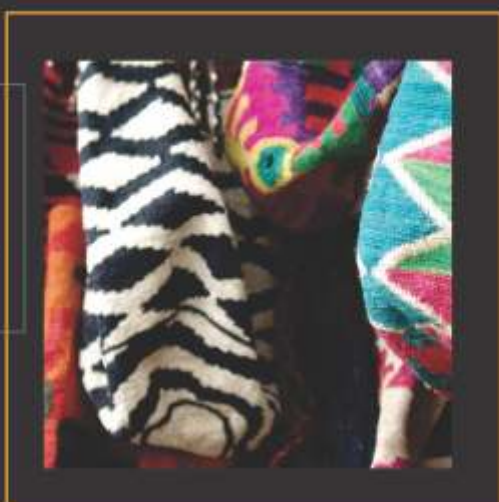
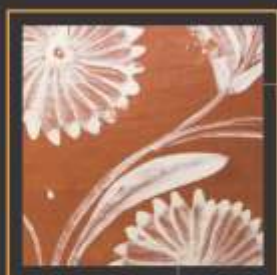


PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL LATINOAMERICANO II

ARTESANÍAS

ARTESANATO

PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL LATINOAMERICANO II



ARGENTINA

BRASIL

ECUADOR

PERU

patrimonio Cultural Inmaterial
Latinoamericano II

artesanías

Patrimônio Cultural Imaterial
Latinoamericano II

artesanato

CRESPIAL

Derechos reservados

© CRESPIAL – Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina

Calle Maruri s/n. 2do. Piso.

Complejo Kusicancha

Cusco, Perú

Telefax: + 51 84 242011

Correo Electrónico: crespial@crespial.org

Página web: <http://www.crespial.org>

Diseño gráfico: Saúl Ponce V.

Diseño de Libro: ~~SAQRA~~ S.A.C.

www.sagraeditores.com

ISBN: 978-612-45825-0-9





Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2010-10248

Primera Edición

Cusco 2010



INDICE

INTRODUCCIÓN	5
INTRODUÇÃO	7
 ARGENTINA	9
Textiles, Identidad e intervención.	
Un caso en el oeste de Catamarca	11
 BRASIL	39
Artesanato: Tradição e modernidade	
em um país em transformação	41
Artesanato tradicional e mercado	73
 ecuador	89
La artesanía en el ecuador	91
 per ú	127
el arte del mate decorado: trayectoria	
histórica y continuidad cultural	129



Introducción

Se necesitaría publicar una biblioteca inmensa para dar cuenta de la producción artesanal en América Latina. Este libro es apenas un granito de arena en esa imaginaria biblioteca. En pueblos y ciudades los artesanos de nuestros países laboran con creatividad para producir productos de uso suntuario, ritual o meramente comercial, cuya importancia sigue siendo grande. Presentes en ceremonias y festividades, de uso cotidiano en hogares, los objetos artesanales siguen siendo importantes en nuestras culturas. ¿Quién no ha adquirido alguna artesanía en algún viaje como recuerdo, o para obsequiar en cualquier celebración, o porque la necesita en sus actividades cotidianas, o para algún ritual de culto religioso?

Los artesanos son, en muchos casos, artistas creadores que se nutren de tradiciones y especialidades familiares. La bizantina discusión entre arte y artesanía o arte popular, sólo conduce a reafirmar el valor del trabajo artesanal. Aunque repita formas y diseños, el artesano es también un creador permanente.

La producción artesanal resume, en cada uno de sus exponentes, una larga historia de conocimientos y prácticas, generalmente heredadas de generación en generación, pero también sujetas a las demandas del mercado, que resulta una condicionante muy fuerte para su trabajo. De hecho, muchas expresiones artesanales se han debido adecuar a la demanda del mercado para poder sobrevivir adaptando, modificando, innovando formas y expresiones tradicionales.

Caracteriza a la artesanía su baja división del trabajo, en pequeños talleres casi exclusivamente familiares, utilizando herramientas y equipos simples. Se trata de una producción en pequeña escala, muy diferente a la producción en serie, pues cada objeto resulta, aunque sea en pequeños detalles, diferente a los demás. Los más diversos materiales son transformados por las hábiles manos de los artesanos y convertidos en objetos de uso diversos en cada cultura. Desde objetos utilitarios hasta objetos simbólicos, pasando por aquellos de uso suntuario, los objetos artesanales son componente importante del patrimonio de nuestros pueblos.

En la presente publicación hemos incluido algunos estudios de artesanías de Argentina, Brasil, Ecuador y Perú como pequeña muestra del inmenso universo artesanal de los pueblos de nuestros países.

El estudio de Silvia García, Diana Rolandi y Cecilia Pérez sobre los textiles del oeste de Catamarca, representa un balance del Proyecto "El desarrollo sustentable de una actividad artesanal. Los textiles del Oeste catamarqueño", cuyo objetivo combinaba la confección de textiles artesanales como fuente de ingreso con su característica de elemento identitario.

Los dos artículos sobre la artesanía en Brasil, de Lélia Coelho Frota y Ricardo Gomes Lima respectivamente, resumen reflexiones sobre el concepto de "lo popular", la evolución histórica de los oficios artesanales, su transformación y su vinculación con el mercado, señalando la riqueza cultural que encierran y, a la vez, los retos que enfrentan. La tarea necesaria de investigación se suma a la necesidad de disponer de políticas públicas adecuadas que apunten al desarrollo del sector.

El artículo de Gabriela Eljuri Jaramillo sobre la artesanía del Ecuador también nos introduce a una incursión histórica necesaria para entender la evolución de la producción artesanal, enfrentada hoy a retos comunes a todos los países: industrialización, globalización, migración.

Por último, el trabajo de Sirley Ríos Acuña es un ejemplo concreto de las modificaciones y adaptaciones de la producción artesanal de mates burilados en la sierra central del Perú, artesanía milenaria presente desde épocas tempranas.

El CRESPIAL cumple con esta publicación uno de sus principales objetivos, cual es la difusión de las expresiones de cultura inmaterial de América Latina, como parte de la gran tarea de salvaguardia de esas expresiones.



Introdução

Seria necessário publicar uma biblioteca imensa para dar conta da produção artesanal na América Latina. Este livro é apenas um grão de areia nessa imaginária biblioteca. Em povoados do interior, cidades de médio porte e metrópoles, nas zonas rurais e urbanas, os artesãos de nossos países trabalham com criatividade na produção de objetos de uso ritual, corriqueiro ou meramente comercial, cuja importância continua sendo grande, a despeito da concorrência com aqueles de origem industrial.

Presentes em cerimônias e festividades, como também de uso cotidiano, os objetos artesanais constituem importante universo em nossas culturas. Quem não guarda algum artesanato como lembrança de uma viagem? Quem nunca adquiriu um objeto para presentear uma pessoa amiga? Ou para utilizá-lo em alguma celebração, atividade cotidiana, ou até mesmo ritual religioso?

Os artesãos são, em muitos casos, artistas criadores que se nutrem de tradições e especialidades familiares. A bizantina discussão entre arte e artesanato ou arte popular só reafirma o valor do trabalho artesanal. Ainda que repita formas e desenhos, o artesão é também um criador permanente.

A produção artesanal resume, em cada um de seus expoentes, longa história de conhecimentos e práticas, geralmente herdados de gerações passadas. No entanto, também está sujeita às demandas do mercado, que acaba sendo uma condicionante muito forte. De fato, muitas expressões artesanais, para sobreviverem, tiveram que se adequar às exigências do mercado, adaptando, modificando, inovando formas e expressões tradicionais.

O artesanato se caracteriza pela divisão do trabalho simples, orientada por idade, gênero e posição que o indivíduo ocupa no grupo. Organiza-se de acordo com o trabalho individual ou em pequenas oficinas quase exclusivamente familiares, utilizando ferramentas e equipamentos também simples. Trata-se de uma produção em pequena escala, muito diferente da produção em série, pois cada objeto acaba sendo, ainda que

em mínimos detalhes, diferente dos demais. Os mais diversos materiais são transformados pelas hábeis mãos dos artesãos e convertidos em objetos de usos diversos em cada cultura. De objetos utilitários a objetos simbólicos, passando por aqueles de uso suntuoso, os objetos artesanais são componentes importantes do patrimônio de nossos povos.

Na presente publicação incluímos alguns estudos sobre artesanatos da Argentina, do Brasil, do Equador e do Peru como uma pequena amostra do imenso universo artesanal dos povos de nossos países.

O estudo de Silvia García, Diana Rolandi e Cecilia Pérez sobre os têxteis do oeste de Catamarca, representa um balanço do Projeto "O desenvolvimento sustentável de uma atividade artesanal. Os têxteis do Oeste catamarqueño", cujo objetivo combinava a confecção de têxteis artesanais como fonte de renda com sua característica de elemento identitário.

Os dois artigos sobre o artesanato no Brasil, de Lélia Coelho Frota e Ricardo Gomes Lima respectivamente, resumem reflexões sobre o conceito de "o popular", a evolução histórica dos ofícios artesanais, sua transformação e sua vinculação com o mercado, indicando a riqueza cultural que contém e, ao mesmo tempo, os desafios que enfrentam nos tempos atuais. A tarefa necessária de investigação se soma à necessidade de dispor de políticas públicas adequadas que apontem para o desenvolvimento do setor.

O artigo de Gabriela Eljuri Jaramillo sobre o artesanato do Equador também nos leva a uma incursão histórica necessária para entender a evolução da produção artesanal, que hoje em dia enfrenta desafios comuns a todos os países, como industrialização, globalização, migração.

Por último, o trabalho de Sirley Ríos Acuña é um exemplo concreto das modificações e adaptações da produção artesanal de cabaças buriladas na serra central do Peru, artesanato milenar presente desde épocas remotas.

O CRESPIAL, com esta publicação, cumpre um de seus principais objetivos – a difusão das expressões de cultura imaterial da América Latina como parte da grande tarefa de salvaguarda dessas expressões.



Silvia García, Diana Rolandi, Cecilia Pérez

ARGENTINA

WOLFF



TEXTILES,
IDENTIDAD
E INTERVENCIÓN.
UN CASO EN EL OESTE
DE CATAMARCA



ARGENTINA



textiles, identidad e intervención. un caso en el oeste de catamarca

Silvia García, Diana Rolandi, Cecilia Pérez*

Resumen

Entre los años 2004 y 2005 se llevó a cabo el proyecto "El desarrollo sustentable de una actividad artesanal. Los textiles del oeste catamarqueño", cuyo objetivo era documentar el estado de esa actividad económica que había caracterizado al área en el pasado reciente. De acuerdo con los resultados de la investigación se diseñaron actividades tendientes al sostenimiento de las artesanías como fuente de ingreso de las comunidades y parte importante de su identidad. Con la idea de dotar a cada artesano de herramientas que le permitieran actuar con éxito en el mercado se organizaron cursos de comercialización en puntos de encuentro cercanos a las localidades consideradas se propició la participación de los artesanos en una ronda de negocios en Buenos Aires y se publicó un catálogo de artesanías y artesanos de la región que sirviera a los propios artesanos como medio de difusión de su tarea frente a sus eventuales clientes.

Abstract

During 2004 and 2005, the project "Sustainable development of craftwork activity: the textiles of west Catamarca" aimed to assess the situation regarding an economic activity that had characterized the area in the recent past. Based on the results of this study, a number of activities were organized with the goal of supporting this craftwork as a source of income for the communities of the region, and as an important part of their identity. In order to allow each worker access to the tools that would allow him or her to operate successfully in the market, marketing courses were organized in meeting places near the localities in question; the workers were allowed to participate in a business group in Buenos Aires; and a catalogue of artisans and craftwork products was published, which would act as a shop-window to attract customers.

*La licenciada Silvia García es investigadora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, INAPL, Argentina (correo electrónico: silviap59@yahoo.com.ar).

La doctora Diana Rolandi es directora del INAPL (correo electrónico: rolandidiana@gmail.com).

La doctora Cecilia Pérez es investigadora de CONICET – INAPL (correo electrónico: cperezdemicou@yahoo.com.ar).



Introducción

Existen evidencias de actividad textil en sitios arqueológicos del noroeste argentino desde 8,000 años antes del presente. Se trate del simple torcido de fibras vegetales o de complejas estructuras de fibra animal, los textiles prehispánicos presentan una complejidad y diversidad que se prolonga hasta la llegada de los europeos. En ese momento la tradición textil de distintos grupos indígenas se encuentra con la historia propia de las tradiciones textiles ibéricas, surgiendo nuevos productos, nuevas técnicas y nuevas formas de organización de la actividad lo cual, lejos de provocar uniformidad, sentó las bases de la identidad textil actual de distintos sectores del norte argentino. Así, estos textiles integran hoy un patrimonio artesanal reconocible a pesar de los procesos que los influyeron a través del tiempo. De lo anterior es hoy ejemplo paradigmático la propia provincia de Catamarca inserta en el noroeste argentino.

Toda actividad cultural, la artesanía entre ellas, está inmersa en un contexto social y económico. A esto nos referiremos ejemplificando con los textiles de esa provincia y, más específicamente, de dos de sus departamentos montañosos y vecinos al altiplano: Belén y Tinoqasta (ver el mapa).



Las coyunturas difíciles en todos los países de Latinoamérica hacen perder, a veces, la noción de que los procesos culturales son de largo plazo. Las crisis coyunturales en la Argentina han sido de tal magnitud y han producido tantos cambios en poco tiempo que, muchas veces, las soluciones ensayadas han sido borradas con la misma facilidad con que se instaló una nueva crisis. Ejemplo de ello es lo ocurrido con la artesanía.

Para no ir demasiado atrás, recordaremos que entre los años 1990 y 2001 se implantó en nuestro país, junto con otras medidas económicas neoliberales, la paridad monetaria del peso argentino con el dólar norteamericano. Esto, entre otras consecuencias, convirtió a la Argentina durante diez años en el paraíso de la importación y el purgatorio de cualquier actividad productiva. En el caso del quehacer artesanal textil a esto se agregó un aparente cierre del ciclo de la lana y su total reemplazo por fibras más baratas. Por ello toda la actividad fuertemente vinculada a la producción familiar de lana de oveja y fibra de camélidos (llama, alpaca, vicuña) sufrió por partida doble una gran devaluación: por un lado, las lanas y fibras se devaluaron por falta de interés en sus escasos beneficios económicos; por otro lado, el valor del hilado o tejido agregado al de la lana generaba un producto resultante demasiado caro comparado con los artículos de otros países debido a la sobrevaluación de la moneda argentina.

En estas circunstancias era fácil decretar el final de la artesanía y la dedicación de los artesanos a otras actividades. En las zonas altoandinas, productoras de excelente materia prima y vinculadas por fuertes lazos a los valles del oeste de Catamarca, no fueron pocos los especialistas que recomendaron a los pequeños productores que eliminaran el ganado para lana y lo convirtieran en carne a los pocos meses de nacer. Si bien las recomendaciones respecto de la artesanía no siguieron esta línea -más bien los gobiernos provincial y nacional siempre protegieron tal actividad- poco se podía hacer con productos que, simplemente para compensar el tiempo y el trabajo invertidos, debían venderse a precios que triplicaban el de las artesanías de países vecinos.

A partir del año 2001, en Argentina se combinaron varios factores nuevos:

- La caída de la paridad cambiaria,
- el comienzo de un flujo turístico proveniente del exterior,
- el auge de la moda de lo natural y lo hecho a mano,
- y, no menor en importancia, la continuidad de la transmisión del saber artesanal gracias a la saludable independencia de los artesanos respecto de las directivas y consejos provenientes de personas ajenas a la comunidad.



Entonces, durante el anterior periodo, Catamarca que es una provincia en la que la actividad textil tiene una profundidad temporal notable, solo había sufrido una merma importante en la tejeduría de la lana de vicuña –especie protegida- cuya fibra se conseguía únicamente mediante la caza. Sin embargo, esto no ocasionó la extinción de los rebaños. Por otra parte, el saber seleccionar, hilar y tejer fibra de este camélido siguió transmitiéndose en la ciudad de Belén por los canales habituales.

Por ejemplo, en ocasión de unos de los talleres, las mujeres comenzaron a hablar de la niñez y su vinculación con el hilado y el tejido y, como vemos, manifestaron clara conciencia de la significación tradicional de su saber:

Los niños de cinco años ya saben hilar... van mirando y dicen: "yo también quiero el huso" ...van aprendiendo...

Es un trabajo muy tradicional, muy histórico... es como un arte de uno mismo...

Aquí se agrega un último factor favorable: a partir de la reproducción de vicuñas en reservas organizadas unos 25 años atrás se comenzó a permitir (aunque con ciertas restricciones que no comentaremos aquí) el uso legal de esta fibra.

Con el propósito de investigar la permanencia y cambios en la producción artesanal de tejidos tradicionales en medio de los avatares económicos se planteó el proyecto de cuyos resultados hablará este artículo y cuyos objetivos eran los siguientes:

- Registrar, analizar y presentar información relativa a la producción artesanal textil y a la elaboración de elementos consumibles tradicionales.
- Ampliar el mercado de los productos artesanales en relación a la promoción de una producción sustentable, oportuna y de alta calidad, atendiendo a las demandas de comercialización y fortaleciendo el mejoramiento de las condiciones de vida de los productores.
- Brindar herramientas que permitan mejorar la obtención de materias primas, el diseño y la comercialización.

En el año 2004, en medio del actual contexto favorable, registramos en los departamentos de Belén y Tinogasta tanto la actividad propiamente textil como el contexto familiar y social en el cual se desarrolla. En 2005 hicimos efectiva la asistencia que nos pareció conveniente y que concertamos con los artesanos.

Agradecemos a UNESCO, que financió este proyecto; a las entonces alumnas de la carrera de Ciencias Antropológicas (Facultad de Filosofía y Letras, UBA): licenciada Paula Valeri y Alejandra Cetti, quienes colaboraron en las tareas de campo y gabinete; y a la museóloga Cristina Zubillaga por su participación en la organización de la ronda de negocios.

Situación geográfica y población

Los cordones montañosos de Ambato y Ancasti atraviesan la provincia de Catamarca de norte a sur y se erigen en barreras naturales que dificultan la comunicación de su capital con el oeste. Al trasponer este cordón se accede al departamento de Belén, integrado por una parte del desierto andino central -zona de clima árido-, con una porción de puna al noroeste y extensas regiones de monte xerófilo sobre tierra salitrosa. En el monte predominan el espino, el piquillín, la tuna, el cardón, el chañar y las algarrobos.

A pesar de ser una tierra pobre, que permitió a sus pobladores un nivel de vida más bajo que en el resto de la Argentina, esta región se ha mantenido poblada y sus habitantes produciendo. Mastrángelo (2004) encuentra una explicación de esto a partir de la fundación de Belén en 1678 en el nudo de caminos entre Santiago del Estero y Copiapó (Chile) y entre Bolivia y Cuyo, lo cual le confirió durante la colonia el papel de ser lugar de paso obligado para la producción de La Rioja, San Juan y Mendoza hacia el Alto Perú. El oeste catamarqueño se vio influido por este tránsito ya que, según Lafone Quevedo (1888), el valle de Quinmivil donde se funda Londres es un punto estratégico que controla el portillo de Belén que conduce al Alto Perú por San Fernando y Corral Quemado y a Chile por el camino incaico que pasa por San Francisco. Según el mismo autor, los españoles controlaban ya en 1560 los valles catamarqueños de Yocavil (Santa María), Famayfil (Belén y San Fernando) y Andalgala, pero no el Valle de Abaucán (Tinogasta).

En el siglo XIX la situación de movilidad de la población del oeste catamarqueño cambia el eje de la actividad económica del país: desde entonces pasará por la pampa húmeda y el puerto de Buenos Aires. A fines del siglo XIX comienza a concretarse un éxodo de varones que irán a participar de la zafra azucarera, una actividad en alza en ese momento en la provincia de Tucumán. Esto continuará en el siglo XX con la instalación de muchos varones catamarqueños en la ciudad de Buenos Aires y en Comodoro Rivadavia.



La ciudad de Tinogasta dista 279 km de la capital provincial, posee una superficie de 23,582 km² y una población de 18,768 habitantes. Limita por el norte con la cordillera de San Buenaventura (que la separa del departamento puneño de Antofagasta de la Sierra); por el este con Belén y Pomán; por el sur con la provincia de La Rioja; y por el oeste, finalmente, la frontera pasa por las más altas cumbres de la cordillera de los Andes que dividen a nuestro país de la república de Chile. Algunos de sus pueblos cercanos integran la "Ruta del Adobe", emprendimiento turístico que se basa en la arquitectura vernácula realizada con ese material y de la cual El Puesto es un excelente representante. Por otro lado, en el kilómetro 1,561 de la ruta que une Tinogasta con Buenos Aires se encuentra el pequeño poblado de Cerro Negro, donde encontramos artesanas que tejen y bordan con gran calidad usando fibra de vicuña.

