no muy definidas, rodeados de vidrio.

En la producción de la nueva cerámica refinada-técnica, se trabaja con materias primas sintéticas, muy puras, obtenidas por medio de la industria química: Al_2O_3 , SiO_2 , CO_3CA , TiO_2 , B_2O_3 , CSi , etc., en estados de polvos finos, micronizados, las temperaturas de quemas son de 2.000 C o más; en estas circunstancias las reacciones son completas, se llega al equilibrio físico-químico, existen pocas fases, la estructura es microcristalina bien

definida, lo cual les confiere a estos nuevos materiales las prodigiosas propiedades que indicamos antes.

Las diferentes técnicas de producir bienes cerámicos ya sean estos: artísticos, artesanales, industriales, tradicionales-comerciales o la nueva cerámica refinada-técnica, en esencia, siguen los mismos procesos básicos que se han utilizado desde los albores de esta actividad, o sea: preparación de la pasta, formación del bien cerámico, recorte, pulido, secado y quema, generalmente a temperaturas elevadas, con la finalidad de que las materias primas reaccionen y den lugar al desarrollo de propiedades: físico-químico-mecánicas que caracterizan a los productos cerámicos y los hacen adecuados para los múltiples usos que se les da.

Materiales Cerámicos y sus usos

Para resaltar la importancia que tiene la cerámica en el bienestar de los hombres, a continuación vamos a indicar algunos de los materiales cerámicos más importantes y sus usos.

Materiales de construcción.

Ladrillos: comunes, huecos, de fachada, vidriados y sin vidriar; tejas lisas o encajables, vidriadas y sin vidriar; tubería de drenaje; baldosas para suelos y paredes, vidriadas y sin vidriar, decoradas y sin decorar; losetas, mosaicos, baldosas para exteriores a prueba de heladas y para estufas; material sanitario de: loza, gres y porcelana.

La cerámica en el hogar

Vajillas y adornos artísticos varios de: loza, loza semivítrea, de porcelana normal, de porcelana de huesos, de porcelana dura, materiales resistentes al calor, a la llama, a la microonda, porcelana dental.

Cerámica química y técnica.

Gres y porcelana química para ingeniería química; para la industria farmacéutica y de la alimentación; gres químico para la industria textil, absorbedores porosos; platos desecadores porosos y platos para germinación de semillas; ladrillos y

baldosas resistentes a los ácidos. Herramientas de corte, material para paletas de turbinas de gas y motores de turbo-chorro; para motores de cohetes cerámica resistente al choque térmico, pastas de conductividad térmica elevada; ladrillos refractarios de varios materiales; aislantes térmicos, crisoles de varios materiales y para varios usos.

La cerámica y la industria eléctrica

Aisladores de porcelana de baja tensión y baja frecuencia, para alta tensión y baja frecuencia; aisladores eléctricos de alta temperatura; aisladores para bujías de encendido; pastas de bajas pérdidas de: esteatita, cordierita, alúmina de zircón; de wallastanita; aisladores cerámicos como reparadores en tubos de vacío; pastas con alta constante dieléctrica; condensadores de constante dieléctrica elevada, elementos para circuitos no lineales; pastas piezoeléctricas y ferroeléctricas; pastas ferromagnéticas; materiales alternadores; elementos eléctricos de calentamiento y resistores eléctricos de carburo de silicio; carbonos para pilas, escobillas para motores

eléctricos, pastas superconductoras.

La investigación de tecnología cerámica en la Universidad de Cuenca

Vinculación Universidad - Sector Productivo

En los años sesenta empieza la industrialización en el austro del país y, en particular, en la ciudad de Cuenca.

La cerámica era una de las actividades que se había desarrollado con cierto éxito, desde tiempos muy antiguos: tejas, ladrillos, ollas, platos, medianos, cántaros, adornos, etc., eran productos de buena aceptación que se comercializaban inclusive fuera del ámbito regional. Sin embargo su nivel tecnológico no era avanzado: desde el punto de vista técnico y artístico su producción correspondía a la alfarería.

En estas circunstancias se piensa en la posibilidad de un desarrollo industrial de la cerámica en medianas y grandes empresas.

En 1963 el Arq. Gastón Ramírez

instala en Cuenca la primera fábrica de cerámica de quema blanca (Cerámica Moderna - CERMOD), sobre la base de algunas experiencias anteriores realizadas en los talleres de la Escuela de Cerámica de la ciudad de Azogues que, desde hace algunos años, funcionaba en esa ciudad, dependiendo primero de los padres Franciscanos y luego del Municipio.

Luego de algún tiempo de grandes esfuerzos por mejorar la productividad, en cantidad y en calidad, y en vista de que los resultados no eran del todo satisfactorios, la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca organizó la “primera Semana de Cerámica Ecuatoriana” en noviembre de 1965. Lo que la Universidad pretendía averiguar al reunir por una semana a personas vinculadas con la actividad cerámica en sus diferentes facetas, era el porqué en el austro ecuatoriano no se podía avanzar a pasos rápidos en la industrialización de la cerámica, a pesar de poseer esta zona excelentes materias primas y una hábil mano de obra con gran experiencia y tradición en la manufactura de alfarería y tierras cocidas.

La respuesta no se hizo esperar: entre otras razones de menor enver-

gadura, la razón principal consistía en que el trabajo de la cerámica en todas sus fases técnicas era ejecutado por artesanos que, si bien poseían gran iniciativa y habilidad, carecían sin embargo del conocimiento científico y técnico superior. Se resolvió entonces solicitar a la Universidad, de Cuenca la formación de técnicos con conocimientos suficientes para programar y controlar las diferentes operaciones de la industria cerámica. La Universidad, como en otras ocasiones, respondió positivamente a este reto y asignó al Dr. Secundino Moncayo, Profesor de la Facultad de Ciencias Químicas para que se vincule con la actividad cerámica tanto en la formación profesional cuanto en la investigación científica. Los pasos que se dieron para satisfacer la necesidad de la actividad cerámica del país fueron:

En primer lugar, la Universidad aceptó organizar la cátedra de Tecnología Cerámica, en la Escuela de Química Industrial, por menester del desarrollo regional, es decir para satisfacer una demanda de personal calificado detectada en la zona de influencia de nuestra Universidad.

En segundo lugar, se encarga a

un profesor universitario para que investigue las reales necesidades prioritarias de la actividad cerámica del austro del país, las cuales no son estáticas y por lo mismo la vinculación entre la Universidad y los medios de desarrollo-producción tiene que ser permanente. Ventajosamente esta vinculación y relación entre la Universidad y el sector productivo, a través de la actividad cerámica, se mantiene hasta la actualidad y hay perspectivas de que irán en aumento en el futuro.

En tercer lugar, a base de esta investigación se planifica el contenido del pènsum de la cátedra Tecnología Cerámica, (cuya definición duró cerca de seis años, hasta darle su actual configuración) para formar profesionales que tengan conocimiento de la realidad del medio en el que van a trabajar.

En cuarto lugar, por medio de las tesis de grado, de las prácticas de 60 horas, de los trabajos de investigación y directamente a través de los profesores, se brinda asistencia técnica a los medios de desarrollo y producción tanto a nivel artesanal, de pequeña industria y de la gran industria cerámica del país.

Actualmente, mediante el aporte técnico, científico y económico del CIID-Canadá, se desarrolla una investigación denominada "Cerámica Fina (Ecuador)" con el objetivo puntual de desarrollar la tecnología adecuada para producir aisladores eléctricos de porcelana de baja tensión, utilizando lo más posible materia prima nacional.

Con esta ayuda hemos logrado preparar personal nacional; está en su cuarto año de ejecución, se encuentra en funcionamiento la planta piloto instalada en los predios de Balzaín de la Universidad de Cuenca. Así mismo, están en prueba los equipos donados por el Canadá, estos son: un horno de gradiente de temperatura de hasta 1.200 C, un dilatómetro de hasta 1.000 C, dos hornos de trabajo, un equipo de análisis térmico diferencial de hasta 1.200 C, una celda de flotación de 2 kilogramos netos, un microscopio estéreo para observaciones de minerales y productos cerámicos y además se cuenta con una camioneta de doble transmisión para el transporte de materiales desde las minas.

Se ha logrado analizar 30 materias primas nacionales; 12 pastas

cerámicas, tanto las del proyecto, como muestras enviadas de diferentes industrias cerámicas de Cuenca.

Así mismo, estamos trabajando en un proyecto para abastecer de pasta para torneado y barbotina para colado, listas para ser trabajadas para el “Gremio de Ceramistas del 45”.

Conformación de una red nacional de cerámica.

En abril de 1991, en la Universidad de Cuenca, se realizó la “Primera Reunión de Investigadores de las Areas de Cerámica, Vítreos y Afines”, con la participación de profesionales que laboran en diversas Universidades y Escuelas Politécnicas del país. La reunión tuvo dos objetivos: la coordinación de las investigaciones que se realizan en el campo de la cerámica y sus afines, y la conformación de una Red Nacional de la Cerámica, que abarcará no sólo la investigación que se realiza en las universidades y escuela politécnicas sino también en las demás entidades del país, vinculadas con el desarrollo de las actividades cerámicas. Los asistentes

acordaron por unanimidad otorgar la coordinación del proyecto nacional al Instituto de Investigaciones de Ciencias Técnicas, como reconocimiento a la labor desempeñada por la Universidad de Cuenca en el desarrollo de la actividad cerámica del país; a la fecha, junio de 1992, algunas instituciones entre ellas el CIDAP están formando parte y colaborando activamente con la Red.

Como resultado de reuniones, seminarios, mesas redondas, encuentros nacionales de investigadores del área técnica y otras sesiones de trabajo relacionadas con la actividad cerámica nacional, se han emitido las siguientes inquietudes relacionadas con los requerimientos prioritarios del área:

- Sería deseable que los artistas y los técnicos ceramistas que laboran en las Universidades, Escuelas Politécnicas y en las Entidades Estatales trabajen en coordinación y cooperación entre sí, así como con los medios de producción.

- Estudiar la manera de formar las nuevas generaciones de

ceramistas para que trabajen por cuenta propia o para las empresas nacionales, tratando de mejorar la productividad tanto en calidad como en cantidad de los bienes cerámicos, utilizando lo más posible materia prima nacional y tecnología adaptada a las reales necesidades de la producción del país; no sólo para el auto consumo, sino también pensando en la exportación.

-Los técnicos que egresan de la Universidad de Cuenca, están preparados para poder asimilar

tecnología cerámica de cualquier nivel.

-Queda una interrogante para el futuro de la actividad cerámica del país. ¿Qué será más conveniente: empleo de tecnologías de punta; o empleo de técnicas que demanden mano de obras calificadas? Para contestar esta pregunta es necesario un serio análisis que debe hacerse en reuniones de trabajo con los investigadores y los medios de producción cerámicos del país. ■



colaboración

MARTIN CORISAPRA ROMAN

LA ARTESANIA TRADICIONAL EN EL PERU

I. Introducción

Hablar de artesanía tradicional en el Perú es referirnos a una de las expresiones de la profunda heterogeneidad étnica cultural de nuestra población.

La conquista española en el siglo XVI rompió procesos de desarrollo históricos en la costa y sierra de nuestro país, dominando a estos pueblos y transformando sus propios destinos. Muchos grupos étnicos fueron desarticulados quebrando su propia identidad, sin embargo

muchos de ellos sobre todo en la Sierra Andina mantuvieron hasta hoy sus formas alternas de vida, su idioma y aspectos de su organización social, básicamente en comunidades campesinas. Se trata de los grupos étnicos, o mejor dicho las nacionalidades quechua y aymara. En la selva, donde hoy existen más de 50 grupos étnicos, hubo otro tipo de dominio colonial, principalmente por parte de los explotadores de recursos naturales de la zona tales como la madera y el caucho, por el despojo de sus tierras y la dominación ideológica de las misiones religiosas. Durante

la Colonia se crea un tipo de producción artesanal que se expresa en la asimilación de elementos andinos y españoles.

Hasta principios de este siglo no podíamos hablar de producción artesanal propiamente dicha. El propio concepto no tenía razón de existir, ya que se trataba de bienes materiales o bienes de cultura material que todos producían para vivir, vestirse, realizar sus rituales, etc.

El incipiente desarrollo industrial en algunos centros urbanos, principalmente de la Costa, incorporó algunos sectores como mano de obra, sin embargo la mayoría de la población, principalmente rural, continuó produciendo sus propios bienes materiales manteniendo circuitos propios de intercambio regional.

En contradicción a lo que es la producción industrial aparece el concepto de producción artesanal.

Nosotros nos vamos a referir específicamente a la producción artesanal de tipo tradicional, es decir aquella que es expresión de la población étnicamente marginada de nuestro país que también es la

población que menores ingresos percibe.

En la mayoría de los casos la actividad artesanal es desarrollada por la población campesina y es una actividad secundaria frente al trabajo de la tierra, que es la actividad principal.

II. Principales grupos de producción artesanal

En la Costa son muy pocas las zonas donde subsiste una artesanía tradicional, siendo las más importantes las de Simbila y Chulucanas, en Piura.

Son poblaciones de alfareros que producen con técnicas prehispánicas las tinajas, cántaros y jarras que sirven para que el conjunto de comunidades campesinas piuranas procesen y consuman la chicha: bebida de caña de azúcar con gran contenido mágico. Las herramientas que utilizan son solo una piedra, una paleta, las manos y los pies. Son numerosas familias que viven exclusivamente de esta actividad para el consumo campesino de la región. En el mismo Chulucanas, una familia

de alfareros, los Sosa, realizaron una investigación de las técnicas prehispánicas del quemado en negativo para la cerámica escultórica. Hoy producen figuras con motivos actuales de la vida de las comunidades norteñas con esta técnica propia de la cultura Vicus del siglo V. A.C.

Producto de la escasez del algodón nativo y su reemplazo por el algodón “pima” como monocultivo para la exportación, la producción artesanal textil ha decaído notablemente en la costa.

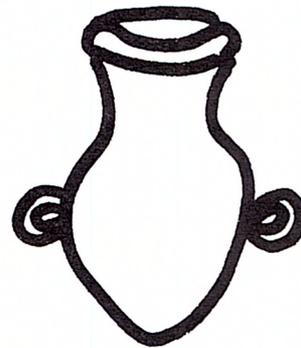
Creciente importancia tienen las poblaciones migrantes que llegan a Lima principalmente de la sierra, donde continúan haciendo artesanías de su región de origen u otras como las arpilleras con motivos propios.

Es en la sierra, atravesada por la cordillera de los Andes, donde la gran mayoría de la población es campesina y se encuentra la mayor cantidad y diversidad de la artesanía peruana. Se producen en casi todas las comunidades campesinas, algunas solo para el autoconsumo, otras también para el mercado, sin embargo son muchos los lugares donde se está perdiendo la tradición y que es

importante recuperar y mantener, tal como veremos más adelante.

Ayacucho es un pueblo de artesanos, de talleres familiares que transmiten su oficio de generación en generación. Desde la época de los Wari en el siglo V D.C. se concentró allí una gran población de artesanos especializados. La producción de tejidos teñidos con tintes naturales y la cerámica decorada con tierra de color tienen allí su origen.