Respecto de su orografía destacan las sierras de Zapata, Fiambalá, Narváez, la Cordillera Andina y San Buenaventura. El sistema hidrográfico más importante es el del Río Abaucán que nace en los bordes de la puna y toma diferentes nombres a lo largo de su recorrido. Este río permite el desarrollo de una actividad agrícola intensa, cuyo producto representativo es la vid; además admite el asentamiento de poblaciones como El Puesto, Tinogasta, Copacabana, El Salado, etc.

Técnicas y productos

El Tejido

La actividad textil de estas localidades del oeste catamarqueño se caracteriza por la destreza técnica de los artesanos, ya que producen hilados y tejidos cuya calidad les ha dado renombre lejos de su región desde la época colonial. Otras características notables de su labor son la variedad de productos que ofrecen y los distintos colores y técnicas aplicados en sus diseños.

MATERIAS PRIMAS

En esta región se utiliza como materia prima de los tejidos la lana de camélidos y ovinos. De manera excepcional se emplea el capullo del coyuyo (*Rostchildia sp.*), una fibra de color beige claro que hilan y tejen muy pocas personas en la actualidad, aunque se conoce su manufactura y comercialización desde el siglo XIX (Corcuera 2006; Rolandi et al. 2006).

Entre las lanas de camélidos la de llama (*Lama glama*) es la más utilizada. La lana de oveja, importada por los españoles después de la conquista de América, ocupa el segundo lugar de preferencia entre los artesanos. Todos han aprendido a hilar y tejer ambas lanas desde niños, como dijimos, junto a sus familiares mayores.

La alpaca, en cambio, se compra hilada a comerciantes de Bolivia y Buenos Aires, pero se tiñe y se teje en telar, especialmente en la ciudad de Londres⁽¹⁾. La lana de vicuña se utiliza para las prendas más refinadas. Su suavidad, fino espesor y gran capacidad de abrigo diferencia a los ponchos, ruanas, chales y colchas tejidas con ella, los cuales alcanzan los mayores precios del mercado textil del noroeste argentino.

Otra materia prima importante para ciertos tipos de tejido son los tintes. Se utilizan tanto naturales como industriales, pero en los últimos años se ha intensificado el uso de tintes naturales de origen vegetal, apreciados especialmente en el mercado de las grandes ciudades y por los turistas. A partir de cursos promovidos por el Mercado Artesanal de la Provincia se está experimentando con todo tipo de plantas para teñir, obteniéndose una paleta de variados colores y tonos.

TIPO DE TEJIDO

Se teje con dos agujas, cinco agujas y en telar. Con dos y cinco agujas se elaboran guantes, gorros, medias, ponchos para niños y pullovers en lana de llama y de oveja. Son prendas muy aceptadas por el mercado. Los telares son de dos tipos: a pedales y de peine, llamado flequero. Todas estas técnicas son de origen europeo pero guardan una larga tradición en la región.

Con el telar a pedales se tejen *pullos*, cubrecamas, ponchos, ruanas, chalitas, bufandas y telas. Para tejerlos, ya en el momento de urdir se debe decidir qué pieza se va a efectuar y con qué técnica. En general, la mayoría de los tejidos son elaborados en técnica *llana de faz de urdimbre*. En esta técnica por unidad de medida hay más cantidad de hilos de urdimbre que de trama y esta no se observa en la superficie de la tela, ya que es cubierta por la urdimbre. En consecuencia, los colores de los hilos de las urdimbres serán visibles y determinarán el diseño. La estructura habitual es la de tejido llano (*plain weave*).

(1) Londres es una pequeña ciudad del departamento Belén, de fundación española a principios del siglo XVI. Fue llamada así en honor a la entonces esposa inglesa del rey de España.



El telar flequero es un pequeño telar con peine que se caracteriza por tener un lizo rígido de madera o caña. Se lo utiliza para tejer los ribetes con y sin flecos que se cosen a los bordes de los tejidos como terminación, denominados por los artesanos *winchas*.

Una de las técnicas de diseño que vincula el urdido con el teñido es la de *amarrado de hilos de urdimbre*, denominado técnicamente *ikat* y, localmente, *lista atada*. Esta técnica se puede distinguir en el producto terminado por la difusión del teñido en los hilos comprometidos. Con ella se efectúan motivos en chales y ponchos tejidos con hilo de alpaca y en cubrecamas y ponchos tejidos con hilo de oveja; se realizan piezas de una calidad excepcional en las que se puede observar un alto dominio y destreza artesanal, sobre todo entre los tejedores de El Durazno, Belén y Londres, quienes, con amarrado de urdimbre, realizan figuras antropomorfas y zoomorfas, además de geométricas.



Tejido con
guarda atada
(El Durazno)

PECULIARIDADES DE CADA LOCALIDAD

A pesar de que esta artesanía tiene características comunes, que venimos de tratar, es posible diferenciar particularidades en el tejido de cada una de las localidades consideradas en este trabajo.

Corral Quemado es un pueblo pequeño situado entre la Puerta de Corral Quemado y Papachacra, a mayor altura. Desde las zonas altiplánicas pertenecientes a Belén o a Tinogasta, por ejemplo Vicuña Pampa o Río Grande, llega a Corral Quemado la lana de vicuñas y llamas esquilada allí, o la de llamas y ovejas de Papachacra. Esto hace posible que nuestro pueblo mantenga su fuerte tradición en hilados y tejidos.



Pila de pullos
(Corral Quemado)



En Corral Quemado se tejen mantas denominadas *pullos*. Estos se confeccionan con hilo de lana de oveja o de llama o con ambas incorporadas (*lluchados*). Según su terminación pueden ser tejidos *rústicos* (si el tejido queda tal como sale del telar) o *cardados* (si se alisa su superficie con la carda). Se utilizan los colores naturales de la llama o la oveja (gama de los grises, marrones y blanco) o hilos teñidos. Se tejen para camas individuales y dobles⁽²⁾ con diseño de listas simples o de peinecilla, llamado *carancheado*. Alrededor de la manta se cose la *wincha* con flecos.

Belén, por su parte, se caracteriza por la manufactura de ponchos de llama, oveja y vicuña. Esta última se hila y se teje en Belén desde tiempos inmemoriales, lo que les vale a sus pobladores la denominación de *vicuñeros*. Ser mujer en Belén (*mujer belicha*) es sinónimo de ser telera: tener una ocupación rentable y ser independiente económicamente. De hecho los archivos parroquiales de principios del siglo XIX, consultados en la ciudad de Belén en 1997, muestran de manera recurrente como ocupaciones de las mujeres el ser teleras: tejedoras, hilanderas.

(2) Los artesanos han adaptado las medidas de estos productos a los tamaños actuales de camas y al espesor de los colchones, superiores a los que son de uso frecuente entre ellos.



En la actualidad los propios artesanos se definen como emprendedores, ya que ellos mismos deciden el curso de sus inversiones y el destino de su capital. No solo gestionan toda la manufactura telera sino que muchos de ellos han viajado a otras ciudades para comercializar sus productos en forma directa.

Aunque en general el cuidado de la chacra está en manos masculinas, no son pocos los buenos tejedores que encontramos en esta zona. Ellos son agricultores de maíz y trigo en minifundios y se ocupan de cultivos comerciales como vid, pimientos, anís, nuez y comino, en un ambiente signado por la escasez de tierra y agua. Además, temporariamente migran para trabajar en la recolección de jojoba, olivo y caña de azúcar. Sin embargo, todas estas actividades no les impiden dedicarse parcialmente a la actividad textil.

El censo nacional de 1997 mostró que un 41% de la población local tenía un empleo público. Esta combinación de ocupaciones –típica por lo menos de todo el oeste catamarqueño- probablemente incida favorablemente en la permanencia de la población en la región.

En Belén los ponchos habitualmente están hechos de dos piezas que se cosen en el centro con un punto de bordado que forma un pequeño dibujo llamado *mosca*. También hay, aunque menos, ponchos tejidos de una sola pieza y con el ojal realizado con tramas discontinuas. Los colores y diseños de listas pueden variar dependiendo de la creatividad de cada artesano. Aunque los clásicos ponchos *belichos* están realizados en la gama de colores que van del marrón al beige, son muy vistos también los blancos con guardas negras. Algunos artesanos hacen delicadas combinaciones de tonos en *degradé*. Se confeccionan ponchos finos y gruesos, para adultos y para niños, todos ellos terminados con un ribete con flecos. Mientras en el departamento de Tinogasta y en los pueblos de Corral Quemado, El Durazno, Papachacra y Puerta de Corral Quemado la gran mayoría de las artesanas son mujeres, no sucede así en la ciudad de Belén donde hay una proporción bastante grande de tejedores varones.

Los ponchos de vicuña se han tejido tradicionalmente con la urdimbre de vicuña y la trama de hilo de algodón⁽³⁾ mercerizado, a veces con hilo de seda que se adquiere en los comercios. En los últimos tiempos, a pedido de los usuarios, se tejen con tramas de

(3) Se han encontrado textiles de vicuña con tramas de algodón en el Perú prehispánico.



Poncho de vicuña
(Belén)

vicuña. Además de los ponchos, se tejen chales, bufandas (*corbatines*), telas y colchas. Estas últimas suelen ser bordadas con motivos florales realizados con la misma fibra.

En Londres se encuentran en mayor concentración los artesanos dedicados al tejido con alpaca. Tejen bufandas y chalinas -a veces bordadas y terminadas con flecos realizados en técnica de *macramé* (rejas o rejillas)-, también ponchos. Tanto las chalinas como los ponchos suelen estar diseñados con motivos de grecas o variantes de ellas, realizados con la técnica de amarrado. Además, hace muy pocos años en Londres se recuperó el diseño de ponchos con amarrado de la tela ya terminada, científicamente conocido como *plangi*.

En Tinogasta el pilar de la economía es la agricultura, en la cual sobresale el cultivo de la vid, que permite el asentamiento de bodegas elaboradoras de vinos de reconocida calidad a nivel mundial. Las pasas de uva se procesan en instalaciones especialmente creadas para ello, lo que permite exportar productos de óptima calidad. Allí es también importante el cultivo de olivos para aceitunas, al igual que la producción de aromáticos.

Desde el punto de vista artesanal, Tinogasta se destaca por la realización de tejidos bordados: colchas, alforjas, almohadones, tapices, bolsas, alfombras y chalinas adornados con bordados de flores. La base es una tela llana, con faz de urdimbre, lisa, tejida en telar, monocroma. Sobre ella se borda con hilo de lana merino industrial en variedad de puntos, destacándose el punto *relleno*, *pelo cortado*, *tallo*, *cadena*, *cruz*, *atrás* y *festón*. El punto relleno es uno de los principales y se lo puede bordar como *punto tirado*, en el cual la puntada es más larga y el trabajo se realiza más rápido, o con *punto cosido*, más cortito y de mejor acabado. Para tejer una colcha se tarda, en promedio, una semana y tres meses para bordarla. Se las termina con un *rapacejo*, o *reja*, en macramé de variados motivos.





Colcha bordada
(Tinogasta)

La cestería

Al igual que el tejido, la *cestería* -confección de artefactos utilitarios a partir de materias primas vegetales mediante técnicas textiles- es una actividad que reviste una gran antigüedad en la provincia de Catamarca. Las poblaciones prehispánicas dominaban esta manufactura desde hace al menos 3,000 años. La conquista europea aportó técnicas diferentes que se fundieron con las anteriores o, en algunos casos, las reemplazaron. Actualmente continúa elaborándose gran variedad de objetos cesteros en los que se reconocen ambas influencias.

En el departamento de Belén hemos documentado cestería realizada con simbol (*Pennisetum sp.*) similar a la del norte de la provincia, en los Valles Calchaquíes, de donde proviene. La movilidad motivada por necesidades económicas y los lazos de parentesco favorecen la comunicación y el aprendizaje de estas técnicas de manufacturas y del uso de recursos naturales.

En la zona se elaboran distintos tipos de recipientes (paneras, canastos de mercado, espuelas con tapa, canastos-ropero o guardarropas, posafuentes, etc.) en cuya confección se combinan dos técnicas: la llana (*plaited o plaining*) y la acordelada (*twined o twining*).

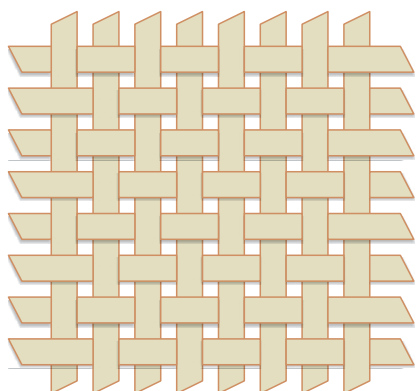


Diagrama de una estructura llana

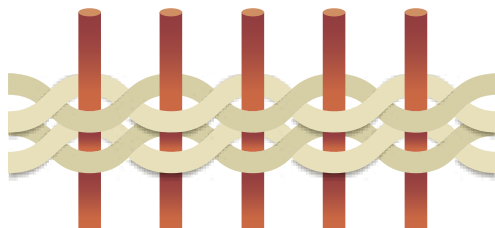


Diagrama de una estructura acordelada

Son los propios artesanos quienes recolectan el simbol que crece en las márgenes de los ríos en terrenos de libre acceso, de modo que el valor de la materia prima se calcula por el tiempo dedicado a conseguirla, el esfuerzo y el costo del transporte. El simbol verde es colocado al sol para que “se amortigüe”, el amarillo se humedece para que no se quiebre al trabajarlo. La combinación de ambos produce un efecto decorativo.

La destreza del artesano permite realizar un cesto pequeño en una hora, mientras que un canasto-ropero se realiza en un día completo de trabajo. El cesterero trabaja por encargo para mayoristas revendedores o bien para clientes que usarán sus productos personalmente. Gran proporción de su mercadería será ofrecida en las innumerables ferias que se organizan a lo largo del año en todo el país. En ellas el visitante puede observar el proceso completo de manufactura y solicitar de la ductilidad del artesano algunas variantes de forma, tamaño y función.

La cestería de poleo (*Lippia sp.*) está asociada en Catamarca a las labores del campo, especialmente a la recolección de productos agrícolas, ya que la rigidez de estos canastos protege la integridad de los frutos que contiene. Actualmente en Tinogasta y en Londres se elaboran en gran variedad de formas y tamaños y suelen ofrecerse en las ferias o comprarse directamente en la casa-taller del cesterero. Son frecuentes los pedidos personales que responden a necesidades particulares. Aquí la creatividad y destreza del cesterero quedan de manifiesto, así como su capacidad de comunicación con el cliente.

La actividad artesanal

Como lo hemos dicho en un trabajo anterior (Rolandi, Pérez de Micou y García 2006), la actividad artesanal del tejido está organizada por familias o cuanto más, por vecinos.

En el extremo más favorecido económicamente encontramos a quienes son o han sido artesanos con mucha experiencia, casi siempre residentes en las dos ciudades más importantes del área estudiada –Tinogasta y Belén- y que en la actualidad son parte de una pequeña empresa familiar exitosa. Algunos cuentan con su propio local de ventas y todos trabajan, emplean a otros y se mueven con facilidad en las ferias a las que llevan no solo su producción, sino las de vecinos, parientes o empleados.

Para poder desplazarse así deben gozar de una cierta independencia respecto de otras tareas, como la agricultura o el empleo público, tareas con las que todos, en mayor o menor medida, combinan el quehacer artesanal. Las ferias les permiten no solo vender, sino hacerse conocer y percibir los cambios en cuanto a gustos y tendencias de la moda.

En el extremo contrario están los que, como dijo un joven artesano de Papachacra, comen *huascha*⁽⁴⁾. Son trabajadores de bajos recursos que hilan y tejen para otros mediante una variedad de tratos, ninguno de los cuales les asegura la supervivencia; entre estos tratos se encuentran los siguientes:

- El artesano recibe la materia prima para hilar, tejer y hacer flecos y se le paga por el trabajo realizado con dinero o con mercaderías.
- El artesano recibe lana para tejer dos prendas, una es para él y otra para quien puso la lana. En estos arreglos, llamados *al partir*, el que teje se obliga a vender su prenda al otro, quien impone el precio. Por eso este es el arreglo menos favorable para quien solo posee su diestra mano de obra.
- El artesano recibe el hilo ya urdido con la tintura y el diseño determinados. Solo debe pasar la trama. De esta misma forma es posible recibir las anilinas para teñir o la lana para hilar, e incluso una máquina en préstamo para hacerlo; en este caso la hilandera cobra por kilo y según el grosor del hilo solicitado.
- Algunos artesanos se han organizado en aparentes cooperativas, pero, salvo notables excepciones, sus miembros no exceden a los de una familia extensa.

(4) Huascha tiene el significado de huérfano y viene del quichua wach'okk. En este caso, la referencia es a un cocido de verduras sin carne o huérfano de ella.

- Por fin, en algunos casos un municipio que cuenta con mercado artesanal paga el hilado o el tejido con los planes sociales que otorga el gobierno nacional y que, a veces, se entregan exigiendo una cierta contraparte.

Todas estas formas de trabajo tienen la ventaja -sobre todo en el caso de las madres con prole numerosa- de que pueden realizarse en el hogar y con la ayuda de los niños, varones y mujeres, que saben hilar a partir de los seis años y tejer probablemente después de los diez. Sin embargo, son formas poco ventajosas para quienes viven más aislados, no poseen lana ni forma de conseguirla y carecen de otras entradas económicas.

Por supuesto los distintos arreglos redundan en el precio final del producto, pero este no es fijado en general por el propio artesano, salvo en los casos de emprendedores, descriptos más arriba. Por otro lado, entre ambos extremos hay muchas variaciones y muchas posiciones económicas y sociales distintas.

En cuanto a la cestería, existen en el oeste catamarqueño cesteros de tiempo parcial -gente que teje en sus ratos libres- y de tiempo completo -quienes viven de las cestas. Ellos suelen vender desde su taller, en sus domicilios, pero la mayor demanda de cestas se da en las ferias regionales y por encargo de algunas empresas de la región.

Los productos de cestería son muy variados en forma, tamaño y función y suelen realizarse según las demandas del mercado. Todo el proceso, desde la obtención de la materia prima hasta la venta del producto, suele estar en manos de un mismo cesterero, a veces acompañado en su actividad por un familiar cercano.

OBTENCIÓN DE LAS MATERIAS PRIMAS

La forma de obtener la materia prima para tejer y hacer cestas es muy variable y quizás lo más problemático del proceso en el caso de los tejedores, pues, según una queja recurrente, les cuesta conseguirla. La lana de oveja y la fibra de camélidos debe obtenerse en las zonas altas ya que se teje en los valles agrícolas, donde no hay lugar ni pasturas para los animales⁽⁵⁾. Además, la mejor lana o fibra se produce en el altiplano, donde por su extremada altura (más de 3,000 msnm) y difíciles caminos no es fácil

(5) Aquí nos referimos a los pueblos en los que se desarrolló este trabajo. Se teje también en las zonas altas aunque no con la misma intensidad (Rolandi y García 2002).



arribar. De todas maneras, dada la vinculación histórica entre ambos nichos ecológicos, los vínculos familiares y económicos entre los pobladores de estos ambientes han sido y son de complementariedad.

Naturalmente los artesanos que viven en los lugares con mayor población o mejor comunicados con el altiplano son los que tienen mayores posibilidades de conseguir la lana. Y cuando la "cosecha" de lana ha sido insuficiente, los más aislados sufren de escasez, pues la que se obtuvo en gran parte va a las hilanderías industriales de la ciudad de Santa María o se va quedando por el camino. Tal el caso de El Durazno, donde es difícil que llegue lana luego de pasar por Corral Quemado, que tiene un requerimiento muy grande. Lo mismo sucede en Papachacra, que aun cuando queda en camino, muchas veces no recibe lana pues los productores o prefieren quien les compra mayor cantidad o ya están comprometidos con productores, intermediarios o con el mismo Municipio de Corral Quemado. No obstante, los artesanos que viven en esos parajes alejados pueden tener algún pariente que tenga animales en la zona alta. Así, tener o no tener animales hace la diferencia entre poder subsistir o no.

También es privilegiado en obtención de lana quien cuenta con un vehículo con el cual subir a la puna, quizás llevando artículos solicitados allí. Además, no solo puede obtenerla -por compra o por trueque- sino también elegirla.

Ante este problema los artesanos en los talleres propusieron que el municipio de cada lugar comprara lana en cantidad -y por lo tanto a mejor precio- y la vendiera luego a los artesanos al mismo precio al que la habían comprado. La posibilidad de que ellos se unieran y compraran todos juntos la lana, buscando la manera de conseguir el mismo precio que pagan las hilanderías, siempre fue descartada. La desconfianza y el individualismo eran reconocidos sin ambages, a pesar de que en Belén, por ejemplo, se llegaron a nombrar seis asociaciones de artesanos que tenían entre cuatro y 38 miembros.