Durante la Colonia se concentra la producción textil en los obrajes, donde se introdujo el telar a pedal y aparecieron otros talleres de artesa-



nos. Lo que hoy conocemos como el retablo ayacuchano tiene su origen en un sincretismo de la religiosidad andina y cristiana. Se llamaban cajas de San Marcos - San Lucas y formaban parte de las ofrendas al Wamani, espíritu protector habitante de las montañas durante la herranza (marcación del ganado), siendo cada santo, patrono de los distintos animales.

La producción artesanal ayacuchana es muy variada: hacen también cruces de hojalata, trabajos de alabastro llamado también piedra de Huamanga, canastas, peletería y las tablas pintadas, así como la extraordinaria cerámica de Quinoa cocida en hornos muy antiguos.

Los artesanos ayacuchanos producen hoy principalmente para el mercado turístico el que, por la violencia en la zona, se encuentra prácticamente desactivado.

En la Sierra Central, principalmente en Huancayo, se producen los mates burilados con escenas que registran momentos de su historia. Además hay rica producción textil.

En el Cusco, la artesanía "sou-

venir" para el turista ha ido marginando a la artesanía tradicional utilitaria producida principalmente en las comunidades campesinas. Las comunidades de larga tradición alfarera producen cerámica en serie, sin pintar, por la cual reciben bajísimos precios y que son llevadas a operarios especializados, de otros lugares, para que las pinten con motivos llamados de tipo inca, con tecnocolor. Este es un caso concreto donde el artesano se encuentra imposibilitado de controlar el proceso de producción para favorecer el lucro de los intermediarios. Como es en estas comunidades donde se encuentran las ricas canteras de arcilla y variedad de tierras para los engobes y por el incentivo dado a la libre



creatividad se produce hoy una cerámica propia, expresión actual de su identidad.

En Puno, a partir del trabajo que realizaron los Cuerpos de Paz se generalizó la producción de chompas (sweaters) tejidas con lana de alpaca. Este producto, que no es de uso campesino, sino para el consumo turístico, si bien generó ingresos, opacó la artesanía textil propia de la tradición de las comunidades campesinas. Hoy en día, la oferta de chompas de alpaca es mayor a la demanda y encontramos tanto en Puno como en Lima, cantidades de vendedores de este producto que también va perdiendo su calidad.

Con telares prehispánicos, en la zona de Pomata, producen unas frazadas de lana de oveja con vistosos colores, que hasta hace 3 años sólo eran para el autoconsumo y para el intercambio por otros productos dentro de la región. Fue gracias a un proyecto de Antisuyo que han logrado salir como alfombras en la zonas urbanas.

Cabe señalar la importancia que en la producción textil tiene la

Isla de Taquile, en el Lago Titicaca. Se trata de una comunidad campesina de grandes tejedores: todos tejen, hombres mujeres, y niños; confeccionan en telar a pedal y telar al piso sus particulares vestimentas que datan del siglo XVI: chullos, camisas, fajas (chumpis), bolsas para llevar las hojas de coca (chuspas) con extraordinarios diseños, que actualmente tiñen con tintes naturales, y cuyas figuras transmiten mensajes simbólicos. Ellos han logrado un sistema de organización que permite albergar al turista y ofrecerle sus productos en una tienda comunal.

Pero estos son solamente algunos casos que responden a realidades particulares y que nos plantean problemas y por lo tanto búsqueda de alternativas.

Pero la rica variedad de la artesanía serrana va más allá de lo señalado ya que existe gran variedad de máscaras, indumentaria para fiestas, vestidos, instrumentos de trabajo, entre otros, que se producen para el propio consumo del grupo y de los que no se ha explorado aún sus posibilidades de comercialización para mejorar sus ingresos.

En la Selva, los Shipibos - Conibo ubicados en las orillas del Río Ucayali producen cerámicas, telas, objetos tallados en madera, armas de guerra e instrumentos musicales, con característicos diseños geométricos.

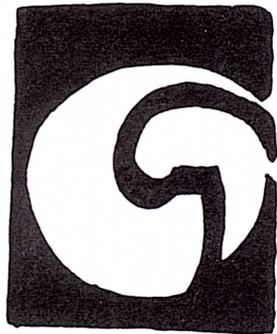
Es importante resaltar la labor que cumple la Asociación Maroti Shobo, en Pucallpa, donde se ofrece un servicio de comercialización a las comunidades shipibas conibas, habiendo logrado introducir estos productos al mercado.

En el río Marañón, los Aguarunas y Huambisas producen cerámicas rojas, bancos tallados, cerba-

tanás, coronas de plumas, aretes de escarabajo, aretes de plumas de tucán, peines, instrumentos musicales como las sonajas de semillas, flautas, cinturones y brazaletes de caracol (sonaja). Con los Aguarunas y Huambisas se trabaja con la propia organización que los agrupa, comercializando a través de Antisuyo sus productos.

Los Boras, ubicados en el río Ampiyacu, producen principalmente hamacas, bolsas de chambira (fibra vegetal-palmera) y canastas que tienen gran acogida en el mercado. Con los Bora actualmente tenemos un proyecto de comercialización, en convenio con la Federación de Comundiades nativas Bora (FECONA), con lo que estamos buscando favorecer directamente a los productores, que son oprimidos por los intermediarios.

Los Asháninkas, ubicados en el río Ene, Tambo y Perené producen cargadores de bebé con hueso tallado, sellos, pitos para cazar, telas pintadas, tejidos cerámicas, armas de caza, de pesca e indumentaria con diseños geométricos propios de los asháninkas. La artesanía asháninka es de alta calidad por lo que tiene gran



acogida en el mercado, en especial el norteamericano.

Actualmente tenemos una difícil relación comercial con uno de sus representantes por la violencia existente en la región.

En la comunidad de Tsachopen (Oxapampa), con los Amuesha, existe un taller de producción de cerámica utilitaria para el mercado que estuvo abandonado mucho tiempo. En base a un proyecto de Antisuyo este taller ha vuelto a funcionar y actualmente canalizamos parte de su producción.

En el caso de la Selva, existen también otros grupos que producen para el mercado complementando así sus ingresos propios de la agricultura, que es la actividad principal. En otros casos se trata de bienes de cultura material que empezaron hace pocos años su comercialización y con el ingreso que perciben compran machetes, medicinas y cubren otras necesidades propias de su limitada relación con el mercado exterior.

La producción de la Selva es de gran variedad, desde armas de caza,

de pesca, de guerra, indumentaria ritual, hasta los bienes de uso cotidiano.

Este es un mercado que viene creciendo. El principal problema que se presenta en muchos casos es el de relacionarse directamente con el productor a fin de que no sea explotado por el intermediario y el de recuperar la calidad de los productos tradicionales, que al no ser producidos para ellos mismos, no la mantienen. Estos grupos son los Cocama, Cocamilla, Yagua, Bora, Huitoto Arabela, Achuar, Matses, Ashaninka, Machinguenga, Yaminahua, Sharanahua, Cashinahua, Lamista, entre otros.

III Antisuyo como proyecto de promoción y comercialización artesanal

Antisuyo fue creado en 1983, con la finalidad de ofrecer una canal de comercialización a los grupos de la selva. En su desarrollo amplió su trabajo con la Sierra y Costa y vio también la necesidad de trabajar proyectos de corto y largo alcance con los productores. Estos proyectos están orientados a la recuperación y

mejoramiento de técnicas tradicionales, a la reutilización de los recursos naturales de cada zona y a apoyarlos con capacitación permanente para que controlen directamente el conjunto del proceso de producción y comercialización, en zonas donde se viene perdiendo la tradición artesanal; hacemos los diagnósticos con la participación de la población. De esta manera buscamos que los artesanos ingresen y se mantengan en mejores condiciones en el mercado apoyándolos en la generación de mejores ingresos y manteniendo la calidad de producción.

Antisuyo cuenta también con programas de difusión cultural que acompañan las exposiciones que organizamos, con demostraciones prácticas de su trabajo, con charlas y proyecciones de slides. También editamos un boletín para los artesanos y ofrecemos conferencias, audiovisuales en centros educativos y grupos interesados en general. Contamos también con el apoyo de la radio y la televisión para el desarrollo de nuestras campañas de difusión cultural.

En relación al apoyo comer-

cia l a los artesanos, tenemos en Lima un local tienda, que es también una galería de exposición permanente donde el cliente puede adquirir los productos y obtener la información sobre los grupos artesanales. Actualmente en base a las ventas y exportación que realizamos cubrimos los costos del local y personal administrativo, teniendo que buscar para los proyectos con los productores financiamiento adicional.

En relación a los proyectos con los productores, hemos obtenido importantes logros. En Cusco trabajamos con comunidades alfareras que producen cerámica utilitaria para

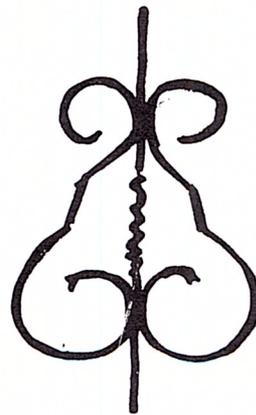


autoconsumo de la zona y la cerámica en “blanco” para los intermediarios, tal como ya hemos señalado. Hemos realizado una investigación sobre las tierras de color existentes en la zona y ofrecimos capacitación para el uso de estas tierras en la producción de engobes que permitan darle un acabado final a la cerámica. Hemos comenzado con algunos talleres familiares y ya podemos ver interesantes resultados, habiendo creado también un tipo de cerámica escultórica que ha tenido acogida en el mercado. Con la finalidad de perfeccionar la técnica del quemado, para mejorar la calidad de la cerámica escultórica, estamos construyendo un horno que permita mejor control de la temperatura. También ofrecemos capacitación para que ellos manejen directamente sus relaciones comerciales.

En las comunidades altas de Pomata, se producían las frazadas solo para el autoconsumo. En base a un préstamo en lana creamos un fondo rotatorio que ha permitido aumentar la producción y permitir así su acceso al mercado. Allí trabajamos con comités de productores que se capacitan en el manejo del fondo, mejora de la calidad y en

costos de producción y administración contable. Hoy no solo cubren la demanda de Antisuyo sino que han abierto otros mercados campesinos en Tacna y Arequipa.

En la Isla de Taquile, en el lago Titicaca, hemos realizado un proyecto orientado a la recuperación del uso de tintes naturales para el teñido de sus textiles y a la organización del grupo para poder responder directamente a las demandas comerciales fuera de la isla, que hoy día han sido cumplidas. Actualmente tenemos un proyecto de plantación de tunas y de un criadero de cochinilla que están dando resultados y que a fin de este año estará en capacidad de proveer a los taquileños de este recurso para el teñido textil.



Aparte de estos proyectos específicos, Antisuyo mantiene relaciones comerciales con aproximadamente 80 grupos artesanales con los que realiza acciones de asesoramiento en su organización, de tipo legal y de control de calidad, cuando lo juzga necesario.

Perspectivas futuras

Antisuyo cuenta con un área de comercialización y tienda y un área de promoción que tienen a cargo la relación con los productores y la difusión cultural. Actualmente el área de comercialización necesita crecer, tanto para ofrecer mejor apoyo a los productores, como para canalizar las demandas del mercado.

Actualmente estamos trabajando para que los productos tradicionales ingresen en el mercado internacional, para lo cual esperamos superar las dificultades de producción, transporte y embalaje desde la zona de producción, para de esta manera cumplir con requerimientos del mercado tales como volúmenes de producción, calidad, precios y fechas de entrega.

También estamos realizando un proyecto para dar una organización a todo el sistema de difusión cultural con personal especializado en la producción de materiales para este fin. Cada vez es más clara la importancia de las campañas de difusión cultural en el incremento de nuestras ventas.

Para la Selva, tenemos un proyecto que tendría su centro en Iquitos y trabajaría con ocho grupos étnicos. Se trabajará con las propias organizaciones gremiales a fin de favorecer directamente a los productores que actualmente son oprimidos por los intermediarios. Así mismo se espera recuperar la producción de artesanía tradicional que hoy se han perdido y mejorar su calidad.

Para la Sierra, tenemos un proyecto importante, para el que requerimos de un diagnóstico en Cajamarca, en la zona de Chota y Tacabamba, donde se producen unos pañones que hacen las mujeres para llevar a sus niños en la espalda y que prácticamente están desapareciendo. Se trata de una zona extremadamente pauperizada que requiere continuar, ampliar y mejorar esta

producción que le permita una generación de ingresos y reforzar su propia identidad. En base a una muestra comercial hemos visto la gran demanda de mercado de este producto.

También estamos preparando un proyecto para realizar un museo con piezas de la cultura material y ritual

de los grupos étnicos de la Selva que se vienen perdiendo o cada vez se produce menos.

Hemos tratado de dar una información sucinta sobre las características de la producción artesanal tradicional en el Perú y el tipo de trabajo que realiza nuestra institución. ■



cursos interamericanos

ANA ABAD RODAS

IX CURSO INTERAMERICANO PARA ARTESANOS ARTIFICES

Con la participación de más de veinte artesanos de varios países latinoamericanos, el pasado mes de julio y durante treinta días, se desarrolló en Cuenca, el **IX Curso Interamericano para Artesanos Artífices**, bajo la coordinación del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, C.I.D.A.P., con los auspicios de la Organización de Estados Americanos, O.E.A.

El **IX Curso Interamericano para Artesanos Artífices** contó con la participación de

destacados profesores tales como: Alfonso Soto Soria (México), Carlos Bermúdez (Uruguay), Dora Giordano (Argentina), Diego Jaramillo, Rubén Villavicencio, Alfredo Ayora, Joaquín Moreno, Claudio Malo, Juan Martínez y Mario Jaramillo (Ecuador)

En el **IX Curso Interamericano para Artesanos Artífices** participaron los artesanos:

Argentina
Susana Mattano

Bolivia

Luis Caillante

Brasil

César Rosalem

José Salles Galvao Leite

Colombia

María Spanger Díaz

Chile'

Patricio Salinas Díaz

Luis Bustos García

Ecuador

Patricio Santacruz

Tamara Landívar

Elena Santos

Juan Pacheco

Miguel Román

Hernán Zúñiga

Manuel Paucar

Beatriz Vicuña

Fausto Bravo

Guatemala

Gloria García de Farelo

México

María González Chávez

Panamá

Omaira Vásquez Garrido

Paraguay

Juan Gavigán Burgos

Uruguay

Dafne Zanier Ackermann

Venezuela

Nieves Batista Lorenzo

El IX Curso Interamericano para Artesanos Artífices

que abarcó en especial dos áreas: diseño, creatividad y calidad y aspectos sociales, económicos, culturales y educativos de las artesanías se desarrolló en medio de un enriquecedor intercambio de experiencias, situación que ha permitido al Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP mejorar año tras año el contenido y la forma de impartir este importante curso en favor de la identidad cultural de las distintas nacionalidades de nuestro continente.

Entrevistas realizada durante el curso**José Flavio y la magia de la madera**

Incrustándose, impregnándose en las formas, el color, el olor, las texturas de la madera. Alargándose en las líneas, penetrando en cada una de las ranuras abiertas con gubias, cinceles y martillos José Flavio nos va entregando a través de



José Salles Galvao Leite

sus manos, el ilimitado mundo de las esculturas en donde cada movimiento, cada instante de creación, adquiere el rostro de un sueño diluido entre la sensualidad de las figuras y las texturas de la madera.