LA VENTA

Existen varias posibilidades para vender tanto los hilos como las prendas terminadas. Hay quienes lo hacen en su propio local comercial y quienes son visitados en sus propias casas aunque no tengan montado un comercio. Los que llegan a comprar pueden ser turistas, visitantes ocasionales, dueños de comercios de artesanías de las grandes ciudades, coleccionistas o acopiadores que revenden.

Los compradores muchas veces han conocido al artesano en alguna feria.

En otros casos son gente del lugar o de localidades vecinas que con frecuencia han heredado su vínculo con los artesanos; estos últimos son los compradores más constantes, debido a que sus lazos con los productores van más allá de lo comercial, como sabemos que sucede en otros lugares y no solo de la Argentina. Ellos, además, compran también otros artículos, como cueros de animales.

Así los describe una artesana de la Puerta de Corral Quemado, que hace tareas como reparadora y lavadora de tejidos comprados en otros lugares para revenderse más lejos:

También compraba tejidos, venían compradores. Unos vendedores son Quirós y Ayala, son hombres de antes, que vienen de muchos años trabajando. Ellos traían los tejidos apilados, en la Puerta hilaban y tejían. En el día lavaban y a la noche los preparaban, los planchaban, todo para ellos. Había pullos que tenían que descoser para lavarlos por piezas.

Quirós sigue viniendo y Ayala quedó en la hilandería de Santa María. De allá traían la lana y la hilaban, traían carreteles llenos de lana, listos para hacer el bollito y seguir hilando. Por ahí venían de Londres o de Belén, que traían esa lana y hilaban un montón. Estos intermediarios no le compraban pullos a la gente de Corral Quemado.

En otros tiempos (hace 18 años) traían el hilo para que ellos tejieran. En ese tiempo yo hacía 130 chailes por mes. Ahora vienen en una camioneta moderna.

Los intermediarios son más necesarios para el tejido que para la cestería. Los productos de esta última son muy accesibles para los propios vecinos y por lo tanto una parte importante de ellos se comercializa en el mismo lugar donde se teje. El transporte de las cestas a otros puntos de venta es más sencillo por su bajo peso y hasta el transporte de fibras vegetales para trabajar frente a los potenciales compradores de feria se ve facilitado.

Los departamentos estudiados cuentan, además, con puntos de venta municipales –La Casa del Artesano en Belén y El Rincón del Artesano en Tinogasta-. Pero es más relevante el Mercado Provincial de Artesanías que funciona en la ciudad de Catamarca en un importante predio. Allí los artesanos que han participado de la Fiesta Nacional del Poncho, la feria de mayor magnitud de la provincia y quizás de todo el noroeste



argentino, pueden dejar en consignación durante todo el año el excedente de su producción. Veamos como se refiere a esto un viejo artesano de El Durazno:

En la feria (del poncho) vendí un solo poncho, dos ruanas y seis kilos de hilo. El resto lo dejo allá (en la casa artesanal o manzana del turismo de la Dirección de Artesanías). Tengo que esperar a que se venda allá, en Catamarca. La plata me la pueden girar a El Durazno. Y si no, como otros años, vuelvo allá y ahí está la plata esperando.

La municipalidad de Belén organiza desde hace un par de años una feria artesanal en la plaza principal tanto en las vacaciones de invierno como entre Navidad y Reyes, debido a que son épocas de gran afluencia turística.

En la ciudad de Tinogasta, en verano y aprovechando el turismo de origen local que vuelve a pasar sus vacaciones desde la Patagonia, se suele realizar una feria con productos de allí: dulzuras y artesanías. En todos estos casos las direcciones de cultura, turismo o artesanía ayudan a los artesanos en el traslado de sus productos.

En estos eventos cada uno elige cómo y a quién vender, pero tienen más posibilidades de hacerlo los que viven más comunicados y cuentan con más experiencia. Están aquellos que venden fundamentalmente a acopiadores, mientras otros ofrecen sus productos en los puestos de venta de sus lugares o en los comercios mayoristas que allí existen, sobretodo en Belén.

Muchos, definitivamente, prefieren las ferias que son alentadas por los gobiernos. Por ejemplo, en el pequeñísimo pueblo de El Durazno se ha comenzado a realizar una feria para el día del santo patrono⁽⁶⁾. Hasta el año 2005 era solo “un muestrerío”, pues aún no se había podido vender en esta celebración. Sin embargo, para los pobladores esta posibilidad podría redundar en una mayor venta cuando llegan visitantes desde otros puntos de la provincia para adorar a su santo.

Una propuesta de las mujeres de Corral Quemado asistentes a uno de los talleres fue la idea de hacer allí el “Festival del Pullo” como una forma de promover la venta de sus productos.

(6) En Catamarca el turismo religioso tiene gran importancia.

Asimismo las familias productoras pueden vender sus trabajos a través de redes familiares y sociales expandidas por todo el país gracias a las migraciones internas, que han afectado en gran medida y desde hace décadas a la provincia de Catamarca. Tal el caso de vender en Patagonia. Para esto no tienen que viajar necesariamente los más de 3,000 km que separan nuestra zona de las provincias patagónicas porque muchos de los artesanos tienen familia allí y les pueden enviar sus textiles para que los vendan. Por otro lado, cuando los hermanos o primos vienen de visita vuelven a la Patagonia cargados de hilo o prendas que ahí pueden vender a mayor precio.

La Dirección de Artesanías de Catamarca, de la cual depende el mercado que se ha mencionado, ha sido responsable de implementar programas de asistencia técnica a los artesanos y de recuperación de técnicas textiles en extinción a fin de incrementar las ventas en el mercado nacional. Esta dirección ha efectuado rondas de negocios y facilitado el traslado de los artesanos a distintas ferias y fiestas a lo largo del país.

Como resultado de nuestro trabajo y del contacto con los artesanos y su quehacer, notamos en Tinogasta una menor ingerencia de las organizaciones estatales en la valoración, difusión y ayuda a la actividad artesanal. Los artesanos buscan sus salidas independientemente, no alcanzando la Casa del Artesano a cubrir mínimamente los requerimientos de todo tipo que reclama esta actividad.

Para no desvirtuar el panorama presentado hasta ahora, debemos mencionar que todavía mucha gente teje para sus necesidades familiares y solo vende los textiles que le sobran.

La tradición en la actualidad

Es importante señalar que la organización del trabajo artesanal en todos sus pasos es la tradicional. Los artesanos actuales han heredado tanto el oficio (*"me enseñó mi abuelita", "me he criado hilando"*) como la forma de trabajar con el concurso de varias personas (*"mi abuela C. tenía en casa trabajando muchas mujeres y daba trabajo a otras"*). De los comentarios de las artesanas en uno de los talleres entresacamos los siguientes:

*Es un trabajo muy tradicional, muy histórico... es como un arte de uno mismo...
Se usa de hilar de noche, de día ya agarramos la escoba...
Mientras chusmeamos⁽⁷⁾ hilamos, así rinde más hilar...*

(7)Chismeamos.



Nosotras vamos al río a lavar ropa, a lavar hilo, a veces traemos madera, y a veces hasta volvemos hilando...

Si siempre se va a lavar al río, hay que ver cómo está el tiempo, si está zondeando⁽⁸⁾ el agua viene turbia...



Hilado en el patio del taller (Belén)

También la forma de adquirir la lana sigue los caminos de los antepasados (“mi padre se iba a Laguna Blanca, Aguas Calientes, Pasto Ventura, Pampa Llana, Tatón, Río Grande. Traía la lana y trabajábamos”), lo mismo que la relación con los intermediarios y las redes sociales, que incluyeron desde siempre gente en las zonas altas y en las ciudades más bajas, como hemos podido comprobar justamente en el vínculo entre las tierras altas de Antofagasta y las de Corral Quemado o el Bolsón de Fiambalá (García y López 2004).

Lo novedoso es la gran ingerencia del Estado provincial en la promoción de las artesanías y la del Estado nacional en los planes sociales que permiten a todos los que hemos entrevistado un pequeño ingreso fijo que, podemos suponer, les da una mayor posibilidad de negociación con quienes les compran sus artesanías.

Es novedosa naturalmente la utilización de vehículos como forma de trasladarse, pues, aunque los animales no han dejado de prestar su útil servicio, colectivos, camiones y autos son los más usados para llevar a las personas y sus mercaderías.

(8) Sopla el viento zonda, que es caliente y seco.

asistencia técnica: ¿recuperación de técnicas o preservación de la independencia del artesano?

Después del registro de campo convinimos en que la asistencia necesaria para estos artesanos, dada la calidad de sus artesanías, no debía basarse en el mejoramiento de técnicas ni diseños, sino en la comercialización. Esta idea se convirtió en la directriz de nuestro trabajo de asistencia. La decisión se fundamentó en la conciencia del vínculo estrecho existente entre textilería e identidad que surgió de nuestro conocimiento de las distintas áreas donde se tejía, lo cual ha sido destacado por diversos autores en distintos contextos (ver, por ejemplo, Arnold 2000).

Las diversas prendas, incluso los varios motivos decorativos de cada una, son parte de la identidad de estas pequeñas poblaciones: ser vicuñero, tejer casi exclusivamente pullos, bordar colchas y alforjas o teñir principalmente con guarda atada son exclusividades de estas localidades más o menos grandes, situadas cerca pero separadas por cordones montañosos y por malos caminos que aumentan la distancia entre ellos considerablemente.

Los estímulos externos, a los que todos son sensibles -y que han existido siempre- ya han hecho cambiar el tamaño de algunas prendas, tejer otras nuevas -ruanas, almohadones y tapices- o hacer solamente por encargo algunos tejidos tradicionales, como alforjas bordadas que antes eran usadas para el traslado de cargas sobre los animales, o colchas que hasta hace unos años eran parte del ajuar de la novia. Un ejemplo nos muestra hasta qué punto, por ejemplo, las colchas estaban entretejidas con la vida: una de las artesanas más caracterizadas de Tinogasta nos contó en una de las entrevistas cómo lloró de tristeza sobre la colcha que comenzó a bordar al fallecer su esposo. Cuando llegó el momento de venderla sintió que se le iba su “compañera” en el sufrimiento amoroso.

Pero estas variaciones de las que hablamos, que tienen mucho que ver con los vaivenes de la moda, son parte de toda variabilidad tradicional y no consideramos necesario incentivarla.

De lo que los artesanos carecían, como es habitual, era de mejores canales de comercialización e información que les permitieran aprovechar la moda y el nuevo flujo turístico en las grandes ciudades. Por lo tanto, nuestra decisión respecto de los textiles fue la organización y financiamiento del dictado de talleres de comercialización



a cargo de un especialista conocedor de la problemática de la artesanía rural. Esta tarea se realizó en las localidades de Belén, Tinogasta, Corral Quemado y la Puerta de Corral Quemado, que en unos casos eran residencia de los artesanos considerados y en otros –como la Puerta de Corral Quemado- una encrucijada de caminos adonde se podía llegar sin demasiado esfuerzo desde pueblos más pequeños. En todos los casos el proyecto financió el transporte para los que quisieran concurrir. Así logramos facilitar la presencia de productores de todos los niveles sin que interrumpieran sus tareas habituales. Asistieron a estos talleres tanto los que en general no se movían de sus lugares y trabajaban para otros, como los más exitosos que, como dijo uno, acudieron para “hacer contactos”.

32

Como una primera aplicación de lo allí aprendido se organizó y financió una ronda de negocios en Buenos Aires a la cual se convocó a las principales casas de venta de artesanías de la ciudad. Los artesanos debieron viajar unos 1,700 km, pues tratamos de que estuvieran representados todos los pueblos considerados. Esta reunión tuvo como finalidad principal promover el contacto directo entre los artesanos y estos importantes comercios especializados en venta de artesanías en Buenos Aires, como también facilitar la percepción por parte de los artesanos de lo que sus potenciales clientes requerían. El acceso a esta información podría resultar una herramienta en el planeamiento de su producción.

Finalmente, se editó un catálogo ilustrado que incluyó la descripción técnica y el entorno social en el que la artesanía textil de Belén y Tinogasta se desempeña, el cual contiene también una lista completa con las direcciones de todos los artesanos que concurren a los talleres. Esta publicación, que esperamos haya servido como una carta de presentación de los artesanos, fue repartida entre ellos, las casas de artesanías de Buenos Aires y las direcciones de turismo, artesanía y cultura de la provincia de Catamarca y de los municipios y departamentos involucrados en este proyecto.

Como queda en evidencia, nuestra intervención fue muy poco intervencionista, si vale la redundancia, o muy poco invasora⁽⁹⁾.

(9) Para detalles de la asistencia técnica ver: Rolandi, Pérez de Micou y García 2005.



Conclusiones y propuestas

Toda actividad cultural está incorporada en una urdimbre de significados –y aquí la metáfora es doblemente elocuente- y en un entramado de relaciones sociales y económicas gestadas por siglos de convivencia y de conocimiento del entorno natural y social. Ni los significados ni las relaciones son estáticas y reciben diariamente los embates positivos y negativos de la sociedad mayor. En ella están insertos estos artesanos como ciudadanos con derechos y deberes. Participan activamente de la política provincial y nacional, exigen y reciben ayuda estatal y están, unos más que otros pero de alguna manera todos, al tanto de los cambios del mercado. Casi todos reciben a diario los mensajes de los medios masivos y no desde hace poco tiempo. Estos cambios afectan a las artesanías que, en tanto mercancías, entran en un circuito en el que van adquiriendo diferente valor y significados distintos (Kopitoff 1991). El turismo extranjero, el coleccionismo, la búsqueda de lo artesanal, lo auténtico y lo antiguo transforman a la demanda y, por lo tanto, a la oferta. Ponchos ya en desuso y rotos, que en otros momentos terminarían como rústico cojín o como apero de mulas entre viajeros a la puna, hoy pueden ser ofrecidos como “antigüedades”. Y de esto están nuestros artesanos bien advertidos (“todo lo viejo se cotiza”). Por la misma razón, ellos han aprendido a incluir en sus prendas una etiqueta que certifica la autenticidad, pues esto hoy aumenta el precio de prendas que, además de ser útiles para abrigar, han pasado a ser obsequios o parte de la decoración de casas sofisticadas en las grandes ciudades. Una manta de vicuña, por ejemplo, se encarecerá al ser trabajada la trama al igual que la urdimbre en fibra de ese animal, lo cual se hace por la exigencia de “autenticidad”; aunque lo auténtico -por antiguo- sea en este acaso la trama de algodón que se conoce en yacimientos arqueológicos del Perú prehispánico.

Estos son solo algunos ejemplos de la vida compleja de tales productos y de sus hacedores. Pero en manos de las familias de artesanos los cambios siguen articulados en un trabajo que no ha dejado de ser artesanal y que sigue expresando el gusto y la identidad locales y familiares⁽¹⁰⁾. Así lo perciben los mismos hacedores:

Si vamos a tecnificar, a buscar una máquina, entonces ya hemos perdido nuestra identidad... Si hubiera alguna máquina que va a superar a la habilidad de las manos, yo menos creo. Porque yo he logrado hacer cosas...

(10) Como ha sido el caso en muchos otros lugares del mundo, por ejemplo, entre los turcomanos tejedores de alfombras (Spooner 1991).

Muchas asociaciones civiles hoy intervienen activamente en el quehacer artesanal. A veces han sido las responsables de la decadencia de la artesanía, como en el caso de los artesanos tobas de la ciudad de Resistencia. Y muchas veces, no solo en Argentina, han convertido a las artesanías vinculadas a una identidad, a un gusto y a una idiosincrasia determinados en objetos ajenos y distantes de sus ejecutores al hacer cambiar radicalmente las técnicas y los motivos decorativos porque presuntamente así se venderían con más facilidad.

Queremos referirnos a la profunda intervención de algunas asociaciones -en general conocidas como ONG- en estos procesos socioculturales de largo plazo a los que nos referíamos al principio, ya que respecto de sus recomendaciones tenemos nuestros reparos, al menos en lo que hace a los textiles del oeste de Catamarca.

Todas estas organizaciones tienen su política y casi todas, de una manera u otra, están ligadas al comercio de artesanías. Por algo su presencia irrumpió con toda fuerza en Argentina a partir del 2001. De su prédica respecto a la práctica artesanal se destaca lo siguiente:

- La promoción de organizarse en cooperativas.
- La eliminación de los intermediarios locales.
- La promoción de la actividad del hilado y su comercialización a expensas del tejido de prendas.

Nos referiremos brevemente a estos tres aspectos.

1. En cuanto a su forma de organización, es la familia y no la cooperativa la unidad de producción y aprendizaje. Si bien en una prenda terminada varios familiares (incluidos "criados" que en la casa aprenden el oficio) o vecinos intervinieron, el que diseñó, eligió los colores y la terminación es un artesano y siente el orgullo propio de todo artista. "Somos individualistas" es una respuesta común a la habitual requisitoria de funcionarios o especialistas que consideran que la cooperativa es la única forma de trabajo solidario posible. Sin embargo, en verdad en esta región las redes solidarias son la norma establecida tradicionalmente y funcionan para todos los aspectos de la vida, no solo para el trabajo artesanal. Aunque suene paradójico, son solidarios pero individualistas.

Como dijimos arriba, es habitual que a las ferias vaya un artesano con productos de otro, pero esto se acepta solo en casos de necesidad. Un artesano no confía en que quien le lleva sus productos los ofrezca o defienda su precio como lo harían ellos mismos; y esta desconfianza, según hemos comprobado, tiene asidero. Menos confiará entonces en un miembro de una cooperativa. Por lo tanto, la propuesta de organizarse en una parece bastante irrealizable. De hecho, como dijimos antes, cuando dicen que han formado una cooperativa, resulta ser la misma forma asociativa existente entre los miembros de la familia, antes de denominarla así. De lo que se trata, para nosotras, es de fortalecer las redes de cooperación existentes y no de imponer algo que es tan ajeno al artesano.

2. Las redes que aseguran la provisión de lana, su acarreo y la colocación de sus productos o el conseguir las anilinas pasan por antiguas y tradicionales rutas y por personas conocidas, con nodos en lugares buenos para vender, para curarse, para tramitar documentación y hasta para conseguir dinero en efectivo (García y Rolandi 1999). En estas redes está incluido el acopiador local que, por supuesto, hace su negocio y como todo acopiador puede influir -a raíz de la cantidad de productos que acumula- en su precio final. Por esta razón nos pareció oportuno brindar a los artesanos otros modos de comerciar más directos. Pero no dejamos de tener en cuenta que el acopiador conocido puede adelantar dinero a los artesanos, traerles noticias del hijo que estudia en la ciudad, llevarlos a cobrar un subsidio o acercarles algún artículo pesado y voluminoso en su camión.

También en Catamarca, como entre los comerciantes y los productores de alfombras orientales, los comerciantes acopiadores son, de alguna manera, transmisores del gusto del mercado, pues piden y compran lo que saben que se vende. Este vínculo -conocido y detectado hace varias décadas, al menos en la Argentina- no se reemplaza fácilmente. Y desde luego no lo puede establecer el ocasional empleado o miembro de una ONG que no es uno de ellos. Por otro lado, la compra "directa" por parte de estas asociaciones no significa un mayor beneficio recibido por el artesano. Si bien el argumento de peso es que la organización llega a más público -y por lo tanto los artesanos tendrían la oportunidad de vender más prendas-, para que esto se haga efectivo primero deberá masificarse la producción y los artesanos independientes convertirse en empleados de una cooperativa o en obreros de un obraje, con la consiguiente despersonalización de su trabajo. Esto ha pasado en más de un país andino de la región, en los que el vínculo entre el tejido y la población no es mayor que el del vendedor ambulante o de plaza con cualquier producto que venda.



En el caso de la cestería los mismos artesanos, como se ha visto, ayudados por su núcleo familiar más íntimo, recogen la materia prima directamente en las cercanías de la vivienda. Existen en el oeste catamarqueño cesteros de tiempo parcial -gente que teje en sus ratos libres- y de tiempo completo ("viven de las cestas"). Suelen vender desde su taller o en sus domicilios, pero la mayor demanda se da en las ferias regionales y por encargo de algunas empresas de la región.

3. En relación a la promoción del hilado en desmedro del tejido, los productos terminados, además del valor agregado que ostentan (desde el hilado hasta la decoración), son resultado de una actividad en todo sentido creadora que requiere no solo de gusto artístico sino hasta de buenos cálculos matemáticos. No tiene estas características el mero hilado. Y en una sociedad que no promueve ni premia los esfuerzos creadores, este no es un dato menor. Por ello no creemos que se deba auspiciar solamente la venta de hilos, aunque es una de las opciones que tiene cualquier artesano.