“La madera es un material orgánico, a partir del instante en que se trabaja se puede tener mil y una posibilidades creativas desde esculturas, tallado, construcción de objetos decorativos, utilitarios,

hasta construcciones arquitectónicas. La madera es un material muy bonito, tienes muchas texturas, con la madera puedes hacer cualquier tipo de forma desde la humana hasta formas orgánicas, abstractas, tiene enormes opciones.”

Con la madera, José Flavio reconstruye el mundo de las sensaciones. Acariciando con sus manos, rebuscando entre las líneas de la madera, va extrayendo de la

profundidad de la materia la expresión exacta, el instante cuando a través de nuestra expresividad nuestro pensamiento recupera sensaciones escondidas.

“Yo Trabajo la madera desde hace cuatro años y medio. Mis esculturas son formas abstractas que se adhieren a las manos. No es un trabajo tan sólo visual, se pega a las manos, es necesario sentirla, coger la escultura, tocarla. Cada persona en el mundo es diferente, cada cosa tiene una textura especial, distinta. Mis esculturas son formas orgánicas y son el resultado de estudios en relación. Primero trabajo con arcilla, y a partir de las formas en arcilla, trabajo con la madera después. Es un trabajo manual, en donde las manos se juntan, se acoplan en todas las formas, a todas las formas, de acuerdo a la función de cada escultura.”

José Flavio experimenta en arcilla. Con este material, va formando las líneas exactas, los gestos y las expresiones precisas de cada forma y figura para traspasarlas a la madera y darles ese movimiento fugaz, característico de sus trabajos, de sus esculturas.

“La arcilla es un material muy fácil de trabajar es un material bon, gustoso se deja manosear. Es la misma cosa, cuando pasamos nuestras manos por la piel de una persona y se pasa la mano por la arcilla. Para mí todo trabajo es bonito, todo trabajo que yo hago a mí me gusta mucho, disfruto mucho de la madera. Todo trabajo depende de cada persona. Depende mucho si esa persona está feliz, si esa persona está triste, una escultura varía mucho en cada persona. Si está bravo sale una cosa fea, si está feliz sale una cosa muy buena con curvas, conformas muy bonitas. Varía mucho de persona a persona, de día a día. Siempre la madera nos brinda una buena posibilidad, es un material muy noble que te permite ser y mostrarte como tú eres.”

Con sus manos José Flavio, va reconstruyendo en la madera, los contornos de su imaginación, de sus fantasías, de su expresión, de su creatividad, mostrándonos las mil y una posibilidades de la madera.



Magdalena González

El encantamiento de los metales y el fuego

En la fragua, con fuego, martillos, sopletes y limas. Con el calor y la fortaleza de sus manos, Magdalena González va moldeando con

suavidad, al rojo vivo, toda la destreza de su ingenio para convivir con los metales, en un espacio de flexibilidad, donde las formas y los cuerpos adquieren la textura de un

oficio aprendido con la pasión, con la dedicación de una artesana que, desafiando convencionalismos penetra en el mundo de los metales .

“Yo me inicié con un herrero. Mis primeros años de trabajo fueron con un herrero, un artesano de familia, formado de generación en generación. El me transmitió la técnica del trabajo, la artesanía. Después me iba a diferentes talleres a aprender, me interesó más y entonces, ingresé en la Escuela de Bellas Artes, en el área de metales. Soy artesana porque trabajo con las manos, domino las técnicas pero, teniendo el concepto de idea, de forma, de color que nos da el arte y conjuntando la técnica y el diseño logras más riqueza en el trabajo.

Tengo en esto ocho años, entre aprender y enseñar. En México hay una escuela que pertenece al Seguro Social, allí fui monitora de talleres por mucho tiempo, enseñando a trabajar con los metales. Los metales, es uno de los mejores materiales que nos da la naturaleza porque es parte de ella. Independientemente del metal a mí me gustan muchos materiales trabajo con el barro, a mí el

barro me encanta, pero si me dan a escoger entre barro y el metal, pues el metal.

El metal te da muchas posibilidades, muchos dicen cómo una mujer está en un taller haciendo forja o está con el oxiatileno y el soplete, pero allí tú regulas la flama y empiezas a trabajar. Entonces dominando la técnica empiezas a trabajar. Yo trabajo con todos los metales, ahorita estoy modelando para fundir en bronce, estoy haciendo todo el proceso desde el modelado, las fundiciones hasta el acabado y la pátina de una pieza.

El metal no es duro, el metal estando caliente no necesita la fuerza bruta de Sansón para poder darle forma. En el caso de la forja, cuando la fragua está al rojo vivo, tú pones un metal en la fragua y se pone tan rojo que parece plastilina. Entonces tú le empiezas a dar forma con un martillo, tiene tanta suavidad el metal que no es como aparenta ser, un hierro frío duro, tú le doblas porque le doblas y no necesitas ayuda de otra persona.

Como artesana comprobé que podemos hacer muchas cosas que

antes hacían nada más los hombres. Ahora no, hay mujeres que trabajamos los metales. Sin embargo, me encontré con muchos problemas para encontrar maestros en mi camino. Muchos maestros me dieron sus conocimientos, tengo tres maestros que me dieron todo. Mi primer maestro me dijo: hasta aquí llegas conmigo, hasta aquí llegamos, a mí se me cerraron las puertas. Entonces, empecé a buscar otros maestros unos sí te dicen, te enseñan, en cambio hay maestros que no quieren transmitir, hay talleres donde guardan mucho sus secretos. Estoy en contra de eso porque tú debes dejar alumnos que digan que tú los formaste.

Trabajando con metales debes vender artesanías porque eso me ayuda para mi vivencia pero estoy trabajando mucho en esculturas porque en poco tiempo más pienso poner una exposición. Los pájaros, las mariposas de colores morados, rosa, azules, turquesas, los móviles de latón, eso entra en la artesanía. Trabajar con las formas, con los peces, con las hojas, con los árboles. Hice muchos árboles de la vida, tradicional de México, pero siempre transformándoles más porque ya mi

último árbol fue con figura humana y con hojas esmaltadas. Entonces allí ya metí diferentes técnicas porque llevaba grabado, repujado, esmaltado y la figura humana que era de una mujer. Estoy tratando de proyectarme más, el sentir por medio de la escultura porque la artesanía urbana la siento mucho más personal.”

Como si en el momento de prender la fragua sus manos se encantaran en la incandescencia del fuego, va dibujando, delineando sutiles y estilizadas figuras al rojo vivo. En la fluidez de los metales, con fantasía; diluyéndose sobre las finas láminas de latón, con colores; experimentando con el fuego, con la maleabilidad, con la textura, Magdalena González, nos habla con su trabajo, con sus mariposas de colores, con sus arboles de la vida, con sus esculturas de la convivencia creativa entre conceptos y principios estéticos de una artista con la magia y el instante fugaz de libre albedrío de la fantasía de esta artesana mexicana.



Gloria García

**Una historia de huipiles y colores:
Gloria García**

En un telar de madera, como si estuviera sosteniendo en su cintura cada uno de los hilos de la urdimbre, como si se tejiera entre la trama. Con hilos, algodón y colores, con agujas, dibujos y bordados, con gusto, con fuerza Gloria García artesana gua-

temalteca va dejando en sus textiles su huella, su marca, el recuerdo de sensaciones entrecruzadas entre la urdimbre, su cultura, su pueblo y su gente.