Por razones un poco azarosas -como el hecho de que Argentina no haya sido hasta ahora destino turístico-, por la decisión de los artesanos de continuar con una tradición que aman, por un apoyo oficial hacia la actividad que, con oscilaciones, tiene en la Argentina unos 50 años de antigüedad, la artesanía argentina es de gran calidad y aún una tarea a la medida de la familia como unidad productora.

El ayudar a aceitar los canales de comercialización en esta coyuntura favorable fue nuestra modesta tarea. No sabemos si la moda de lo artesanal caerá, si otra vez los productos argentinos se encarecerán por vaivenes de la economía mundial o si, definitivamente, la producción de oriente -masiva y casi regalada- eliminará todo lo demás. Mientras tanto, un elemental sentido de respeto nos impele a intervenir lo menos posible en relaciones sociales, culturales y económicas logradas a través de los años y gracias al conocimiento del ambiente ecológico y social que ha encarnado entre otras cosas en estas piezas reveladoras de un exquisito gusto y de una destreza técnica envidiables.



Referencias citadas

ARNOLD, Denise

2000 "Convertirse en persona. El tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil". En *Actas de la I Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos*. V. Solanilla (ed.). Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Art. pp. 9-28.

CORCUERA, Ruth

2006 *Mujeres de seda y tierra*. Buenos Aires: Editorial Argentina.

GARCÍA, Silvia y Diana ROLANDI

1999 "Viajes comerciales, intercambio y relaciones sociales en la población de Antofagasta de la Sierra (Puna meridional argentina)". En *Propuestas para una antropología argentina*. C. Berbeglia (ed.). Vol. 5. Buenos Aires: Biblos. pp. 201-217.

GARCÍA, Silvia y Mariana LÓPEZ

2004 "Sal, pasas, lana. Comercio y trueque entre criollos del oeste de Catamarca". En *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* N° 28. pp. 339-348.

KOPITOFF, Igor

1991 "La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso" En *La vida social de las cosas*. A. Appadurai (ed.). México: Grijalvo. pp. 89-124.

LAFONE QUEVEDO, Samuel

1888 *Londres y Catamarca*. Buenos Aires: Imprenta y librería de Mayo.



MASTRÁNGELO, Andrea

2004 *Las niñas Gutiérrez y la mina La Alumbraera*. Buenos Aires: I.D.E.S.

PÉREZ DE MICOU, Cecilia

1997 *La cestería. Caracterización y aplicación de una manufactura prehistórica*. Buenos Aires: Cátedra de Ergología y Tecnología. Departamento de Ciencias. Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

1998 "La recolección vegetal como estrategia". En: *Taller de Arqueología: En los tres reinos: Prácticas de recolección en el Cono Sur de América*. C. Aschero, A. Konstanje y G. Vuotto (eds.). Tucumán: Instituto de Arqueología, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad de Tucumán.

ROLANDI, Diana y Silvia GARCÍA

2002 «"Me amanecí tejiendo". El valor económico del tejido en una comunidad de la puna Argentina». En *Estudios Sociales del NOA*. Vol. 5, tomo 5. pp. 55-81.

ROLANDI, Diana, Cecilia PÉREZ de MICOU y Silvia GARCÍA

2005 *El desarrollo sustentable en la actividad artesanal*. Informe final del proyecto. MS.

2006 *Tramas del monte catamarqueño. Arte textil de Belén y Tinogasta*. Buenos Aires: AINA.

SPOONER, Brian.

1991 "Tejedores y comerciantes: la autenticidad de una alfombra oriental". En *La vida social de las cosas*. A. Appadurai (ed.). México: Grijalvo. pp. 243-294.

Lélia Coelho Frota

Ricardo Gomes Lima

BRASIL

www



ARTESANATO: TRADIÇÃO E
MODERNIDADE EM UM PAÍS
EM TRANSFORMAÇÃO

ARTESANATO TRADICIONAL
E MERCADO



BRASIL



Artesanato: tradição e modernidade em um país em transformação

Lélia Coelho Frota*

Resumo

O artigo aborda a questão do artesanato no Brasil contemporâneo a partir do quadro histórico em que os ofícios manuais se constituíram no país, herdeiros de práticas da idade média europeia, chegadas ao continente por intermédio do colonizador português. Chama atenção para a dinâmica da produção popular em diálogo constante com a cultura de massa e a indústria cultural, especialmente no último século quando a maioria da população passou a residir em centros urbanos. Discorre sobre a designação de popular, associando-a aos saberes dos estratos de baixa renda da população, seja ela rural ou urbana, ao mesmo tempo em que reconhece o caráter polissêmico do termo. Aponta para a extrema diversidade e a riqueza de significado presentes nos fazeres artesanais que demandam mais pesquisa e documentação, e a respeito dos quais toda ação de intervenção deve ser precedida pelo conhecimento do campo, pelo reconhecimento do valor cultural dessa classe de objetos e pelo respeito aos saberes de que são portadores aqueles que lhes dão forma, os artesãos.

Abstract

The article approaches the question of the handcraft in contemporary Brazil based on the historical picture in which manual crafts were constituted in the country as a result of the European Middle Age which arrived in the continent through the Portuguese colonizer. It draws attention to the dynamics of the popular production in constant dialogue with mass culture and the cultural industry, especially in the last century, when the majority of the population came to inhabit urban centers. It discusses the labeling of popular, associated with the knowledge of low income stratus of the population, be it agricultural or urban, at the same time recognizing the polysemic character of the term. It appoints to the extreme diversity and plurality of meaning present in the artisan's making, which still demands more research and documentation, and towards which all intervention actions must be preceded by the understanding of the field, the recognition of the cultural value of this object's classification and by the respect to the knowledge of those who are the carriers which give them form, the craftsmen and artists of this country.

*Escritora, historiadora de arte, ex-diretora do Instituto Nacional do Folclore (hoje CNFCP), e do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, e ex-presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN. Vice-Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte e membro da AICA.



Para falar sobre artesanato entendido como uma categoria, hoje, no Brasil, será necessário lembrar, ainda que de maneira breve, o quadro histórico em que os ofícios manuais tomaram corpo e se desenvolveram. Chegando aos dias de agora, surgirá de imediato uma infinidade de situações socioeconômicas e culturais, que se distribuirão num círculo que pode ir da joia com desenho erudito feita por um único artífice especializado na Avenida Atlântica do Rio de Janeiro ao couro de sapato costurado em casa para a indústria por uma jornaleira em Matosinhos, cidadezinha do Estado de Minas Gerais, já num claro processo de divisão do trabalho e terceirização de serviços. Um círculo que abrange, em outras vertentes, um diadema ritual de penas de pássaro feito pelos índios Carajá, na Região Centro-Oeste do país; o figurado em barro de Caruaru, Pernambuco, e os atributos e indumentária de sobrenaturais afro-brasileiros em Salvador, Bahia, na Região Nordeste; os brinquedos feitos de polpa de palmeira de Abaetetuba, Região Norte, e a funilaria em cobre de imigrantes de procedência italiana na Região Sul.

Esses poucos exemplos retirados das macrorregiões de um país de dimensões continentais já colocam de início a complexidade da questão. Vemos logo aí a coexistência contemporânea dos contornos do industrial e do pré-industrial, da cidade e do campo, do religioso e do lúdico, do trabalho e do lazer, do “popular” e do “culto”, em uma civilização formada por culturas as mais diversas, que se imbricaram fortemente ao longo dos séculos e continuam a fazê-lo sob as mais variadas modalidades.

Na tentativa de caminhar para uma visão de conjunto, em que a presença de um éthos urbano se faz cada vez mais marcante, procuraremos tornar mais visíveis algumas linhas gerais da produção artesanal contemporânea que foi designada popular, sem a desvincular da cultura de massa e da indústria cultural, já que ela acontece numa sociedade capitalista, onde 70% da população vive hoje nas cidades. O que significa, como assinala José Jorge de Carvalho (1992:26), que a cultura camponesa já não constitui quantitativamente o maior expoente da cultura popular e que será necessário considerar, de maneira cada vez mais complexa, “o grande circuito rural de cultura que passa a existir nas cidades”.

A questão do popular

Cabe ainda explicitar que aqui a designação polissêmica de popular indica os saberes dos estratos da população de baixa renda, que mantêm uma rede de relações viva em seu território de vizinhança, no campo ou na cidade, com maior grau de individualismo à medida que se adensa a presença do urbano.

Acreditamos ainda que esses saberes e fazeres sociais só podem existir se subentendidos por uma forte atividade cognitiva. A repressão desses saberes – que envolvem trabalho, lazer, criação, religião – sob várias formas pelas elites é secular.

Ao prefaciар o livro de Peter Burke, *A cultura popular na Europa Moderna*, Carlo Ginzburg data da segunda metade do Quinhentos em diante a coerção mais organizada às manifestações do povo comum. Ele observa ainda, lembrando Le Goff, que “o tempo folclórico é feito de ritmos lentos, *flashbacks*, extinções e retornos, diverso daquele unilinear ao qual está habituado o historiador” (Burke, 1980:xv).

Um dos grandes méritos do livro de Burke é justamente o de acreditar que o historiador pode apoiar-se na experiência da antropologia social para melhor entender a circularidade das trocas que sempre existiram entre as camadas altas e as baixas. Ele acredita que com a adoção de novas técnicas e critérios de verificação – entre as quais me ocorre citar a de uma sociologia do gosto – há de dar-se uma reviravolta historiográfica tão drástica como a que aconteceu em torno de grupos humanos tradicionalmente “mudos” ou “silenciosos”, como os dos camponeses e das mulheres. Coerente com a tese da circularidade, Ginzburg atenta ainda para o absurdo da afirmação populista da autonomia da cultura camponesa, embora interessado na hipótese difícil, porque desigualmente documentada, de identificar a originalidade da cultura baixa, já que a relativa originalidade da cultura alta não é discutida por ninguém.

Em *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, que publiquei em 1975, uma primeira tentativa foi feita no sentido de dar o máximo de espaço e respiração à fala e visão de mundo dos artistas das classes populares ali representados. Pintores e escultores, segundo nossas categorias, e artistas “primitivos”, segundo a nomenclatura vigente na história da arte, esses criadores nunca haviam recebido tratamento crítico e mesmo editorial à altura do que é dispensado a seus pares da norma erudita. A maioria deles tem em comum a origem rural e uma história de vida de migração para a cidade grande. O que mais interessa, no entanto, é a alta invenção plástica que todos patenteiam em seu trabalho, que responde até mesmo aos conceitos de originalidade e portanto de novidade exigidos



pelo público especializado em arte e museu. Esses artistas, diga-se de passagem, nada têm a ver com as contrafações – em sua quase totalidade – que correm o mundo adjetivadas de *naïf*, e sua qualidade foi e tem sido reconhecida pelos especialistas da área artística. O próprio *Mitopoética* teve duas edições esgotadas e continua procurado, tanto pela qualidade dos artistas ali representados como pela raridade da informação sobre o assunto na bibliografia brasileira. No entanto, a cotação desses artistas no mercado não alcança a de seus pares eruditos, e o próprio espaço que ocupam nas salas de exposição de museus e galerias é separado dos demais. É bem verdade que tal discriminação não se limita ao Brasil, pois essa é uma postura corrente no mundo ocidental, como por exemplo expõe Dillon Ripley (1978), da Smithsonian, ao analisar a questão da abordagem e difusão das manifestações artísticas pelos canais especializados da sociedade industrial, como os museus e a crítica de arte.

É compreensível que nos sintamos inclinados a colocar a questão da origem desses artistas como uma das hipóteses para explicar uma tal exclusão, que se baseia no princípio discutível de que suas obras são destituídas de conceito. O caso desses artistas, que abordaremos de novo mais adiante, não será paradigmático daquela mesma e continuada repressão ao popular a que se referem Burke e Ginzburg, e que se expandiu mais fortemente no Ocidente a partir da Renascença?

Marcel Duchamp (*apud* Eder, 1979:87) vê a aparição da palavra “arte” ligada à de criação pura como a busca de individualidade e não mais na antiga acepção do sânscrito, por exemplo, quando ela significava “fazer” e não “criar”. Ao artista que passava a assinar o nome numa obra, chamava-se artesão, antes do Renascimento. É ainda no Renascimento que se formam as grandes coleções que darão origem ao museu moderno, onde, com a dessacralização da sociedade, surge a religião da arte, que tende a transformar os objetos em ícones.

Também a questão das artes/artesanatos regionais, tão impregnados daquele localismo ligado ao grupo social e ao meio ambiente, pode ser abordada do ponto de vista de uma apropriação exagerada, porque excessivamente interventora, como demonstra o antropólogo americano Nelson Graburn, em seu livro *Ethnic and tourist arts*. Trabalhando de maneira interdisciplinar com a antropologia e a história da arte, Graburn expõe a situação das artes que eram chamadas de “primitivas” no contexto sociocultural do mundo moderno. “Um mundo no qual sociedades não-industriais de pequena escala não se encontram mais isoladas e no qual as culturas holísticas com suas artes tradicionais dirigidas a si mesmas praticamente cessaram de existir.” (Graburn, 1976:2)

As criações da cultura material de grupos como os Esquimó, os Navajo, os Cuna são objeto de procura por um mercado selvagem, que ignora seu contexto e significado cultural, e em geral os transforma em objeto turístico. Entre outros fatores que explicariam esse fenômeno, Graburn aponta como um dos principais a “crescente secularização, estandarização e industrialização da Euro-América”, que demonstra uma síndrome nostálgica pelo produto feito à mão, quando não o ostenta como troféu colonizador.

Essa visão, se bem que verdadeira, pode no entanto ter outros anversos, já que este mundo é feito de complexidade e contradição. O poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz, em seu belo texto *O uso e a contemplação* (1974:23-24), ao mesmo tempo em que chama a atenção para o caráter ruinoso da superprodução industrial e critica a religião abstrata do progresso e a visão quantitativa do homem e da natureza, reconhece que, para o bem ou para o mal, os objetos feitos à mão já fazem parte do mercado mundial. Segundo ele, nessa espécie de renascimento do interesse por esses objetos culturais, que se dá sobretudo nos países industrializados, tanto o consumidor como o produtor são afetados. Em Massachussets, EUA, por exemplo, teve lugar uma ressurreição dos velhos ofícios de oleiro, de carpinteiro, de vidraceiro. Objetos procedentes do Afeganistão ou do Sudão são vendidos nas mesmas lojas que oferecem os mais sofisticados itens do design italiano e japonês. Dessa maneira, haveria o aspecto positivo da valorização das particularidades de cada cultura, já que “a forma mais perfeita da uniformidade” seria “a morte universal”, o desaparecimento da pluralidade.

Paz adverte ainda quanto ao maniqueísmo que pode existir nas denominações de “alta cultura” e “cultura popular”, já que acertadamente as considera como “momentos em contínuo vaivém de relação da mesma cultura”, em oposição ou em afinidade.

Em outro texto (1979), Paz dá continuidade a esse pensamento ao citar o *jazz* dos negros norte-americanos como a música preferida dos escritores de vanguarda da década de 1930 e a popularização por Agustín Lara de poemas, embora diluídos, dos poetas modernistas hispânicos Rubén Darío ou Amadeu Nervo.

Também o escritor brasileiro Mário de Andrade (1893-1945) buscou um “terceiro termo” de encontro para o erudito e o popular. Sua obra-prima, o romance *Macunaíma*, é o exemplo mais vivo da impregnação recíproca entre o conhecimento erudito e as tradições populares e tribais mais variadas. Escrevia Mário em relação ao recalque do “popular” pela elite brasileira:

Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento [entenda-se equilíbrio] geral da cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condição de receber mais luz (Andrade, 1977).

Mário retomou um ritmo melódico do compositor popular Catulo da Paixão Cearense e fez versos para a nova composição (Vila Nova, 1993:129), que resultou na modinha *Viola quebrada*, com a expectativa de que pudesse popularizar-se, o que de fato aconteceu. Executada frequentemente a partir de então, ela pode ser hoje ouvida em discos como o de Pena Branca e Xavantinho, de 1993. Aliás, a contribuição de escritores e compositores do Romantismo para o cancioneiro popular foi frequente, e nos dias de hoje basta lembrar o nome do poeta Vinícius de Moraes para comprovar a continuidade dessa prática.

A questão da circularidade, do vaivém entre o popular e o culto, levanta, como já vimos acima, a discussão do que Burke chamou de “descida” e “subida” de elementos culturais entre as duas grandes tradições da Europa moderna (1500-1800) (1980:59). Uma grande tradição, que incluía a da cultura clássica, “como era transmitida nas escolas e nas universidades, a tradição da filosofia e da teologia escolástica medievais, (...) e ainda alguns movimentos intelectuais que influenciaram realmente a minoria culta: o Renascimento, a revolução científica do Seiscentos, o Iluminismo”. A segunda tradição, por ele denominada pequena, era na realidade a pertencente à maior parte da população europeia: cantos, contos, “mistérios” (autos teatrais), farsas, baladas, festas de santo, de Natal e de Carnaval. O universo da tradição oral, dos camponeses, dos pastores, dos artesãos do campo e das cidades, dos marinheiros, dos mineiros, dos soldados, dos pescadores e de inúmeros outros profissionais, tinha participação das elites, numa vida anfíbia, prolongando pelo Quinhentos a vivência medieval. O inverso, contudo, ocorreria em pequena escala. A documentação que nos chegou é no entanto unilateral e só dá conta do olhar da “cultura alta” sobre as manifestações do povo comum. Enraizou-se portanto no Ocidente a noção de que essas procederiam sempre das primeiras, constituindo interpretações rústicas daquelas, no que Burke chama de “descida” para as classes pobres. Indumentária, música, romances de cavalaria, mobiliário, idéias religiosas são retraduzidos pelas culturas do povo comum e incorporados a suas criações. Mas há também o fenômeno da “subida”, em que o movimento da mão dupla se estabelece. Na Renascença, por exemplo, há a apropriação

das danças dos camponeses pela nobreza, nas festas de corte, das maneiras de comemorar as festas do Carnaval e os 12 dias do Natal ou, mais tarde, a ascensão social da valsa.

No final do Setecentos e início do Oitocentos ocorreu novo interesse com relação ao saber social do povo comum por parte das elites, que passaram a estudá-lo com o nome de “antiguidades vulgares” ou “antiguidades populares”. Na trilha da tradição pastoral, o “antigo” e o “popular” se identificam.

Dobrou no Oitocentos a população européia, que já experimentava a expansão do comércio tanto interno como externo com o resto do mundo conhecido. Entrava-se na era do “capitalismo comercial”. Passou a existir maior comunicação por meio da navegação, ampliação das redes de estradas, dos serviços postais, do uso da moeda e do crédito. O crescimento demográfico induziu o das cidades, já que o menor espaço no campo fazia com que muitos camponeses as procurassem. Burke refere ainda as transformações na agricultura, em particular nos arredores das cidades; deixando de ser agricultura de subsistência, amplia-se para suprir os centros urbanos.

O crescimento da população causa o aumento dos preços, em particular dos alimentos. Pode-se imaginar o impacto dessa imensa mudança na vida e na cultura dos trabalhadores, identificados a um “território” espacial e social, representando um localismo que na realidade é uma cultura do territorial.

Os saberes e os fazeres das classes baixas foram ficando cada vez mais distantes do conhecimento das elites. Estava-se nas vésperas da Revolução Industrial.

Conscientes de que as manifestações culturais do povo comum também se transformavam com rapidez, ou simplesmente se extinguíam, surgem nas camadas cultas do século 17 os movimentos já citados para registrar as “antiguidades vulgares” ou “antiguidades populares”. Até que no Oitocentos, em 1846, William John Thoms propõe na revista *Athenum* de Londres a denominação que prevalecerá durante longo tempo para designar os saberes sociais das camadas baixas: folclore.

Dezessete anos depois do artigo de Thoms, vamos encontrar nas *Notas de inverno*, que Dostoiévski escreve em sua viagem a Londres e a Paris, um retrato vivo das transformações que a Revolução Industrial provoca no comportamento e nas culturas das classes pobres. Dostoiévski escreve em 1862-3, 15 anos antes da fundação da Folklore Society em Londres.

Citamos trechos das notas de viagem a Londres do autor de *Humilhados e ofendidos* que ilustram melhor do que qualquer interpretação o quadro da vida operária numa grande metrópole de seu tempo, sob o impacto da Revolução Industrial:

Esta cidade que se afana dia e noite, imensurável como o mar, com o uivar e o ranger das máquinas, estas linhas férreas erguidas por cima das casas (brevemente serão também estendidas por baixo delas), esta ousadia de iniciativa, esta aparente desordem... este ar impregnado de carvão de pedra, estas magníficas praças e parques, estes terríveis recantos da cidade como White Chapel, com a sua população seminua, selvagem e faminta.

48

A City, com os seus milhões e o seu comércio mundial, o Palácio de Cristal, a Exposição Internacional... Sim, a exposição é impressionante. Sente-se uma força terrível, que uniu num só rebanho estes homens vindos do mundo inteiro; tem-se consciência de um pensamento titânico; sente-se que algo já foi alcançado aí, que há nisso uma vitória, triunfo. (...) Mas se vocês vissem como é altivo o espírito poderoso que criou essa decoração colossal, e como esse espírito se convenceu orgulhosamente do seu triunfo, haveriam de estremecer com a sua sobrançeria, obstinação e cegueira, e estremeceriam também por aqueles sobre quem paira o orgulho titânico do espírito reinante, com o caráter acabado e triunfal das suas criações, imobiliza-se não raro a própria alma faminta, conforma-se, submete-se, procura salvação no gim e na devassidão e passa a acreditar que tudo deve ser assim mesmo. (Contaram-me, por exemplo, que nas noites de sábado meio milhão de operários de ambos os sexos, acompanhados de suas crianças, espalham-se como um mar por toda a cidade, agrupando-se mais densamente em determinados bairros, e durante a noite inteira, até às cinco da manhã, festejam o sabá, isto é, empanurram-se de comidas e bebidas como uns animais (...). Todos eles sacrificam para tal fim as economias semanais, fruto de um trabalho estafante e acompanhado de maldição. Nos açougues e mercearias arde o gás em larguíssimos feixes, iluminando fortemente as ruas. Arma-se uma espécie de baile para esses escravos brancos. O povo acotovela-se nas tavernas abertas e nas ruas. Come-se e bebe-se ali mesmo. As cervejarias estão enfeitadas como palácios. Tudo parece ébrio, mas sem alegria, sombrio, pesado, estranhamente silencioso. Apenas de quando em quando, impropérios e brigas sangrentas rompem este silêncio suspeito, que provoca uma sensação de tristeza. (...) As mulheres não se desprendem dos maridos e bebem em sua companhia; as crianças correm e se arrastam entre eles. (...) Aquilo que ali se vê nem é mais povo, mas uma perda da

consciência, sistemática, dócil, estimulada. E, vendo todos esses párias da sociedade, você sente que, para eles, por muito tempo ainda não há de se realizar a profecia, que ainda tardará muito até que lhes sejam dados ramos de palmeira e vestes brancas, e que por muito tempo ainda eles hão de clamar ante o trono de Deus: “Até quando, Senhor?” (...). Esses milhões de pessoas, abandonadas e expulsas do festim dos homens, acotovelando-se e apertando-se na treva subterrânea aonde foram lançados pelos irmãos mais velhos, batem às apalpadelas em quaisquer portões [peregrinos, messiânicos, etc.], procurando uma saída, a fim de não sufocar no porão escuro. Há nisso uma derradeira e desesperada tentativa de comprimir-se no seu próprio magote, na sua própria massa, a separar-se de tudo, ainda que seja da aparência humana, contanto que se viva a seu modo, contanto que não seja conosco...



Outras observações de Dostoiévski fazem-nos pensar na periferia das grandes metrópoles latino-americanas de hoje:

os casamentos de operários e de gente pobre em geral são quase sempre ilegais, porque custa caro casar-se. Aliás muitos desses maridos batem terrivelmente nas mulheres (...). Mal as crianças crescem, vão freqüentemente para a rua, misturam-se à multidão e acabam não voltando à casa dos pais. (Dostoiévski, 1992:132)

Artesanato: uma notícia histórica

Em Portugal as corporações medievais não se haviam estruturado com o mesmo rigor de suas congêneres européias, pois na Casa dos 24, criada em 1422, dividindo os artífices em 24 agremiações, terminara por prevalecer caráter religioso, em vez do profissional.

No Brasil Colônia, o espírito corporativo dos artífices permeou-se também nas confrarias e irmandades de ofícios. A infixidez da mão-de-obra nos trabalhos do campo e a conseqüente menor persistência dos indivíduos nos ofícios também contribuíram para que estes não se transmitissem com regularidade de geração em geração. Isso, no entanto, não impediu que as corporações zelassem pela qualificação dos ofícios. Era por meio de um exame presidido por um juiz e um escrivão e diante de seus pares que os oficiais de ferreiros, ourives, pedreiros, alfaiates, tanoeiros, padeiros e outros misteres manuais ou mecânicos deveriam habilitar-se para atender ao público. Obtinham então uma carta de ofício, que lhes facilitava o acesso às atividades profissionais. A instituição das corporações esteve viva entre nós até ser extinta pela Constituição de 1824.

Deve-se ainda considerar que o Novo Mundo, com seu meio ambiente totalmente diverso do europeu, requereu um certo tempo para que novos materiais, como madeira e mesmo a pedra – escassa em algumas regiões –, fossem experimentados e adequados aos processos construtivos de casas, igrejas e vilas.

Embora os estudos da transferência e modificação das técnicas de construir portuguesas possam ainda ser ampliados, vamos encontrar no primeiro século da presença dos europeus entre nós registros que mostram os padres da Companhia de Jesus exercendo e ensinando nos colégios a alvenaria, a olaria, a marcenaria. Segundo o padre Serafim Leite (1953), uma “produção rudimentar” seria iniciada pelos jesuítas em vários pontos da Colônia, “que depois, aperfeiçoada em moldes europeus, se organizou pelo Brasil acima até o Pará”. Além dos franciscanos, que tiveram papel semelhante, muitos mestres-de-obra portugueses de alta qualidade, vindos da tradição moçárabe de construir, foram ao longo dos primeiros séculos adaptando aqui seu saber secular, luso-oriental, já adequados às exigências dos climas quentes. Quando no século 18 florescem as irmandades e ordens terceiras em Minas Gerais, como consequência do ciclo do ouro, Luís Camilo de Oliveira Neto fala mesmo em mestria dos ofícios necessários ao erguimento das inúmeras igrejas que então se construíram na região mineira. A própria simultaneidade com que esses templos eram levantados permitia “a transferência de mestres e oficiais, em particular pedreiros e carpinteiros, de um para outro lugar, formando aprendizes (...) e a adaptação aos materiais locais 'representava muitas vezes um verdadeiro trabalho de criação'” (Oliveira Neto, 1975:47-48).

No interior do processo de ruralização, tônica da organização econômica e social do período colonial, caracterizaram-se não obstante as gradações de aprendiz, companheiro ou oficial e mestre, configurando-se artesanatos como a alvenaria, a olaria, a marcenaria e outros, que atingiram a primeira metade do século 19 patenteando o tradicionalismo que comumente se alia ao exercício também inventivo dessas técnicas pelos indivíduos.

Grandes ciclos econômicos, como o pastoril – que dá ensejo a uma verdadeira civilização do couro –, o da cana-de-açúcar, o da mineração do ouro e do diamante em Minas Gerais, vão gerar construções e equipamentos artesanais para o trabalho e a vida cotidiana.

A presença do negro e do índio nesse processo é verificável nos dois primeiros séculos apenas em alguns exemplos de talha e de pintura. O desprezo pelos ofícios mecânicos, manifestado pelo colonizador, é que abrirá principalmente para os negros escravos uma

gradual qualificação como artífices, que lhes possibilitará em muitos casos, ao longo do tempo, até comprar a própria alforria. Por outro lado, tem início a extraordinária contribuição com que gradativamente suas culturas vão enriquecendo a nova sociedade que aqui se forma. Essa contribuição vai refletir-se em vasto universo cujo arco abrange religiões, com rituais do corpo, culinária, indumentária, vocabulário, outras técnicas de construir e formas de habitar, bem como de cultivar a terra e relacionar-se com a natureza. Para oferecer dois exemplos paradigmáticos dessa transculturação, basta citar a incorporação da rede de dormir e da mandioca, de procedência indígena, na sociedade nacional, e o preponderante papel do negro na constituição do samba.

Com a mestiçagem que vai ocorrendo, já é uma nova sociedade que encontraremos no século 18, e a figura do mulato avultará nas artes e nos ofícios, constituindo seu exemplo maior a figura de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814), gênio do barroco de estatura universal.

Para dar uma idéia da fluidez dos limites entre arte e artesanato ao tempo do Aleijadinho – segunda metade do século 18 –, é suficiente lembrar a simultaneidade das funções de pintor e dourador, por exemplo, solicitadas a um mesmo indivíduo. O pintor Manuel da Costa Ataíde, que trabalhou com Antônio Francisco Lisboa, fazia carnação de imagens, prateamento e douração de talha, além de suas belíssimas composições ilusionistas para forro e painéis parietais das igrejas. Por outro lado, não seriam muitos os douradores capazes de candidatar-se à pintura das “visões” dos grandes tetos dos templos, o que já esboça certa gradação nas categorias de arte e artesanato, de anonimato e autoria.

Com a geração de escritores árcades, contemporânea do Aleijadinho, patenteia-se crescente sentimento nativista, um olhar mais próximo sobre a terra, que formará as bases, entre nós, para o movimento do Romantismo, no século 19. Dar-se-á aí, como de resto em todo o mundo ocidental, a revolta contra o iluminismo do século anterior. A relação entre igualdade e liberdade, de corte quantitativo, é substituída por uma outra, qualitativa, de singularidade e liberdade. Os românticos serão “os primeiros a enfatizar a particularidade e a singularidade das sociedades históricas” (Cavalcanti *et al.*, 1992:104).

A constituição das nações européias será um dos principais fatores nesse processo de transformação. O nacionalismo favorecerá o interesse pelas culturas das classes populares, como matriz e singularidade do caráter dos povos. Por outro lado, havia o interesse em registrar suas manifestações diante da perspectiva de seu



desaparecimento na esteira da industrialização. Como já vimos, na Inglaterra, William John Thoms dará continuidade à tradição das “antigüidades populares” dos dois séculos precedentes, propondo em 1846 a expressão *folk lore* para designar seu estudo. Em 1878 a criação da Folklore Society conferirá a esses estudos caráter de ciência.

Povo, folclore, românticos e modernistas

No Brasil, os poetas e romancistas românticos irão voltar-se para a questão do negro, militando pela abolição da escravatura, descreverão a natureza nativa e recorrerão a uma imagem idealizada do índio, mas de intenção recuperadora.

A literatura foi objeto dos primeiros trabalhos de folclore, uma vez que este era considerado à época como parte daquela. Em 1873, Celso de Magalhães publica na forma de artigos os escritos que reunirá com o título de *A poesia popular brasileira*. Seis anos depois, Sílvio Romero (1851-1914) edita seus notáveis estudos sobre o mesmo tema, empreendendo grande coleta de romances e de contos que, por sua importância, fazem com que seja considerado o fundador dessa disciplina entre nós.

Sílvio Romero tem 27 anos quando é fundada a Folklore Society em Londres. Aproximadamente uma década após sua morte, já está formada e atuante a primeira geração dos modernistas brasileiros, que ganhará expressão pública na Semana de 22. Essa geração partirá de novo para a descoberta do Brasil, sem discriminar entre o “popular” e o “culto”, procurando conferir-lhes dimensão mais relacional, a exemplo do que sempre aconteceu na vida corrente.

Ocorre novo interesse pela produção de fonte popular. Na realidade, estávamos mais familiarizados em nosso cotidiano com aqueles elementos do folclore e das culturas tribais do que os europeus. Picasso e Brancusi, por exemplo, foram buscar na África ou na Polinésia um repertório que, como assinala Antônio Cândido, representava para eles uma “ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais”.

O movimento regionalista do Recife, instaurado em 1923 por Gilberto Freyre (1900-1987), autor do clássico *Casa grande & senzala*, vinha também, no Nordeste do país, voltar-se para a criação popular. É desnecessário acentuar a importância dos estudos sobre a transculturação dos africanos no Brasil, realizados por aquele escritor e antropólogo, para a correta reavaliação do papel do negro em nosso processo civilizatório. Deu ele continuidade, dessa forma, aos trabalhos pioneiros de Nina

Rodrigues (1891-1905) e Artur Ramos (1903-1949). No campo da etnologia voltada para o índio, destacou-se Curt Nimuendaju (1883-1945), cujos trabalhos muito contribuem para o desenvolvimento dessa ciência entre nós e que importaram também, pelo devotamento desse cientista à política indigenista, na defesa dos direitos das sociedades tribais. O ensino das ciências sociais, a exemplo do que aconteceu em outras áreas do conhecimento, passa a ter os padrões científicos atualizados a que aspiravam alguns folcloristas com a instituição da Escola de Sociedade e Política de São Paulo (1933), da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (1934) e a Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro (1935).

O escritor modernista Mário de Andrade, verdadeiro polígrafo, percebera a necessidade recíproca de aproximar a universidade, os estudiosos de folclore e a própria administração pública. Para isso, funda em São Paulo, em 1936, no Departamento Municipal de Cultura, que então dirigia, a Sociedade de Etnografia e Folclore, de que serão sócios fundadores, além de brasileiros como Paulo Duarte, Oneyda Alvarenga, Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet, os professores estrangeiros da USP Claude e Dina Lévi-Strauss, Arbousse Bastide, Pierre Monbeig. Da mesma maneira que muitos folcloristas, sentia-se a necessidade de fazer do folclore uma disciplina compreendida em bases verdadeiramente científicas. “O folclore no Brasil ainda não é verdadeiramente concebido como um processo de conhecimento”, escrevia Mário de Andrade em 1942, acrescentando:

Na maioria de suas manifestações, é antes uma forma burguesa de prazer (leituras agradáveis, audições de passatempo) que consiste em aproveitar exclusivamente as 'artes' folclóricas no que elas podem apresentar de bonito para as classes superiores. (...) Um documento folclórico colhido da memória de um advogado tem o mesmo valor de outro colhido da boca de um vaqueiro; não se faz diferença entre o colaborador urbano e o rural, o alfabetizado e o analfabeto, nem data, nem idade, nem sexo, nem nada; o folclore é o paraíso da 'sensação democrática': tudo é igual. (Andrade, 1950)

Em 1947 cria-se a Comissão Nacional de Folclore no IBECC – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura –, presidida pelo também modernista Renato Almeida. Em 1958 a Comissão consolida sua atuação institucional, transformando-se em Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, órgão subordinado ao Ministério da Educação e Cultura. Denominando-se Instituto Nacional do Folclore em 1980, hoje constitui o Centro

Nacional de Folclore e Cultura Popular, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Valorizando a experiência dos folcloristas e sua contribuição que permanece atual, esse órgão se adequa cada vez mais à diretriz a que a Carta do Folclore de 1951 o vincula: a de integrar-se às ciências antropológicas e culturais.

Sinais de mudança

Nesse mesmo ano em que a Comissão Nacional de Folclore é criada, o pintor Augusto Rodrigues organiza no Rio de Janeiro uma mostra do Mestre Vitalino – Vitalino Pereira dos Santos –, que virá a ser conhecido como um dos maiores artistas-ceramistas do país. Ele é apresentado pelo poeta modernista Joaquim Cardozo, que comenta as “invenções de motivo de boneco” do mestre popular: “Mas, convenhamos, que riqueza formal em muitas delas, que emoção particular e duradoura nos comunicam, que associações despertam com os volumes mais bem equilibrados dos escultores maiores”.

A passagem dessas figuras de barro para a categoria do estético corresponde a uma mudança nas mentalidades provocada pelas transformações na vida socioeconômica e cultural do país, concomitante ao desenvolvimento industrial. O movimento modernista, inserido nessas transformações e delas também agente, interviu de maneira decisiva na renovação do pensamento e na reavaliação de nosso passado artístico. Com a continuidade da “rotinização do Modernismo”, apontada por Antônio Cândido, em certa medida ficará menos problemático, para a inteligência brasileira, identificar e assimilar formas de criação diferentes, no país, que gradualmente fossem constituindo o corpo de referência a que visava Mário de Andrade, sem discriminação entre o “popular” e o “culto”.

Depois que escritores, pintores, músicos, arquitetos, antropólogos, historiadores – sem deixar de voltar-se para o universal – se haviam debruçado de maneira mais próxima sobre a realidade brasileira, procurando ali os elementos que conformariam a identidade do país, nada mais natural e conseqüente do que o surgimento e aceitação dos próprios artistas de outras camadas sociais.

Artistas do povo como Vitalino, Severino de Tracunhaém, Cardosinho, Heitor dos Prazeres encarnaram para a nova mentalidade esse novo movimento de encontro. Por sua vez, entre os artistas da norma culta, Cândido Portinari (1903-1962) retratava a vida cotidiana das camadas de baixa renda no campo e nas cidades. Alberto da Veiga

Guignard (1896-1962), Roberto Burle Max (1909-1994), Di Cavalcanti (1897-1976), Tomás Santa Rosa (1909-1956), José Pancetti (1904-1958) retratam empregadas domésticas, fuzileiros, trabalhadores urbanos e rurais. Tarsila do Amaral (1890-1973) aborda a paisagem brasileira, a religiosidade popular e o operariado paulistano, já incorporando a sua escala cromática uma preeminência de azuis e rosas que chamava de “caipiras”. O escultor Victor Brecheret (1894-1955) realiza em São Paulo extraordinária obra, destacando-se uma fase em que o repertório de formas de arte indígena é profunda e harmoniosamente absorvido. Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) transfunde em momentos da linguagem formal de sua pintura elementos indígenas marajoaras, com extraordinária acuidade e equilíbrio.

São esses uns poucos exemplos, retirados do quadro das artes visuais dos anos 1930 e 1940, que dizem do interesse dos artistas eruditos em relação ao universo das classes populares e das culturas tribais.

No entanto, os próprios artistas populares não foram absolutamente agentes passivos de seu processo de reconhecimento no quadro amplo da vida nacional. Pois também por seu lado experimentavam mudanças em relação a seu meio cultural, fazendo uma síntese formal própria, como qualquer outro artista, das transformações que viam acontecer diante de seus olhos e que também os motivavam. No caso de Mestre Vitalino, por exemplo, da relativa uniformidade do figurado de barro feito antes na região para brinquedo de criança – daí o termo 'bonecos' –, ele parte para a “invenção de motivo de boneco” a que se referiam seus amigos ceramistas na mesma localidade: o Alto do Moura, em Caruaru, Pernambuco.

Tradição e mudança na cultura material das classes populares

Em que teriam consistido as mudanças na arte de bonequeiro exercida por Mestre Vitalino? Trabalhando na roça com a família, ele começara por fazer “loiça de brincadeira”, miniaturas que eram vendidas na feira da cidade mais próxima. Aprendera a fazê-las com a mãe, louceira, pois a arte do barro era exercida apenas pelas mulheres há gerações, e os meninos só eventualmente dela participavam. Dessas miniaturas, Vitalino passa para figuras individuais, a exemplo do que ocorria com outros artesãos em todo o país, para finalmente criar grupos com cenas da vida rural e da vida urbana. Pois com a boa aceitação de seu trabalho pelo grupo próximo e logo a seguir por um público erudito,

ele se muda para a cidade de Caruaru, próxima do lugarejo em que nascera, no Estado de Pernambuco. Cria-se em torno dele uma verdadeira escola de ceramistas. O público que compra seu trabalho é agora quase exclusivamente de fora, dos grandes centros urbanos. Vitalino desenvolve o que denominaríamos “estilo”, em que seu “expressionismo” se traduz por vocabulário formal próprio. Passa para os companheiros de ofício suas novas conquistas técnicas e também aprende algumas com eles, como o emprego do arame na sustentação interna das figuras, para não só dar-lhes mais firmeza como variar suas posturas. A partir desses indivíduos, Vitalino e seus amigos Zé Caboclo, Zé Rodrigues, Manuel Eudócio, entre outros, surge em Caruaru um grande centro de ceramistas, onde hoje 160 famílias vivem da arte do barro. As criações dos mestres inovadores são por elas rotinizadas em artesanato de boa qualidade, o que não impede que no mesmo local surjam personalidades inovadoras nas gerações subseqüentes, como é o caso de Luís Antônio ou de Manoel Galdino.

Pelo resumo acima exposto, verifica-se logo que as transformações socioeconômicas na vida nacional têm impacto decisivo na revelação do talento de Vitalino e seus amigos. O desenvolvimento dos transportes, a chegada do rádio ao sertão – que ele, aliás, representa no barro – a cada vez mais difícil permanência na roça – que ele registra em suas composições com retirantes – e principalmente o crescente interesse das elites pela produção popular vão fazer com que seu trabalho mude. Essa mudança vai também atrair novo tipo de comprador para suas peças, comprador que não é mais regional, vicinal. Inicialmente será o intelectual ou colecionador de arte esclarecido, e, mais tarde, o turista convencional, a que se refere Nelson Graburn, que deseja levar consigo um objeto considerado pitoresco para guardar como lembrança de sua viagem. Nessa mudança do consumidor residirá uma das chaves para a configuração das linhas gerais da produção artesanal brasileira, a que nos propusemos dar alguma visibilidade na introdução deste texto.