“Yo soy de Santo Domingo del Departamento de Zacatepeques a cuarenta kilómetros de la capital de Guatemala. Mi trabajo es en el telar,

tengo treinta años y la verdad desde muy chiquita era artesana pero, en cerámica. Mi madre era artesana y hacía toda clase de cerámica, nosotros crecimos junto con ese trabajo. Pero, cuando tenía once años, me gustó el trabajo de tejeduría y como mi padre era tejedor y había dejado dos telares, entonces le dije a mi mamá que quería aprender a tejer en telar y por un año estudié en un centro para el desarrollo de la comunidad. Cuando cumplí los 17 años me fui con mi esposo y mi suegra a trabajar en telar de cintura y desde esa fecha empecé a tejer en telar de cintura.

Trabajo toda clase de textiles como chalinas, huipiles, centros de mesa, servilletas, cubrecamas, manteles grandes y pequeños, de diferente tamaño, todo para un hogar. Somos un grupo de personas dedicadas a trabajar todo aquello que la clientela necesita. No es un taller, trabajamos cada una en forma individual pero nos reunimos un vez a la semana para ver las necesidades del cliente y si no tenemos dónde entregar el trabajo, una de nosotros sale a vender en la capital en un mercado, en una feria, en una exposición.

Me gusta mucho hacer las sobrefundas utilizadas para las cabeceras de las camas porque es un diseño muy bonito y fácil. Sólo va un dibujo en medio y es cuadrado. Entonces yo tejo en un día uno, en cambio los otros me tardo un poco más de tiempo y gano digamos un poquito menos, las sobrefundas son vendibles y tienen precio.

Nosotros no utilizamos mucho la lana, trabajamos con algodón, con algodón crudo, con el mercerizado de primer, de segunda y de tercera clase. Estos son los tres tipos de materiales para nuestro trabajo. Nosotros no preparamos la lana, compramos la materia prima en nuestro pueblito pero en un precio muy alto. No nos habíamos dado cuenta de que en la capital estaba mucho más barato, recibimos asesoría de parte de la organización que nos apoya y ahora estamos comprando el material a un precio mucho menor.

El tejido es mucho más rápido o más demorado de acuerdo a la clase de huipil. El huipil ceremonial es mucho más complicado que el huipil rojo, el huipil de todos los días. El huipil ceremonial se utiliza para

las cofradías, ceremonias religiosas, para las bodas, para un evento especial, para cualquier ceremonia.

El trabajo en la urdimbre del huipil ceremonial no es tan complicado porque, es sólo blanco, morado y magenta. El bordado lleva los mismos colores de la tela, se hace un bordado muy tupido, con dibujos grandes, con colores suficientes; en el dibujo, se pone morado y todos los puntitos que necesite, lleva colores.

Ahora, el trabajo más fácil es el huipil rojo utilizado a diario en el pueblito donde vivo. Pero este trabajo no es igual en la urdimbre, sino como se urde en el ikat, solo que le dejamos un centro pero los colores son siempre la urdimbre y la trama es solo un color, el rojo.

Los diseños casi todos sabemos hacer porque debemos calcular bien las hebras. No se cómo explicarle, nunca hemos tenido teoría, sino sólo nuestra práctica a la hora de tejer. Nosotros hacemos en un determinado tamaño y según la medida vamos formando el cuello, dejando un espacio para cortarlo. El cuello lo preparamos como nos guste usarlos:

cuadrados, redondos, ovalados, como uno desee, al gusto de cada quien.

Un huipil como le dije depende de la calidad, el ceremonial lleva casi dos meses pero sino una semana o dos, depende de la mano de cada uno, de la habilidad de cada quien. Hay personas que se demoran dos semanas, yo trabajo extras, nunca trabajo de día nada más. Si empiezo a trabajar a las ocho termino a las seis y después de la merienda tejo una o dos horas más o me levanto a tejer antes del desayuno, siempre tejo horas extras y entonces hago el trabajo en una semana.

Si a uno no le piden un huipil rojo se tiene siempre, un canasto con todos los colores, bolas de lana hilada. Hay personas muy exigentes buscan una muestra y nos dicen: en estos colores quiero. Entonces, uno busca los colores de la muestra, así vamos tejiendo si vemos que está bien o no, vamos cambiando los colores y nos sale. “

Gloria García trabaja con sus manos, con sus ideas, con los conocimientos aprehendidos. ■

primer concurso nacional de diseño en artesanías

A fines del año 1991 se firmó un convenio entre el CETUR y el CIDAP para promover el concurso de Diseño en Artesanías.

En este convenio se dejaba constancia de la necesidad de adaptar la producción artesanal con su tradición cultural y tecnológica a los requerimientos del mundo actual, considerando que los valores expresivos, funcionales y tecnológicos es decir, valores de diseño, son los que determinan en buena medida el futuro de las artesanías.

Había el manifiesto interés de

la instituciones por conservar el patrimonio cultural y estimular la actividad intelectual como afirmación de la nacionalidad e instrumento que facilite la integración regional y como elemento de promoción turística y factor de promoción de la artesanía como parte integrante del atractivo turístico.

Con posterioridad al convenio mencionado se consiguieron auspicios de la Subsecretaría de Cultura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, y se convocó a este ya bautizado “Primer Concurso

Nacional de Diseño en Artesanías” con las siguientes bases:

La Corporación Ecuatoriana de Turismo, CETUR y el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, con los auspicios de la Subsecretaría de Cultura y de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, convocan al Primer Concurso Nacional de Diseño en Artesanías.

El concurso se fundamenta en la necesidad de adaptar la producción artesanal, con su tradición cultural y tecnológica a los requerimientos del mundo actual, considerando que los valores expresivos, funcionales y tecnológicos, es decir valores de diseño son los que determinarán en buena medida el futuro de las artesanías.

BASES

- 1. Podrán intervenir en el concurso piezas o conjuntos que, a partir de la tradición artesanal del país en sus diferentes manifestaciones, presenten nuevos diseños adaptados a las necesidades expresivas, funcionales y tecnológicas del mundo actual.*
- 2. Las obras deberán tener un carácter eminentemente artesanal en lo que a su proceso se refiere y, en lo posible, deberán estar ejecutadas con materiales propios del país.*
- 3. La participación podrá ser individual o colectivamente. El número de piezas o conjuntos deberá ser un mínimo de dos y un máximo de cuatro.*
- 4. Las piezas deberán entregarse hasta el 28 de abril de 1992 en el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), Hermano Miguel 3-23 (La Escalinata) y Avenida 3 de Noviembre, Cuenca y en aquellos lugares que CETUR y las instituciones auspiciantes acrediten un coordinador.*
- 5. 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*

designarán el jurado compuesto de tres personas, encargado de discernir los premios y menciones correspondientes.

6. *Las piezas deberán ser identificadas mediante seudónimo. En sobre separado y cerrado, en cuyo exterior estará escrito el seudónimo, irá el nombre del autor o autores y la dirección. En un segundo sobre, en cuya parte externa conste el seudónimo, se incluirá una ficha con datos referentes a materias primas, técnicas y procesos utilizados en la elaboración de las piezas que se presenten.*
 7. *Las piezas que fueran admitidas se exhibirán en Quito, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana durante sesenta días aproximadamente. Al término de la exposición se devolverán a sus autores o a quienes estos delegaren en forma escrita, en los lugares en que fueron entregadas. La devolución se hará luego de quince días de terminada la exhibición y, en caso de que las piezas no fueran retiradas en treinta días, los*
- organizadores no se responsabilizarán de ellas.*
- Los participantes que deseen vender sus obras deberán adjuntar los precios. En todo caso las obras permanecerán en la exposición hasta la clausura oficial.*
8. *Los premios serán otorgados a los tres mejores piezas o conjuntos y estarán dotados de \$ 5'000.000 para el primer premio; \$ 2'500.000 para el segundo y \$ 1'500.000 para el tercero. Serán premios adquisición.*
 9. *El jurado podrá otorgar en forma compartida uno o varios de los premios mencionados. Igualmente, podrá conceder menciones honoríficas adicionales. A su criterio podrá también declarar desierto uno o varios de los premios. En todo caso sus decisiones son inapelables sin que sea necesario explicar sus motivaciones.*
 10. *Los organizadores asumirán la responsabilidad de presentar las piezas con las debidas*

seguridades pero no responderá por daños causados por factores fuera de su control, como empaque inadecuado y riesgo de transporte.

11. *La inscripción en este certamen implica la aceptación de las presentes Bases.*

Después de un adecuado trabajo de promoción, a finales de abril se reunió en Cuenca el jurado de admisión conformado por Eduardo Vega Malo delegado por la Casa de la Cultura, el Arq. Hugo Galarza, por CETUR y el doctor Mario Jaramillo Paredes, por el CIDAP, .

Admitieron 42 trabajos pertenecientes a 33 concursantes e indicaron , entre otras cosas:

... el seleccionar las piezas ha permitido conocer muchas de las cualidades y carencias del diseño que se aplica a las artesanías en la actualidad, por lo que manifiestan su interés en hacer partícipe de sus observaciones al director del CIDAP, a las instituciones organizadoras y auspiciantes, así como a todos los sectores que de una u otra manera

están vinculadas con la actividad artesanal a fin de contribuir al desarrollo del diseño en la artesanía, objeto de este concurso.

A su vez, el jurado de admisión de Quito se reunió el 5 de Mayo de 1992 y estuvo conformado por el Arq. Hugo Galarza en representación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la Señora Gloria de Anhalzer, en representación de CETUR y la señora Graciela Espinosa de Corral, en representación del CIDAP.

Admitieron 49 piezas correspondientes a 42 participantes.

El siete de mayo se reunió en Quito el jurado de premiación, conformado por Gloria de Anhalzer, por CETUR, Samia P. de Laso, por el CIDAP. y el profesor Leonardo Tejada por la Casa de la Cultura, y su veredicto fue:

En Quito, a los siete días del mes de mayo de 1992, y siendo las 11h30, se reúne el Jurado de Premiación del Concurso Nacional de Diseño en Artesanías, conformado por las siguientes personas: Sra. Gloria de Anhalzer, en

representación de CETUR, Sra. Samia Peñaherrera de Laso, en representación del CIDAP, y Prof. Leonardo Tejada, en representación de la Presidencia de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, a fin de proceder a la premiación de las piezas participantes en el Concurso.

De acuerdo a la designación he-cha como miembros del Jurado de Premiación del Primer Concurso Nacional de Diseño en Artesanías, nos es grato presentar a Ustedes el siguiente veredicto. Luego de un análisis detallado de cada una de las piezas se pudo observar su valor estético, funcional, su creatividad y originalidad, su valor cultural, su tradición, su tecnología, su adaptación a la vida contemporánea, así como el empleo de materiales primos del país.

Y basándose en el objetivo principal del concurso, mismo que perseguía un aporte en el diseño artesanal, nos es grato expedir el siguiente veredicto y de acuerdo al numeral 9 de las Bases del Concurso se ha llegado a la siguiente conclusión única:

Primer Premio A

Lugar de Procedencia: Quito
Seudónimo: Maqui
Carácter de la obra: Porta sombreros
Materiales: Balsa
Calificación: Primer premio

Primer Premio B

Lugar de Procedencia: Cuenca
Seudónimo: Negruus
Carácter de la obra: Joyería collar de plata
Materiales: Plata, concha, cuero.
Calificación: Primer Premio

Segundo Premio A

Lugar de Procedencia: Cuenca
Seudónimo: Chevy
Carácter de la obra: Joyería
Materiales: Plata, cuero, anexos
Calificación: Segundo Premio

Segundo Premio B

Lugar de Procedencia: Quito

Seudónimo: Chicha
Carácter de la obra: Danzantes
en cerámica y marionetas
Materiales: Cerámica, textiles
y varios
Calificación: Segundo Premio

Tercer Premio A

Lugar de Procedencia: Cuenca
Seudónimo: Trapos Añadidos
Carácter de la obra: Trajería -
Peces y Aves
Materiales: Cuero, sogá, yute y
lienzo
Calificación: Tercer Premio

Tercer Premio B

Lugar de Procedencia: Cuenca
Seudónimo: Fragua
Carácter de la obra: Juego de
Ajedrez
Materiales: Hierro y vidrio
Calificación: Tercer Premio

Menciones

Lugar de Procedencia: Cuenca
Seudónimo: Nuestra Tierra
Carácter de la obra: Cerámica
Materiales: Arcilla

Lugar de Procedencia: Cuenca
Seudónimo: Yanuncay
Carácter de la obra: Conjunto
de mujer de fajas de Cañar
Materiales: Textil

Lugar de Procedencia: Quito
Seudónimo: Cañaurea
Carácter de la obra: Joyería
elaborada a base de caña
Materiales: Caña

Lugar de Procedencia: Cuenca
Seudónimo: Negro
Carácter de la obra: Joyería
Materiales: Plata y seda

Lugar de Procedencia: Cuenca
Seudónimo: Patrobsky
Carácter de la obra: Joyería
Materiales: Plata y cuero

Abiertos los sobres correspon-
dientes se comprobó que los autores
premiados eran:

1 A Maqui
Enrique Vásconez Ortega
Diego Rojas Albuja

1 B Negrus
Hernán Zúñiga

2 A Chevy

Juan Pablo Abril
2 B Chicha
Shirma Guayasamín

3 A Trapos Añadidos
Diego Balarezo

3 B Fragua
Arq. Patricio Hidalgo

Se concedieron además las siguientes menciones:

Menciones

Yanuncay
Diana Sojos de Peña

Patrobsky
Patricio Astudillo

Nuestra Tierra
Arq. Igor Muñoz

Negro
Boris Burbano Palacios

Cañaurea
Mauricio Suarez-Bango Egüez

Luego de la experiencia encontrada en este evento sugerimos a los participantes poner un mayor

énfasis en el objeto principal, que es una búsqueda de diseño y además de una mejor calidad artesanal en la representación de nuestra artesanía.

Sin dejar por esta de expresar nuestras más cálidas felicitaciones por su iniciativa en la realización de este Concurso y su posterior continuación ya que eventos como este engrandecen al mundo artesanal de nuestro país.

Quito, mayo de 1992

El Dr. Claudio Malo pronunció las siguientes palabras el día de la inauguración de la muestra en la Capital de la República, el 7 de mayo.

Encandilados por los espectaculares avances de la tecnología en los procesos productivos, "adelantados" del pensamiento en el siglo pasado y buena parte del actual, decidieron que la artesanía estaba condenada a muerte, que era algo así como una especie en proceso de extinción. Que el gigantesco e imparable crecimiento de la industria arrollaría en pocas décadas al anticuado sistema de producción artesanal. En el universo de los valores

se difundió la actitud de sobrevalorar, con matices de idolatría, lo hecho a máquina relegando a las artesanías a un submundo de lo imperfecto y grotesco. Para calificar a un poeta de incapaz y carente de genialidad, se lo llamaba “artesano del verso”.

La producción industrial tenía un objetivo muy claro: producir en cantidades enormes y con extrema eficiencia los objetos satisfactoros de necesidades. Los que aspiraban a realizar objetos con la única función de expresar belleza y generar en el contemplador la satisfacción nacida de los valores estéticos, tenían el camino del arte. Para las artesanías, en donde lo útil y lo bello convivían morosa y amorosamente, no había lugar en el universo industrial y post-industrial.