Ex-votos e car rancas

No variado contexto social e econômico do país, há por exemplo a vasta série de artefatos que são confeccionados e absorvidos por um mesmo segmento da população regional, vicinal.

Estão nesse caso os ex-votos ou ‘milagres’ do sertão nordestino, modelados secularmente em barro ou esculpidos em madeira, expressão da fé por uma graça recebida de um santo, e que, feitos até hoje, geralmente constituem extraordinárias

sínteses plásticas, de grande qualidade estética. No Brasil, do século 17 ao 18, fizeram-se também tábuas votivas pintadas, de prototípia portuguesa, prática que ocorre com cada vez menos incidência em nosso século, tendo como suporte telas, papelão ou mesmo papel. À medida que corre o século 19 e entramos no 20, vai-se evidenciando que a grande, a quase exclusiva manifestação dos fortes atos de fé que constitui a prática de voto e ex-voto vai-se circunscrevendo quase unicamente ao universo dos pobres.

Tais testemunhos, que dizem da reciprocidade de trocas entre o humano e o divino, são indicadores da grande freqüência de votos relativos à recuperação da saúde, seja devido a doença, seja por acidente de trabalho, temas predominantes nos séculos 17, 18 e 19. No século 20 permanecem esses temas, acrescidos dos que retratam desastres de carros, trens e mesmo de avião. Os ex-votos esculpidos do século 20, além de representarem a cura de males do corpo, também indicam a obtenção de uma estabilidade material mínima, como a da casa própria, a saúde de animais domésticos necessários à subsistência, a obtenção de diploma ou um emprego.

Nas legendas de ex-votos pintados, o testemunho direto do agraciado faz chegar até nós sua voz:

O Sr. De Mattozinho fez mercê a Luis de França de Jesus, que estando embarbando um Caibro, na obra do Reverendo Miguel de Noronha Peres, na rua por detrás da Intendência da Vila de São João de El Rei, subindo para o Bom fim, escapoliu o machado, que lhe tirou uma naca de osso na Canella do pé esquerdo, golpe feíssimo e gritando pelo mesmo Senhor com ele se pegou e ficou bom. No ano de 1822.

Em Riscadores de milagres, notável livro que publicou sobre os ex-votos da Igreja do Senhor do Bonfim, em Salvador, Bahia, Clarival do Prado Valladares registra, entre outros, esta legenda: “Ofereço esta minha Fotografia e Este Dezenho de Uma Casa ao Grorioso Senhor do Bonfim por Alcançar Minha Casa Própria. José de Andrade.”

Esta última legenda já é sinal de uma transformação que se generaliza por todo o país: a substituição do ex-voto pintado ou esculpido pela fotografia ou pelas moldagens em cera. A massificação, a dessacralização da sociedade, a falta de informação e de compreensão por parte de grande parcela do clero para com essas manifestações, as migrações, a desarticulação das redes sociais propiciadoras de identidade, todos esses



elementos têm contribuído para que o ex-voto pintado se tenha tornado raríssimo. O esculpido ainda é prática freqüente, que tende a diminuir, no Nordeste do país.

Além de representações totais ou parciais do corpo humano em madeira, barro, papel, cera, gesso, metal, podemos encontrar nos santuários, ermidas, capelas, cruzeiros de devoção popular os seguintes 'milagres': jóias, cabelos, óculos, mortalhas, cadeiras de roda, peças de renda, cartas, flores, grandes cruzes de peregrinação, velas, vestidos de noiva, uma infinidade inesgotável de objetos que corresponde à multiplicidade das situações vividas pelos ofertantes.

Outra notável série de criações que teve o significado de sua função compartilhado por toda uma comunidade ribeirinha foi a das carrancas ou figuras de proa das barcas do Rio São Francisco. Essas figuras tiveram em Francisco Biquiba Guarany (1881-1985), natural de Santa Maria das Vitórias (BA), seu mais notável intérprete. Ao tempo em que surgiram na proa das barcas do Médio São Francisco – em torno de 1875-1880 –, as carrancas certamente corresponderam à intenção de esconjurar o Minhocão ou o Caboclo d'Água, sobrenaturais que habitariam a grande massa líquida do rio.

Com a introdução da canoa sergipana a motor, que substituiu as antigas barcas de remeiros, desapareceram as carrancas das proas. Como Francisco Biquiba morreu com 103 anos de idade, houve ainda tempo para artistas e estudiosos de arte identificarem sua autoria (Pardal, 1981). A partir dos anos 1950, suas obras passaram a ser expostas em museus, galerias de arte, e constaram de exposições de âmbito nacional e internacional.

Popularizou-se assim, entre artesãos voltados para o turismo cultural, o tema das carrancas, que são hoje encontradas em profusão em pequenos e médios formatos em diversos pontos do país. Ubaldino, um dos filhos de Guarany, que começou a esculpir carrancas em 1972, é talvez dos últimos a guardar ainda em seu trabalho, que vende para o mercado de arte, marcas do espírito monumental e da expressividade da secular representação dessas figuras.

Os ofícios do cotidiano e as festas

De uso cotidiano para inúmeras populações rurais em que as relações pessoais entre produtores e consumidores prevalecem, facilitando a adaptação recíproca, artefatos que ilustram as técnicas da olaria, do trançado, da tecelagem.



Nesse nível em que o artesanato é absorvido pelo próprio grupo que o produz, há portanto toda uma produção serial de artefatos integrados aos espaços domésticos e de trabalho, como os candeeiros de folha-de-flandres – verdadeiro *design* que utiliza material reciclado –, ou a louça de barro de localidades como Moita Redonda e Cascavel (CE) e Porto Real do Colégio (AL), de Caatinginha e Xique-Xique (BA), dos covos para peixe do litoral do Estado do Rio de Janeiro e cestos de Werneck, no mesmo estado, da selaria do Vale do São Francisco, para citar de uma lista que apesar de tudo conteria várias centenas de indicações. Seja como indústria caseira, seja como produção de mestres, essas técnicas artesanais são exercidas por gerações de artistas da mesma família, que as mantêm inalteradas devido ao isolamento regional em que se encontram, e/ou porque esses artefatos ainda são mais baratos do que os industrializados.

Faz-se necessária aqui ainda uma breve informação sobre os artefatos que integram o universo complexo das festas, ocasião da “subversão da ordem cotidiana do mundo”, como tão bem define Roberto da Matta (1989). É nas festas que acontece uma forte troca de experiências e serviços, e que a comunidade reafirma, por meio dos rituais, sua identidade e constrói outras, num conhecimento compartilhado e codificado em sistemas simbólicos.

A simples descrição de um “couro”, isto é, a grande máscara que envolve o personagem que representa o boi nos bumbas do Maranhão, já vai passando a idéia do caráter total desse ritual, que gira em torno da morte e da ressurreição de uma rês. Em que categoria nossa classificaríamos esse objeto, lembrando que é veludo cortado, costurado, bordado com miçangas coloridas, ajustado em armação de madeira e depois vestido e animado por um indivíduo em cerimônia pública em que o canto, a dança, o drama são todos de importância igual a de sua configuração material? O fato é que o “couro” não será nem uma escultura, nem uma pintura (grande parte de seu veludo é preenchida pelo cromatismo vibrante de figuras e letreiros).

A maravilhosa máscara do cazumbá, usada por brincantes do bumba-meu-boi maranhense, tem a função de representar monstros que atemorizam o Pai Francisco, quando ele é perseguido por índios e vaqueiros por ter matado e arrancado a língua do melhor novilho da fazenda para atender o desejo de sua mulher grávida, Catirina. Uma dessas máscaras, de fatura recente, incorpora vários materiais industriais (vidro, espelhos, imagens de santo feitas de plástico) a outros, naturais, como crina de cavalo, lã de carneiro, mandíbulas de madeira de feição espantosamente africana, num exemplo de liberdade e perfeita fluência no lidar com dados da tradição e da modernidade.



No mesmo caso estarão, bem como todos os demais elementos materiais desse ritual, as máscaras de palhaço de festas católicas das folias-de-reis. As folias constituem-se em desfile processional, acompanhado de música e de paradas de porta em porta, quando se saúda o dono da casa e se cantam as “profecias” (viagens dos Reis Magos ou passagens da vida de Cristo). Ocorrem aí as intervenções do palhaço, figura “profana”, na realidade um *daimon*, em ambiente carregado de religiosidade, que faz a crítica do grupo e da sociedade. Máscaras como as de José Pífano, de Miracema (RJ), feitas de plástico, espuma de náilon, chifre, tecido de algodão, filó, alumínio, sisal, penas compõem plasticamente um personagem de terrível ambigüidade e poder de ameaça, não ficando nada a dever às melhores criações do que de mais atual e exigente se tem feito na arte cênica contemporânea.

60

Numa categoria próxima às “máscaras de corpo inteiro” do bumba-meu-boi e às de palhaços das folias-de-reis, estaria, talvez, a das indumentárias cerimoniais de grupos tribais representando sobrenaturais, como por exemplo a de lontra ou a de beija-flor, dos Tukuna, ou as chamadas de “capote” pelos índios Kanela.

Pois é preciso assinalar aqui – mesmo em simples lembrete, dada a impossibilidade de abarcar universos tão extensos e complexos num simples artigo – que os índios fazem parte do povo brasileiro e que, mais intensamente talvez do que quaisquer outros grupos sociais, vivem imersos em uma rede permanente de referências sociais e religiosas. Desde as três toras da madeira *kuarup* que representam os mortos que Marvutsinim, herói Kamaiurá, queria ressuscitar, e se acham até hoje no centro de belíssimo cerimonial, até o padrão ornamental que nas urupemas (cestas) Kaiabi representam sobrenaturais como *taanga*, que Berta Ribeiro viu no Xingu e registrou em seu Diário (1979).

Os rituais afro-brasileiros do candomblé, com sua extraordinária simbologia material, também contam, até hoje, com “ferramentas” ou atributos dos santos feitas à mão em ferro ou latão, da mesma maneira que os xangôs do Recife (PE). Feitas à mão, ainda, são as indumentárias vestidas por seus fiéis para representar os orixás, para nem falarmos da “comida de santo”, extraordinário artesanato que terminou por mesclar-se parcialmente à própria culinária dos brasileiros. Encontram-se hoje em museus as belas imagens de Exu em ferro forjado, bem como outros atributos de sobrenaturais afro feitos à mão há cerca de 60 anos.

A disseminação da umbanda – religião que se irradia em centenas de cultos diferenciados, que congregam em maior ou menor grau elementos africanos, católicos, de xamanismo indígena, kardecismo, pajelança cabocla, teosofismo – pelo grande número de adeptos de todas as classes sociais com que conta trouxe consigo uma estatutária definitivamente urbana. São esses objetos produzidos em grandes séries, por meio de moldes, já em manufaturas maiores, em que apenas a pintura feita à mão acrescenta interesse à peça.

Uma transformação gradual

Em outra instância da produção artesanal, contemporânea àquelas que apresentam feição aparentemente uniforme, em que o significado do objeto é socializado entre quem faz e quem consome, citaremos, como exemplo de transformação de tipologias, os artífices pertencentes a comunidades ligadas, ou recentemente ligadas, a economias pré-industriais de caráter agropastoril. Têm esses artífices como denominador comum, no processo de comercialização de suas peças, a modificação do comprador. Como já foi assinalado a respeito de Vitalino, o comprador aparece agora por intermédio da indústria do turismo, já não é mais o usuário vicinal, regional. Essa mudança ocasionou diversas modificações na produção dos artífices dos quais tratamos. No caso dos bonequeiros, figureiros ou oleiras que trabalham com o barro, como no Alto do Moura, Caruaru (PE), ou no Vale do Paraíba (SP), essas transformações se traduzem, num primeiro momento, por maior individualização formal, em contraposição às peças produzidas pela geração anterior. Abandonam o hieratismo, apresentando maior movimentação gestual e de postura e começam a ser assinadas. Os figureiros do Vale do Paraíba, São Paulo, estão nas cidades de Taubaté, Pindamonhangaba, São Luís do Paraitinga, Redenção da Serra, Natividade da Serra, Caçapava, São José dos Campos, Cunha. Identificou-se aí um dos maiores núcleos de confecção de presépios de barro no Brasil, em particular na época do Natal. Esses presépios, completos, são uma verdadeira bricolagem social e histórica, que atualiza a cada ano o nascimento de Cristo. Ladeando o Menino Jesus, Maria e José, podem aparecer, além dos pastores e dos Reis Magos: soldados da Guerra do Paraguai e da Revolução de 1932, Adão e Eva, cangaceiros, jogadores de futebol, caçadores, escravos, meninas jogando bola, lenhadores, músicos, médicos, personagens da congadinha de São Benedito, da companhia de moçambique, da companhia de reis. Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora da Salette fazem sua aparição alternada ao lado da manjedoura. Em torno do grupo principal, distribui-se sempre variadíssima produção animalista: doméstica (boi, burro, carneirinhos) e selvagem (raposas, cobras). Atualmente, essa produção de bonecos de barro não se limita apenas ao ciclo natalino, e é exercida durante todo o ano devido às solicitações do novo mercado.



Com relação à imaginária religiosa, tenho observado a existência de uma espécie de interdição na representação de Cristo, Maria e dos santos, na geração correspondente à de Mestre Vitalino, e que depois dela começa a desaparecer. Vitalino e os artesãos de Caruaru não os faziam para não ter que “queimá-los” no forno, alusão às chamas do inferno. Antonia Leão, de Tracunhaém (PE), cidade que se notabilizou justamente pela imaginária religiosa, chega a declarar: “Isso tudo é meio de vida. Não é santo, que santo não se faz.” Também nos artistas que esculpem na madeira encontramos postura semelhante. Expedito dos Santos, antigo marceneiro, fazedor de ex-votos, católico, da grande e recente escola de santeiros ativa no Piauí, em que se destaca mestre Dezinho de Valença (José Alves de Oliveira), diz a Aldenora Mesquita: “Sempre mantive comigo o pensamento de um dia eu poder fazer santos, mas as pessoas me diziam que era proibido, que era pecado. Depois, sem querer pensar em mais nada, eu fiz a figura de um santo, Santo Antônio” (Santos, 1980).

Prender-se-á esse respeito na representação dos santos, também, à antiga expressão de “trocar” a figura do santo, sem falar em dinheiro. Denominadas “santas esculturas”, as imagens eram trocadas, segundo os santeiros mais velhos, “por consideração de religião”. Antônio Santeiro, de São Luís do Maranhão, testemunha:

Nesse tempo adorava os santos... Hoje eu entendo que seja assim: porque acha bonito um trabalho de um analfabeto que nem eu, pega uma tora de pau desse de minha autoria... eles estão cogitando esses trabalhos meus mesmo... chama-se hoje artesanato, artes modernas, peça tosca porque é muito simples... Então a gente faz a escultura de madeira e riqueza é quem compra... (Santeiro, 1981)

O estranhamento diante de uma procura do estético ao invés do sagrado está aqui bem patente, e a categoria externa de “artesanato”, “artes modernas” é claramente explicitada.

Dentro do mesmo espírito vigente anteriormente, ex-votos para romeiros são ainda feitos de graça por ceramistas, santeiros, bonequeiros.

As denominações 'arte', 'artista', com outras acepções, são também comuns aos que exercem técnicas artesanais em Juazeiro do Norte, Ceará:

As artes são a arte de ourives, arte de sapateiro, de funileiro, marceneiro, espingarda, ferreiro, pedreiro, carroceiro. (...) Flandereiro, madeira: são os

imaginários. Gesso, oleira; louceria, é mais próprio para mulher; fogueteiro, boneca de pano. Essas são as artes, tem é muita, agora é arte porque fazem à mão e não na máquina⁽¹⁾.

Outro depoimento de artista de Juazeiro na mesma oportunidade define: “O artista é aquele que trabalha fazendo a peça toda, né. Todo ele é artista”⁽²⁾.

Essas observações, feitas a partir do ponto de vista dos agentes de produção, mostram como para certos segmentos das classes populares em que os ofícios manuais são exercidos é nova ainda a categoria 'artesanato', na realidade uma denominação vinda de fora, vinculada a uma noção de estética de outras classes, porém de uma estética menor, ligada ao ornamental, ao gratuito, quando não introduzida por agentes governamentais ou, mais comumente, vulgarizada pelas mídias e pelo turismo. A denominação artesanato, no entanto, vai aos poucos se vulgarizando também entre as gerações mais jovens das classes populares.

Além de Juazeiro do Norte, no Cariri, o outro grande centro brasileiro de produção de objetos artesanais é o Vale do Jequitinhonha, no Estado de Minas Gerais. Com 52 municípios, três quartos da população na área rural, a maior parte subempregada na agricultura ou na mineração, os problemas endêmicos do Vale são conhecidos em todo o país. Na década de 1990 intensificou-se a migração dessa população rarefeita, dispersa pela vasta área do Vale, para a cidade de Belo Horizonte e outros centros urbanos.

No entanto, um incrível poder de resistência produz ali, entre outras formas de continuar existindo, um elenco das criações visuais, musicais e verbais mais fortes do país. No que tange aos artesanatos, o mesmo quadro de mudança social muito rápida, de referência bem urbana. Louça de barro como potes e panelas, por exemplo, é feita na região há gerações, e continua sendo confeccionada e produzida pelas populações do Vale nos casos em que se mostra mais barata que os utensílios de alumínio. Até a década de 1970, ao lado desse vasilhame havia a execução, para consumo interno, de eventuais figurinhas de presépio, no tempo do Natal. A partir dessa década, com a eletrificação expandida, a disseminação dos produtos industrializados e dos meios de comunicação, desenvolve-se um novo e instigante figurado no Vale. Predomina aí a categoria do “artístico”, pois o novo figurado se destina à absorção por camadas de maior poder aquisitivo nos grandes

(1) Declarações em Alvim, 1983, p. 52

(2) Idem, Ibidem, p. 57.



centros urbanos. Painelas, potes e bulhões de barro ainda permanecem em uso em várias localidades. Mas as antigas moringas com três pés, esféricas, passam por rápida mudança. Não só assumem aspecto humano, com tampa que figura uma cabeça, como também logo dispensam o destacamento dessa tampa do bojo da peça. Os braços dessas moringas, que antes funcionavam como pegas ou alças, alongam-se, já que não se destinam mais a conter água, e sim a ornamentar espaços nas casas de campo ou estúdios da elite urbana. Ao perder a funcionalidade, essa peça adequa-se agora à nossa categoria de “escultura” e ganha, como outras no mesmo caso, a denominação local de “enfeite”, antes inexistente no Vale, pelos agentes de produção.

Para atender às novas exigências, as ceramistas ou paneleiras aumentam sozinhas o tamanho de seus fornos, e a variação das formas e composições parece inesgotável. Como sempre tem acontecido em outros pontos do país, os homens começam a interessar-se por uma arte que até pouco tempo atrás era de domínio feminino, e passam a exercê-la. Ulisses Pereira Chaves, de Carai, está nesse caso, e é hoje indiscutivelmente o grande inventor surgido da arte do barro no Jequitinhonha. A produção de louça e figurado de barro no Vale aumenta, bem como a de tecelagem, e reforça os frágeis recursos de sobrevivência. Cria-se em Araçuaí a Associação de Artesãos do Vale, abrangendo todas as técnicas, organizada e presidida por eles mesmos.

Entre o rural e o urbano: a criação de um estilo

Em uma terceira amostragem de representações simbólicas que já ultrapassa a mestria nos ofícios e leva francamente para o terreno da criação artística, está a obra de indivíduos como a do já citado Vitalino, de Antônio Poteiro, ativo em Goiás, de G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira), mineiro de Divinópolis, de Júlio Martins da Silva, fluminense de Niterói, de Nino, de Juazeiro do Norte, Ceará, para citar apenas alguns artistas surgidos no século 20.

Migrantes, em sua quase totalidade, de seus locais de nascimento na ambiência rural, e sofrendo o impacto dos meios de comunicação de massa, esses indivíduos apresentam uma representação simbólica ainda mais individualizada do que a dos figureiros e imaginários a que nos referimos acima, comparável à construção de um estilo na norma erudita. Sua produção destina-se, agora, à clientela de alto poder aquisitivo das galerias de arte dos grandes centros culturais do país.



Liminares entre a cultura em que se formaram e a que consome sua arte, a leitura de suas produções, exatamente por se encontrarem 'entre', é acessível tanto às classes populares quanto às demais. Longe de constituírem fenômenos isolados, taxados de "primitivos" e de "ingênuos", esses artistas exprimem sua experiência da vida brasileira do mesmo modo que os criadores de tradição erudita.

Já vimos ao longo deste texto como o *éthos* urbano a que nos referimos no início termina por perpassar o universo rural. Chegando ao âmbito mesmo da cidade, serão também infinitas as manifestações artesanais no Brasil de hoje. Citaremos de maneira breve a arquitetura das favelas, que já foi admirada por suas soluções por técnicos da Unesco como Michel Parent; os ambientes religiosos-messiânicos como o Cemitério de Adão e Eva, construído por Joaquim Volanuk no bairro da Mooca, em plena cidade de São Paulo; a pintura de bares, padarias, centros espíritas, de umbanda e de quadras de ensaio de carnaval; as gigantescas alegorias e adereços feitos nos barracões das escolas de samba; a pintura das rodas-de-saia, lameiras e carrocerias de caminhões; a extensa escritura do poeta Gentileza que cobre calçadas e viadutos do Rio de Janeiro como um imenso mural de pictografias, enfim, outro infindável elenco de manifestações.

Entre os artistas que expuseram seu trabalho em espaço público, em meio urbano, cabe uma referência à obra eletricamente movimentada de Antônio de Oliveira e Manuel Josete Molina. Ambos, já falecidos, são provenientes de áreas rurais de cultura caipira. Suas obras são duplamente inovadoras: primeiro pela tecnologia com polias que inventaram para introduzir a eletricidade; segundo, pela recuperação pessoal da História que realizaram por meio de cenas em que figuras de madeira por eles esculpidas retratam o universo pré-industrial em que se passaram sua infância e formação, somadas a quadros que reproduzem o mundo fabril, além de momentos de lazer do povo. Na realidade, o que ambos fazem, ao reconstituir fatos que viveram e testemunharam, é narrar uma história pessoal de tradição e mudança, "escrita" com figuras. No grande historiar de Oliveira, por exemplo, a cena de Adão e Eva no Paraíso é seguida da Descoberta do Brasil, do Suplício de Tiradentes, dos vãos de Santos Dumont, da Abolição da Escravatura, da Escada da Vida com os estágios da condição humana, de lobisomens, procissões, das pessoas que conheceu exercendo ofícios na roça e na cidade. "Artista", declara, "é aquele que faz, de sua arte e nela, o que deseja" (Oliveira, 1983:35).



Programas de apoio ao artesanato por agências governamentais e outras instituições

Resta-nos dizer ainda uma palavra sobre os apoios oficiais aos artesanatos rurais ou urbanos. De maneira geral, organizações governamentais e não-governamentais, ou mesmo instituições privadas, possuídas das melhores intenções, já se voltaram e têm se voltado para dar assistência às comunidades ou indivíduos de baixa renda que são agentes de produção artesanal.

De maneira geral, não se tem levado em conta o contexto cultural em que essas manifestações ocorrem, prevalecendo por parte dessas organizações a ótica de que a melhoria técnica e/ou o conseqüente aumento da demanda e da produção contribuiriam para melhorar a qualidade de vida dos assim chamados artesãos. A maior parte dessas tentativas tem falhado, deixando mesmo atrás de si um rastro de destruição dos sistemas culturais anteriormente vigentes e um empobrecimento maior em todos os sentidos.

Pois a técnica não é algo externo à forma ou à própria concepção de um ornamento bem como à destinação original de um objeto. Quantas vezes um artista não chega a uma nova forma pela descoberta de uma técnica a partir do exercício de seu próprio trabalho? O que existe nos artesanatos é todo um elenco de gestos, de procedimentos com o material, que desaguam na forma cultural aprendida de outras gerações e enriquecida, quando não inventada, pela experiência individual. Forma que pode alterar-se, segundo as necessidades, até mesmo estéticas, de cada artesão ou grupo de artesãos. Vimos que as oleiras do Jequitinhonha aumentaram sozinhas o tamanho de seus fornos, para atender a novas encomendas; que Vitalino e seus amigos passaram a empregar arame na sustentação de seus bonecos de barro. São inumeráveis os casos semelhantes. Estamos diante de uma herança cultural e de uma invenção exercidas continuamente, cotidianamente, que é preciso procurar entender e respeitar.

O que não é absolutamente sustentável é desejar que um boneco ou uma vasilha de barro tenham a durabilidade do aço inoxidável, pois a própria natureza do artesanato, e um de seus elementos de encanto, é seu caráter relativamente efêmero. Já dizia com sabedoria Mestre Vitalino: “Se não quebrasse, não tinha”. E também não se pode querer transformar o artesanato em uma linha de montagem de feição fabril, produzindo para atender a demanda de enormes quantidades de peças. Se a intenção é dar apoio ao artífice, é a própria qualidade, e não a quantidade, que elevará o preço do que faz nos mercados nacional e internacional mais exigentes que solicitam sua produção.

É claro que ninguém se oporia à suavização de etapas particularmente duras para o corpo e a saúde dos artesãos, no tratamento inicial das matérias-primas, ou a qualquer outro melhoramento das condições de trabalho por eles mesmos solicitado. Mas qualquer projeto institucional que vise a intervir na produção artesanal deve contar com uma equipe interdisciplinar em que antropólogos, historiadores e especialistas em artes e letras tenham peso nas decisões e principalmente atuem em conjunto com a vontade e as necessidades das comunidades com que se pretende trabalhar.

Na maior parte das vezes, como nossa experiência indica, as comunidades geradoras de artesanato necessitam de apoios que nada têm a ver com as questões da técnica de produção. Foi assim em Juazeiro do Norte, Ceará, e em Parati, Estado do Rio de Janeiro, quando o Instituto Nacional do Folclore contribuiu com a assessoria de seus especialistas para apoiar os artesãos daquelas localidades. Uma vez ouvidos, eles identificaram a obtenção da matéria-prima e o escoamento de seus artesanatos como principais dificuldades. Com o apoio das prefeituras e outras instituições locais, e entendimentos travados com particulares, grande parte dessas solicitações foi satisfeita, dando maior impulso à continuidade e ao desenvolvimento dos fazeres artesanais, que até hoje se mantêm, gerenciados pela própria comunidade. A divulgação adequada, pelos meios de comunicação, do valor e características culturais das comunidades ou indivíduos que fazem artesanato, também costuma alcançar resultados da maior valia para o estímulo dessa atividade. Seria, no entanto, por meio dos processos da educação, tanto infantil quanto de adultos, que se poderia transformar a ameaça da uniformidade, trazida pela indústria cultural à cultura de massa, naquela cultura reflexiva a que alude Muniz de Brito (1983:153-158), “com a possibilidade de formar-se um público ativo, participativo e crítico”.

Octavio Paz, no texto a que nos referimos (1974:24), toca a essência mesma do fazer artesanal, considerando-o um sinal saudável na sociedade moderna, que começa a duvidar dos princípios que a fundaram:

O artesanato não pretende durar milênios; nem é tampouco possuído pela pressa de desaparecer rápido demais. Ele passa com os dias, escoa-se conosco, gasta-se aos poucos, não procura a morte – nem a nega. Ele a aceita. Entre o tempo intemporal dos museus e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é o pulsar do tempo humano. É um objeto útil mas que, ao mesmo tempo, é belo: um objeto que dura mas que desaparecerá e que consente em desaparecer; um objeto que não é

único como a obra de arte e que pode ser substituído por outro, parecido mas nunca idêntico a ele. O artesanato nos ensina a morrer – e, em consequência, nos ensina a viver.



Centro Nacional
de Folclore e Cultura
Popular DPI / IPHAN



Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular DPI / IPHAN



Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular DPI / IPHAN



bibliografia

ALVIM, Maria Rosilene Barbosa

1983 Artesanato, tradição e mudança social: um estudo a partir da arte do ouro. In: RIBEIRO, Berta G. et al. *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore.

ANDRADE, Mário de. (?). In: DUARTE, Paulo

1977 *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo: Hucitec.

1950 Folclore. In: MORAES, Rubens Borba; BERRIEN, William (orgs.). *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Souza.

BRITO, Jomard Muniz de

1983 Educação de adultos e unificação da cultura. In: FÁVERO, Osmar (org.). *Cultura popular/educação popular*. Rio de Janeiro: Graal, p. 153-158.

BURKE, Peter

1980 *Cultura popolare nell'Europa moderna: 1500-1800*. Milán: Mondadori.

CARVALHO, José Jorge de

1992 O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR (1988: Rio de Janeiro). *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: IBAC.

CAVALCANTI, Maria Laura; BARROS, Myriam Lins e; VILHENA, Luis Rodolfo;
SOUZA, Marina de Mello; ARAÚJO, Silvana

1992 Os estudos de folclore no Brasil. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR (1988: Rio de Janeiro). *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: IBAC.

DOSTOIEVSKI, Fiodor

1992 Notas de inverno sobre impressões de verão. In: *Memórias do subsolo*. Traduzido do russo por Boris Schnaiderman. São Paulo: Paulicéia, p. 226-232.

EDER, Rita

1979 In la dicotomía entre arte y arte popular. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE ZACETAS (1979). Actas.... México: Universidad Nacional Autónoma de México.

FROTA, Lélia Coelho

1975 *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte.

GINZBURG, Carlo

Prefácio. In: BURKE, Peter.

GRABURN, Nelson H. H.

1976 *Ethnic and tourist artes: cultural expressions of the forth world*. Los Angeles: University of California Press.

LEITE, Serafim

1953 *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil*. Lisboa: Brotéria; Rio de Janeiro: Livros de Portugal.

MATTA, Roberto da

1989 Os brasileiros e suas festas. In: FROTA, Lélia Coelho (org.). *Brasil, arte popular hoje*. São Paulo: Editoração & Comunicações.

OLIVEIRA, Antônio de

1983 *O mundo encantado de Antônio de Oliveira*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore. (O artista popular e seu meio; 1).

OLIVEIRA NETO, Luis Camilo de. João Gomes Batista

1975 In: *História, cultura, liberdade*. Rio de Janeiro: J. Olympio.



PARDAL, Paulo

1981 *Carrancas do São Francisco*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha.

PAZ, Octavio

1974 L'usage et la contemplation. In: HOMMAGE aux mains: artisanat contemporain mondial. Neuchâtel: Editions Ides et Calendes: World Crafts Council.

1979 Que a televisão seja fiel à vida, *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 ago.

RIBEIRO, Berta G

1979 *Diário do Xingu*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

RIPLEY, Dillon

1978 *The sacred grove*. Washington: Smithsonian Institution.

SANTEIRO, Antônio. [Declaração]

1981 In: MANHÃES, Luis Carlos; ARANHA, Florilena. *Modê fazê*. São Luís: SIOGE.

SANTOS, Expedito dos. [Declaração]

1980 In: MESQUITA, Maria Aldenora Vasconcelos. *Santeiros do Piauí*. Teresina: Gráf. FUFPI.

SOUZA, Antônio Cândido de Mello e

1965 *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional.

VALLADARES, Clarival do Prado.

1976 *Riscadores de milagres*. Salvador: Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia

VILA NOVA, Sebastião. Mário de Andrade, músico

1993 *Ciência & Trópico*, Recife, Fundação Joaquim Nabuco, v. 21, n. 1, jan./jun.

artesanato tradicional e mercado

Ricardo Gomes Lima*

Resumo

Este artigo analisa o campo atual do artesanato no Brasil chamando atenção para a diversidade de contextos de produção, que acarreta diferentes nomenclaturas para os produtos feitos a mão. Dentre eles, destacam-se aqueles fortemente enraizados na tradição, resultado de saberes passados de pai a filho e que são um retrato vivo de formas de conceber o mundo e viver de segmentos específicos da sociedade nacional. Discorre também, a partir de exemplos retirados da realidade concreta, sobre políticas públicas e os cuidados que devem adotar as ações de intervenção voltadas para o desenvolvimento do setor.

Abstract

This article analyzes the current field of handicrafts in Brazil, drawing attention to the diversity of production contexts, which generates different nomenclatures for handmade products. Amongst them, some are deeply rooted in tradition, being the result of knowledge transferred from parents to their children, and which are a vivid picture of forms of conceiving the world and the way of living of specific segments in the national society. Also, based on examples collected from reality, it discusses public politics and the cautions that intervention actions directed towards the development of the sector must have.

*Doutor em Antropologia. Professor Adjunto do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. Atualmente dirige o Departamento Cultural da Universidade. Pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan/MinC, onde dirige o Setor de Pesquisa e é responsável pela Sala do Artista Popular.



Ao falar em artesanato, no Brasil, de imediato somos levados a pensar em uma questão: trata-se da produção de objetos que, tanto pela origem, pelos locais de onde provêm, quanto pelo perfil daqueles que os produzem e pelas matérias-primas e técnicas com que são produzidos, é extremamente diversificada. A diversidade da produção é, então, o que devemos ter em mente quando nos referimos ao universo do artesanato no país.

Todavia, isto que, em termos culturais, soa como indicativo de imensa riqueza também pode significar fator de grande complicação no momento do estabelecimento de políticas públicas para o segmento. Tudo o que definimos como artesanato é a mesma coisa? Há diferenças? Quais são elas? O que apoiar? Como apoiar? São colocações dessa ordem que nos orientam e que procuramos responder no presente texto ⁽¹⁾.

É artesanal o fazer do joalheiro, aquele que faz brincos, colares, pulseiras com ouro, esmeraldas, diamantes, e comercializa o que faz em grandes joalherias que atendem a um público de elevado poder aquisitivo, como também o do *hippie* que constrói bijuterias na calçada da praia de Iracema, em Fortaleza, Ceará, utilizando cobre, latão e couro, vendendo-as, em sua maioria, para turistas estrangeiros. É artesanato a peneira de taquara oriunda das zonas rurais do Rio de Janeiro, confeccionada, pelo menos, desde os tempos das fazendas de café, quando era utilizada para selecionar grãos, assim como a renda de bilro feita na comunidade de pescadores da costa cearense, que no passado servia basicamente como adorno de trajes femininos, e hoje é mais recorrente em peças como toalhas de lavabo, jogos americanos e panos de bandeja. Também são artesanato o boneco de barro feito pelo artesão do Alto do Moura pernambucano, o ímã de porcelana fria que reproduz personagens de Walt Disney e que é comercializado em quiosques de *shoppings* dos grandes centros urbanos do país, a bonequinha de pano que a dona de casa faz com retalhos de tecido para brinquedo da neta, ou o pano de prato com acabamento em crochê de agulha. Tudo isso é artesanato.

Mas entre o que produzem o joalheiro, o *hippie*, o cesteiro, o oleiro, a rendeira, a dona de casa, a costureira existem distâncias culturais e sociais muito grandes. Enfim, o universo artesanal não é uma realidade homogênea: pressupõe modos de fazer diferentes, estilos de vida diferentes, visões de mundo diferentes e também estéticas diferentes.

(1) Com o título "Estética e gosto não são critérios para o artesanato", este artigo teve uma primeira versão publicada em *Artesanato, produção e mercado: uma via de mão dupla*. São Paulo, Programa Artesanato Solidário, 2002. Trata-se da transcrição de uma palestra proferida naquele ano, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, por ocasião de uma mesa-redonda associada à exposição *Artesanato Solidário*, ali ocorrida.

Portanto, o que gostaria de deixar firmado é a extrema diversidade dos contextos de produção de artesanato no Brasil, diversidade esta que aponta para a necessidade de estarmos sempre relativizando afirmações muito genéricas, ou categóricas, quando nos referimos a esse campo. Pode ser problemático afirmar, com total segurança e seriedade, que, no Brasil, o artesanato é isso ou aquilo, dada essa diversidade enorme do universo. Na verdade, talvez fosse mais apropriado o emprego do termo no plural – artesanatos –, aqui mantido no singular apenas por questão de ordem operacional.

Pensar o artesanato pressupõe também a análise do fator mercado. E o que vem a ser esse mercado de que se trata no singular?

Assim como a produção artesanal é múltipla, o que denominamos mercado compõe-se de imensa variedade de situações tanto regionais quanto culturais, de classes sociais, estilos de vida e visões de mundo. E de estéticas também. Nesse sentido, do ponto de vista da recepção da produção artesanal junto aos consumidores de artesanato, a realidade também é muito diversificada. Não existe uma única estética de recepção dos objetos artesanais.

Quando falo em estética, falo de gosto, e quando falo de gosto, estou falando em subjetividades. Não há, no plano do gosto, objetividade alguma. Pode-se até descobrir determinados padrões, determinados parâmetros que informam acerca das preferências de grupos e indivíduos – e a sociologia do gosto está aí demonstrando que é possível definir universos que orientam essas escolhas. Contudo, quando particularizo em maior profundidade minhas preferências, meu gosto portanto, resvalo para o terreno da absoluta subjetividade. É aí que a sabedoria popular questiona: “O que seria do amarelo se todos gostassem do azul?”

Por outro lado, na sociedade em que vivemos, o gosto está ligado a padrões de fruição e consumo ditados pela moda, fortemente influenciado pelo momento e pelas tendências criadas pela indústria cultural, pela cultura de massa, pela sociedade de consumo, pelo modelo econômico de desenvolvimento, pelo “capitalismo selvagem” ou outro nome que queiramos lhe dar.

Quando se lida com o artesanato popular, que de certa forma definimos como artesanato tradicional, tudo isso tem implicações extremamente sérias. Tomemos como exemplo um fato ocorrido comigo mesmo: anos atrás, mais precisamente nos primeiros anos 2000, coordenei um projeto de apoio aos produtores dos brinquedos de miriti em

Abaetetuba, município próximo a Belém do Pará⁽²⁾. A cidade tem sua identidade fortemente marcada pela produção desses objetos, cuja maior venda é feita nas ruas de Belém, no mês de outubro, por ocasião do Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Em uma das reuniões com os artesãos, levantei a questão do emprego exagerado, a meu ver, do verniz que cobria os brinquedos. Tratava-se de uma inovação, uma tendência recente, pois as coleções desses brinquedos que fazem parte do acervo do Museu de Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro, de décadas anteriores, não o apresentam assim.

Na produção recente, os brinquedos passaram a ser revestidos de massa corrida, lixados e, em seguida, envernizados, de forma que brilhavam, refletiam como espelho, algo que não estava de acordo com o meu gosto. Perguntei a eles por que não diminuíam o verniz, se não achavam que ficaria melhor, e por que não voltavam a fazer esses brinquedos como faziam. Isto porque, quando estive pela primeira vez pesquisando aqueles brinquedos, em 1986, eles praticamente não recebiam verniz de espécie alguma.

Logo após minha fala de “bom gosto”, uma grande empresa entrou em contato com os artesãos encomendando-lhes grande quantidade de brinquedos para serem dados como brinde a clientes e acionistas. Foi marcada uma data para a visita da pessoa que escolheria os modelos a serem adquiridos pela empresa a partir de exemplares que os artesãos apresentariam. No dia acertado, todos compareceram com suas amostras na expectativa de realizar boas vendas. Cada um havia preparado os exemplares que julgaram mais atraentes e, seguindo minha orientação, muitos retornaram à estética tradicional do uso de cores pastéis na pintura das peças, sem massa corrida e verniz, permitindo que se vissem os veios do miriti, que se pudesse perceber a leveza da matéria-prima e sentir, pelo tato, sua textura porosa.

Dentre todos, poucos artesãos não me deram ouvidos e levaram seus brinquedos recobertos de massa plástica e altamente envernizados. Foram eles que ficaram com todas as encomendas, e os demais retornaram para casa com seus brinquedos de “fino gosto”. Este caso ilustra bem a impropriedade ao dizermos que o mercado quer isso ou aquilo. Afinal, de que mercado estamos falando? Quem é o mercado?

(2) Trata-se do Programa de Apoio a Comunidades Artesanais – Paca –, criado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan/MinC. O Paca desenvolveu ações aproximadamente em 30 comunidades de produção artesanal pelo país em parceria com o Programa Artesanato Solidário. Dentre elas estava Abaetetuba, cuja produção é mais conhecida como os brinquedos do Círio de Belém.

Devemos indagar justamente acerca desta questão: até que ponto direcionar uma produção artesanal de cunho tradicional para atender a determinado segmento do mercado não é submeter a estética da produção a uma estética particular de recepção, restringindo, portanto, o universo de venda de determinado polo produtor? Até que ponto não estamos cerceando a estética primeira, da produção, ao submetê-la à estética da recepção, podendo, assim, possibilidades de abertura de canais de criação dos agentes sociais que dão forma aos objetos?