Pero las artesanías se negaron a morir. Los entusiastas profetas de su defunción fracasaron. En las goteras del tercer milenio, las artesanías subsisten testarudamente y no exageramos cuando hablamos de un resurgir en los países altamente desarrollados y en los subdesarrollados. Evidentemente muchas piezas artesanales han sido des-

plazadas por la industria de su papel de satisfactoras de necesidades al ritmo de los avances temporales y espaciales de nuevas tecnologías. Las ollas de barro, ideales para cocer alimentos en tullpas y cocinas tradicionales pierden cada día más espacio ante las cocinas eléctricas y de gas. Pero en esa tierra de nadie, en donde lo estético y lo utilitario coexisten, las artesanías viven fuertes porque en ellas hay la presencia inmediata y directa de la mano del hombre así como intuitivos mensajes de identidad cultural y tradición, realidades a las que el ser humano no puede renunciar. Son estas dimensiones que atraen al hombre y que garantizan la subsistencia artesanal, razón por la cual deben, y de hecho ya lo están haciendo, las artesanías proyectarse hacia otras apetencias que la sociedad contemporánea exige enfatizando más en sus contenidos estéticos que en sus funciones utilitarias.

Si las sociedades no son estáticas, pues cambian con el decurrir del tiempo, no pueden las artesanías permanecer como meras reliquias de un pasado, por bello que haya sido. Si esto ocurriera -como pretenden algunos culturalistas a

ultranza- se estaría casi fabricando piezas arqueológicas cuyo único destino es el museo. Si la artesanía quiere ha-cer presencia activa en la vida coti-diana de nuestros tiempos, es necesario que cambie de acuerdo con las aperturas del hombre de nuestros días sin tener, para lograr esta meta, que renunciar a sus contenidos culturales tradicionales trabajados por el hombre y los pueblos a lo largo de siglos. Ciertamente es que el hombre es un diseñador nato. De músico, poeta y loco todos tenemos un poco, dice un viejo adagio popular, y yo añadiría que de diseñador también. Pero frente a este diseño espontáneo que hace fuerte presencia en el artesano, desde finales del siglo pasado se ha reforzado el diseño académico como cuerpo de estudios sistemáticos para formar a profesionales a nivel superior. Los elementos surgidos de estas carreras pueden conglomerarse con el diseño espontáneo en el mundo de las artesanías para beneficio del artesano y del diseñador, lo que devendría en propuestas creativas y apropiadas a las vivencias y valores de toda sociedad contemporánea.

El Centro Interamericano de

Artesanías y Artes Populares, (CIDAP), la Corporación Ecuatoriana de Turismo (CETUR) y la Casa de la Cultura Ecuatoriana han coincidido en las ideas expuestas y es este Concurso Nacional de Diseño en Artesanías que hoy abrimos al público el resultado de gestiones conjuntas. Compete al CIDAP, en virtud del convenio suscrito entre el Gobierno del Ecuador y la Organización de Estados Americanos, fortalecer y revalorizar las artesanías y las artes populares, y qué mejor ocasión para promover este tipo de expresiones estéticas y culturales del Ecuador que un certamen nacional como éste. Debe CETUR realizar acciones para atraer el turismo a nuestro país ofreciendo con énfasis la buena imagen que tenemos, y es indiscutible que esa imagen positiva se manifiesta vital y bellamente en las artesanías, fieles guardianas de nuestra identidad. La Casa de la Cultura, al promover la cultura en el Ecuador está también cumpliendo su objetivo al apoyar y dignificar la cultura popular vigente en este caso en las artesanías.

La presencia ecuatoriana, cargada de belleza, tradición,

magia y sentido práctico de la vida se manifiesta, magnífica, en este salón.

Después de la exposición de las piezas en Quito se procedió a trasladarlas a la ciudad de Cuenca para exhibirlos en los locales del CIDAP y proceder a la entrega de premios el 11 de junio. Las piezas exhibidas tuvieron tanto éxito que se

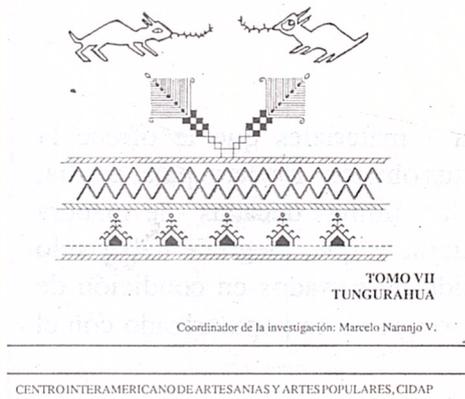
han planificado otras exposiciones con ellas.

Las entidades organizadoras de este concurso están empeñadas en mantenerlo como un suceso importante en la necesaria búsqueda de adecuaciones de las tecnologías y habilidades tradicionales a objetos funcionales y estéticos que tengan acogida en el presente. ■



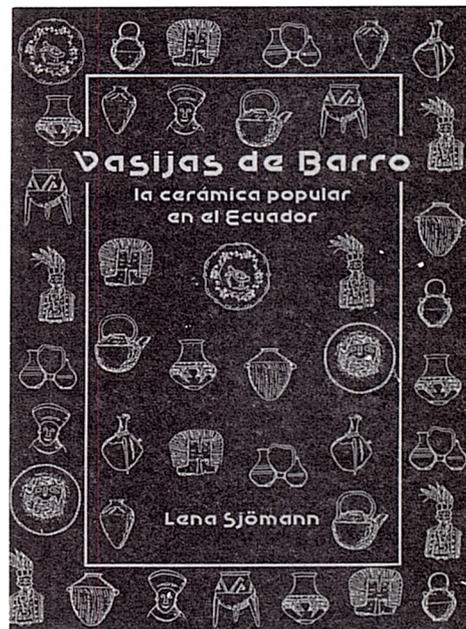
Publicaciones del Cidap

LA CULTURA POPULAR EN EL ECUADOR



Tungurahua. Tomo VII de la colección:
La Cultura Popular en el Ecuador
Naranjo Villavicencio Marcelo et. al.
Centro Interamericano de Artesanías y
Artes Populares, CIDAP
21.5 x 17.5 cm.
300 p. il.
Cuenca, CIDAP, 1992

Vasijas de barro
la cerámica popular en el Ecuador
Lena Sjöman
Centro Interamericano de Artesanías y
Artes Populares, CIDAP
21 x 15.5 cm.
408 p. il.
Cuenca, CIDAP, 1992



Artesanía del mes

Figuras de chatarra

Tradicionalmente el artesano recurría a materiales que le ofrece la naturaleza para con ellos confeccionar sus objetos: madera, paja, arcilla, metales, lana, piedra, etc... Pero en las últimas décadas -de manera especial en el sector urbano- toma materiales que, luego de haber sido utilizados con otros propósitos, han sido descartados en condición de basura, dándose en este caso un proceso que se ha popularizado con el nombre de "reciclaje".

Fierros que reúnen las mentadas características reciben el nombre genérico de "chatarra" y son de esta naturaleza los que sirvieron de materia para trabajar las figuras humanas que se exponen como "Artesanía del Mes". Estas piezas fueron hechas en el tradicional barrio de la Boca, de Buenos Aires, Argentina.

Además de la utilización de materiales descartados y la excelente capacidad técnica puesta de manifiesto por los autores, encontramos en estas piezas llamativos temas de cultura popular. El Gaucho con guitarra y botella descansando es un elemento definitivo del sector rural de Argentina y -en cierto sentido- se ha convertido en un símbolo de ese país. El cirujano, en cambio, es una muy agradable expresión de humor popular como lo demuestran los cabellos propios de quien pasa un fuerte susto y la desordenada y múltiple variedad de piezas menores que se encuentran en el interior del abdomen del operado y que tienen que ver con la mecánica del cuerpo humano.