Fico pensando se o papel de pesquisadores, estudiosos, técnicos envolvidos com o universo do artesanato tradicional não é providenciar – no sentido de buscar solução – outras questões que são básicas e centrais, e deixar a estética da produção livre, aberta e de competência dos próprios artesãos. Pergunto-me se assim procedendo não estaríamos contribuindo para fazer surgir os artistas criativos e inovadores do processo artesanal. Porque estamos nos referindo a gosto e, já que apreciamos tanto o popular, tudo isso me faz lembrar o dito “quem ama o feio, bonito lhe parece”. Isto, para mim, esclarece perfeitamente a questão da subjetividade do gosto.

A questão da estética e do gosto não pode, portanto, ser critério para nos referirmos ao artesanato do país. Não estou falando de um relativismo total graças ao qual eu não tenha um gosto. É lógico que eu tenho o meu gosto. Evidentemente que a minha casa, o meu modo de vestir, de agir, os objetos que me cercam e cuja escolha foi minha, todo o universo ao meu redor, e que foi criado por mim, tudo isso foi orientado pelo meu gosto. Mas quando estou lidando com projetos que são comunitários, com o mundo e a vida do outro, o meu gosto subjetivo não é critério para ação alguma, porque tanto faz o meu gosto, como o gosto alheio. Não posso hierarquizar de maneira alguma o olhar sobre uma produção a partir do meu gosto subjetivo. Nos tempos atuais, infelizmente, muitos são os exemplos da má atuação no tocante à condução de projetos para o setor no país.

Alguns casos dão a perfeita ideia da gravidade das interferências nesse universo. O primeiro delas é um pote de cerâmica feito em Icoaraci, no Pará. Esta localidade, um distrito de Belém, é importante centro produtor de objetos em barro. Ali, há muitas décadas, produzia-se uma louça tradicional de utilitários para cozinha e para serviço. Essas peças, inicialmente desprovidas de motivos decorativos, eram consumidas basicamente pelo mercado local e regional. Num determinado momento da história, a cerâmica de Icoaraci incorporou padrões “étnicos” transpostos das cerâmicas arqueológicas, em especial das regiões de Marajó e Santarém.



Fundamentados em observações feitas no acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi, os artesãos passaram a transpor para seus objetos os motivos decorativos encontrados nas peças daquelas coleções com que tiveram oportunidade de entrar em contato. Icoaraci passou a se configurar um centro de produção desse tipo de objeto, que passou a se chamar cerâmica marajoara ou estilo marajoara, vindo a se constituir, hoje, num grande polo de produção que vende para todo o país e para o exterior.

Na década de 1980, a partir de um curso fomentado por uma agência externa à comunidade, foi introduzida outra estética, que, no local, passou a ser conhecida como Vertente Veredas. Essa interferência propunha uma inovação na criatividade dos artesãos visando a “oxigenar” aquela produção local. Aqui se tem a comparação entre o que era uma cerâmica com expressiva marca cultural e no que ela se transformou.



Cerâmica
de Icoaraci
Vertente Veredas



Cerâmica
de Icoaraci Tradicional



Um segundo caso que muito pode nos ajudar a pensar as intervenções no universo do artesanato tradicional no Brasil é a produção de louça utilitária em Maragogipinho, na Bahia. Trata-se também de um polo de produção de cerâmica, mas ali fica patente a tradição portuguesa na louça produzida. São potes, travessas, tigelas, pratos, alguidares, vasos e as famosas moringas ou em formato de boi ou que representam a figura da

baiana. São peças modeladas em torno que recebem engobo de coloração avermelhada e pintura com pigmento de cor branca, formando desenhos de flores, ramos, volutas e arabescos.

Também em Maragogipinho, a partir de intervenção externa, foi introduzida a técnica de decoração denominada Veredas, que encontramos em Icoaraci. Aqui vemos o resultado dessa intervenção.



O mesmo tipo de trabalho também pode ser encontrado em olarias do município fluminense de Itaboraí. Lá, os vasos pintados com tinta a óleo, formando borrões e escorridos, recobertos de verniz são realidade presente.

Podemos nos perguntar: onde está a identidade desses polos, agora totalmente perdida, desaparecida por trás da homogeneidade desses produtos? Quem compra esses objetos não saberia informar de onde eles procedem. São objetos produzidos a partir de intervenções que não levaram em consideração estéticas nativas, identificadoras daquelas comunidades. Intervenções feitas em nome do mercado. “É isso que o mercado está querendo”, “é isso que o mercado consome”, “é isso que é importante esses polos fazerem para obter maior renda”.

Com intervenções dessa natureza se perde exatamente o que é básico para a garantia de mercado para essa classe de objetos: o valor cultural agregado ao produto. Quando

falamos de valor agregado, estamos nos referindo diretamente a questões de identidade cultural. Usada num sentido mais imediato, identidade é aquilo que identifica, é o que nos dá a origem, nos dá a procedência de determinado objeto, seu pertencimento a um grupo, a um território de cultura. Exatamente aquilo que se perde quando se implanta um novo sistema de produção junto a comunidades tradicionais sem considerar o que ali vinha sendo feito. Quando os objetos já não mais refletem os valores, as estéticas, os símbolos, os sentidos e significados daqueles que os produziram.

Quando me refiro à identidade, faço menção àquilo que Carlos Rodrigues Brandão fala em *O que é folclore*, um livrinho pequeno, porém básico para aqueles que se iniciam nos estudos de antropologia e cultura popular. Referindo-se ao folclore como um sistema de comunicação, o antropólogo diz que

Qualquer que seja o tipo de mundo social onde exista, o folclore é sempre uma fala. É uma linguagem que o uso torna coletiva. O folclore são símbolos. Através dele as pessoas dizem e querem dizer. A mulher poteira que desenha flores no pote de barro que queima no forno do fundo do quintal sabe disso. Potes servem para guardar água, mas flores no pote servem para guardar símbolos. Servem para guardar a memória de quem fez, de quem bebe a água e de quem, vendo as flores, lembra de onde veio. E quem é. Por isso há pots com flores. (1982:107)

E por isso é tão problemático e culturalmente empobrecedor retirar as flores dos pots e pintar tudo com os borrões e escorridos da Vertente Veredas.



Cerâmica
de Passagem

Embora possa parecer, não quero dar a impressão de que no *design* dos objetos populares tudo seja invariavelmente maravilhoso, perfeito e sem problemas. Há questões a serem enfrentadas sim. Estou apenas apontando alguns pontos que julgo serem da maior importância e a respeito dos quais devemos parar para refletir.

Nesse sentido, como exemplo, podemos pensar na seguinte questão: o que é artesanal não se restringe à técnica, mas é também valor, cultura. Deve-se ter muita sensibilidade para saber onde mexer sem que se faça perder o valor cultural agregado que os objetos artesanais consagrados tradicionalmente têm, porque, se há essa perda, eles se transformam em mera mercadoria, iguais a qualquer produto da indústria, com a desvantagem de não serem tão bons quanto o objeto industrial (de acordo com os princípios que definiriam a boa qualidade de um objeto industrial), e também já não serão mais tão bons quanto o objeto artesanal original, impregnado da marca de uma cultura; transformados, esses objetos ficam totalmente descaracterizados, culturalmente empobrecidos, agonizantes.

Se a forma do objeto artesanal tradicional não se constitui em um problema, por outro lado, muitas vezes, sua função ou funcionalidade pode se revelar problemática. É importante que, quando eu me deite numa cama e me cubra com uma colcha de algodão que foi plantado, colhido, cardado, fiado e tecido segundo técnica ancestral, transmitida de geração a geração, essa colcha não me faça espirrar por soltar pelos em demasia.

No entanto, jamais pensarei em interferir nos padrões decorativos com que foi adornada, nas combinações de cores, na escolha dos tons, de como se processam os desenhos, em toda a decoração eleita pela tecelã para preencher os espaços do tecido e que preenchem, também, os espaços de sua alma. Quero poder olhar para aquele tecido e reconhecer que foi urdido e tramado no município mineiro de Berilo, seguindo a tradição do Vale do Jequitinhonha, ou que provém da região do oeste de Minas Gerais, onde a tradição dos "repastos" gera padrões decorativos fascinantes, identificados por nomes, no mínimo, poéticos, como *meia-laranja*, *oinho*, *sentinela*, *siriguia*, etc.

Quero olhar para tudo isso e, como disse Brandão, saber de onde veio e quem sou eu, e não criar outros padrões que, a despeito de também poderem ser bonitos, não me reportam a lugar algum, me privam de referências, de identidades; da minha e também a do outro, de quem teceu a colcha.

É importante que, ao pegar um brinquedo artesanal, eu possa brincar com ele, manipulá-lo sem que se despedace todo em minhas mãos. Quero um pote de água que, quando eu o encha, não vaze, como eram os jarros que havia em Irará, um município próximo à Feira de Santana, já na entrada do sertão baiano. Quando enchidos, a água vazava através das paredes porosas. Isso eu não quero.

Então, penso que é aí que devemos interferir para saber por que essa cerâmica tão tradicional, resultante de um conhecimento que, gerações após gerações, vinha abastecendo a população regional de um bem de uso cotidiano, de repente, não mais consegue se reproduzir. Eu posso até argumentar que, se eu redesenhar o biquinho do vaso, ele vai ficar muito melhor, mas, como é, ele me satisfaz, me basta. Para mim, culturalmente ele tem a forma perfeita. No entanto, não me basta quando eu o encho de água e ele vaza.

Podemos intervir buscando solução para o problema, investigando onde está ocorrendo a falha: é um problema da matéria-prima, o barro? É um problema da modelagem? É um problema da queima? Busca-se onde reside o problema porque o pote não mais exerce a função para a qual foi inicialmente concebido. O que se deseja é melhorar a qualidade desse objeto tradicional, ver em que ponto sua funcionalidade precisa ser melhorada e quando precisa ser melhorada. Raramente haverá a necessidade de mexer na forma desse objeto, porque essa forma, de valor cultural consagrada ao longo de décadas – o que, a meu ver, é sua garantia de mercado –, é, em muitos sentidos, perfeita.



Cerâmica
de Irará



Na verdade, a grande maioria desses objetos já tem sua forma atestada pelo tempo, pelo uso de gerações e gerações. Este é o caso, por exemplo, da produção de gamelas, pilões e colheres de pau da comunidade de Bom Sucesso, no município mineiro de Pedras de Maria da Cruz, às margens do rio São Francisco, onde atuei no apoio aos artesãos locais⁽³⁾.

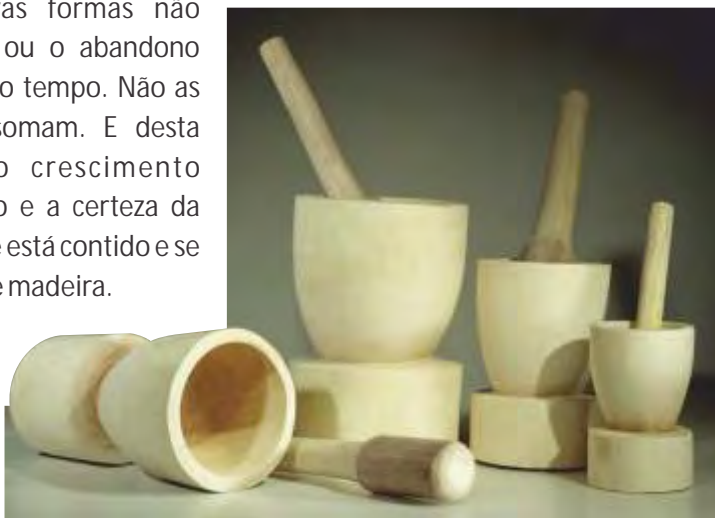
Tendo formas aperfeiçoadas pelo uso, consagrados nas cozinhas desde o período do Brasil colonial, esses objetos não estão direcionados para atender às determinações da moda, para obedecer à última tendência que pede ora as linhas retas, ora a suavidade das curvas; a mesma moda que tende ora para os tons suaves, ora para os tons quentes do verão. Isso significaria esvaziá-los da importância que comportam. São objetos atemporais, que perpassam décadas em sua funcionalidade bem resolvida; se mal resolvida, vamos ver o que é possível fazer. Quando isso acontece, geralmente é em decorrência de problemas que estão no plano das relações sociais de produção, os quais nos cabem identificar para melhor equacioná-los.

Isso não significa que os artesãos do Bom Sucesso estejam fechados à mudança. Atores do mundo contemporâneo, experimentam novos modelos de objetos, como, por exemplo, tábuas para corte de churrasco e pilões especialmente para preparo de caipirinha e coquetéis de frutas em geral.

No entanto, essas novas formas não implicam o menosprezo ou o abandono daquelas consagradas pelo tempo. Não as substituem. A elas se somam. E desta composição resulta o crescimento socioeconômico do grupo e a certeza da continuidade do saber que está contido e se expressa nesses objetos de madeira.



Pilões de Pedras de
Maria da Cruz



(3) Projeto Gameleiros do Bom Sucesso, desenvolvido no período de 2002 a 2005 pelo Programa de Apoio a Comunidades Artesanais, CNFCP/Programa Artesanato Solidário.

Quando falo do objeto em sua relação com o tempo, lembro imediatamente o artigo “Ver e usar: arte e artesanato”, do ensaísta mexicano Octavio Paz, em que ele faz considerações acerca dessa questão que tem se revelado tão presente em nossas discussões. Correlacionando o objeto de arte, o objeto artesanal e o objeto industrial, Paz diz que os primeiros foram feitos para durar no tempo, para lutar contra o tempo.

Esse é o nosso trabalho nos museus, por exemplo, onde tentamos, a todo custo, deter o craquelê das telas, reter a deterioração dos tecidos, conter a oxidação dos metais. O destino dessa classe de objetos são as coleções e os museus públicos ou privados.

Já o objeto industrial, por outro lado, não está relacionado à questão da duração ao longo do tempo, pois para ele não há tempo. São os objetos do *design* contemporâneo que desaparecem com a mesma rapidez com que surgem, pois seu tempo de uso se esgota antes mesmo que seu ciclo de vida física se complete. Ele é superado pela mudança na moda e seu destino é o lixo, o refugo, ou ser relegado às últimas prateleiras e às liquidações, já que “não se usa mais”.

No entanto, segundo Octavio Paz,

o artesanato corre junto com o tempo e não quer vencê-lo... não quer durar milênios nem está possuído pela pressa de morrer logo. Transcorre com os dias, flui conosco, desgasta-se pouco a pouco, não busca a morte nem a nega: aceita-a. (...) Entre o tempo sem tempo do museu e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é a palpitação do tempo humano. É um objeto útil, mas também belo; um objeto que dura, mas que acaba e se resigna a acabar; um objeto que não é único, como a obra de arte, e que se pode substituir por outro objeto parecido mas não idêntico. (1991: 57)

Assim são as colheres de pau feitas em Bom Sucesso, que não foram lavradas em prata, no século 18, em Portugal, para durar ao longo dos séculos e hoje repousam em estojos de veludo ou em vitrines de museus. Por outro lado, também não são as colheres de poliuretano injetado, com apoio de alumínio cromado, não-tóxica, a *top* da moda de hoje, e que amanhã terá seu *design* negado pela colher de polipropileno texturizado, premiada na última feira de Milão.

Nossas colheres de pau são feitas para mexer os mingaus e as farofas em nossas cozinhas. Quando finalmente ficarem velhas, feias e emboloradas, os que as usam poderão jogá-las no lixo e comprar outras, dado que, inclusive, elas custam bem baratinho.

Como não há, portanto, a questão da durabilidade eterna que devamos perseguir em nossa intervenção no universo do artesanato tradicional, devemos identificar também o que entendemos por qualidade do produto. Que produto é esse? O que se quer dizer quando se fala em qualidade? Qualidade, como já vimos, não se restringe à durabilidade nem à homogeneidade. Esta pode ser uma característica do objeto industrial, mas quase nunca o é do objeto artesanal. Em 1953, escrevendo sobre cerâmica popular, Cecília Meireles dizia: “O mundo feito a máquina não compreende os bordos irregulares do barro, não gosta dos vidrados escorridos desigualmente, não aprecia a boniteza torta das canecas, das jarrinhas sem equilíbrio total.” (1968:54).

Na perspectiva da análise do mercado, o que nos cabe fazer? Em vez de iniciar uma cruzada incessante, inglória e injusta visando ao ajustamento do produto artesanal a uma suposta expectativa dos consumidores, cabe-nos informar o mercado sobre o valor e a importância de objetos como esses. Isso é informação, é formação de público, é educação patrimonial. Assim sendo, eu vou construir um novo mercado para esses bens; vou criar um público para esse objeto, e não um objeto para esse público. Vou trabalhar com etiquetas de informação, *folders*, catálogos, fotografias, vídeos e filmes que registrem, documentem e evidenciem que objeto é esse, mostrando ao público que é um privilégio poder possuir um bem como esse, que esse não é um objeto qualquer.

Pelo contrário, esse objeto tem uma cara, uma identidade, provém de determinado lugar, foi feito por determinado indivíduo, grupo ou comunidade, e, em todas as peças de divulgação, o nome de quem o fez ou de onde provém estará presente, evidenciando que esse não é um objeto anônimo, não é descaracterizado, não é despersonalizado.

Ainda por caráter de exemplaridade, vale a pena citar o programa Sala do Artista Popular, desenvolvido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP⁽⁴⁾. Criada em 1983, ao longo das últimas três décadas a SAP tem atuado em consonância com os princípios do comércio justo, buscando difundir o conhecimento da arte popular e do artesanato brasileiros junto a amplo público, e ampliar o mercado consumidor para esses produtos.

(4) O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular é o órgão do Ministério da Cultura que tem por objetivo precípua o desenvolvimento de pesquisa, documentação, guarda e difusão das expressões de folclore e cultura popular nacionais. Criado em 1958 como Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1978 passou a integrar a estrutura da Fundação Nacional de Arte – Funarte –, com sua denominação alterada para Instituto Nacional de Folclore – INF –, e, em 2003, o Departamento de Patrimônio Imaterial – DPI –, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan.

No decorrer de mais de 25 anos de ação ininterrupta, a SAP realizou mais de 150 exposições de artistas individuais e coletividades de distintos pontos do país. Essas mostras, sempre precedidas de pesquisa etnográfica e documentação fotográfica que resultam num catálogo disponível ao público e são referência da autoria e do contexto de origem dos objetos, têm duração de 30 a 40 dias cada uma, e constituem oportunidade para que artistas e artesãos realizem a venda de suas produções, entrem em contato direto com o público consumidor e ampliem seus mercados. A partir dessa primeira mostra, eles passam a comercializar permanentemente sua produção no espaço SAP, no Rio de Janeiro.

Complementar à ação da SAP, na década de 1990 o CNFCP criou o Programa de Apoio a Comunidades Artesanais – Paca – e, em 1998, em parceria com o Conselho da Comunidade Solidária⁽⁵⁾, pôde atuar junto a comunidades tradicionais de produção de artesanato diretamente no plano da produção, desenvolvendo ações que visavam a equacionar problemas de aquisição e transformação de matéria-prima, melhoria de condições de trabalho, reforma e construção de instalações, embalagem e transporte de produtos.

O acúmulo de experiência tornou possível à instituição a formulação, a partir de 2008, do Programa de promoção do artesanato de tradição cultural – Promoart, que se volta inicialmente para ações amplas de apoio a 65 polos de produção artesanal. Espera-se, com essa ação, o trabalho integrado dos poderes públicos das esferas federal, estaduais e municipais e das comunidades, de forma a alcançar um patamar mais justo e de acordo com o real estatuto a que fazem jus os saberes e fazeres expressos na produção de artesanato no país.

Portanto, me parece que o que nos cabe é tomar muito cuidado com a interferência que podemos fazer no universo da produção artesanal popular brasileira, especialmente quando falamos do campo da estética, do campo da forma, das exigências do mercado.

Preocupa-me a tendência daqueles que querem transformar o *design* tradicional, achando ser sua a primazia do gosto. Preocupa-me a minha prepotência em achar que consegui elaborar uma forma que é mais bem resolvida do que aquela criada pela

(5) O Conselho da Comunidade Solidária, órgão presidido pela antropóloga Ruth Cardoso, então primeira-dama do país, em consonância à política de desenvolvimento do artesanato praticada pelo CNFCP, criou o Programa Artesanato Solidário, posteriormente transformado em ArteSol, uma Organização Social Civil de Interesse Público.

inventiva popular. Refiro-me evidentemente à criação relativa ao campo estético, e não ao plano da funcionalidade. Essa é a grande distinção a fazer. Interfiro no campo funcional porque não quero que o brinquedo despedace em minhas mãos, ao primeiro toque, e não mais porque ele brilha demais com o verniz que o recobre.

O campo estético é mera questão de gosto, de “eu gosto” ou “eu não gosto”, “este objeto me toca” ou “este objeto não me toca”, mas, se não me toca, certamente tocará a sensibilidade de outros. Eu penso ser legítimo que assim o seja, pois, recorrendo novamente à sabedoria popular, diria uma vez mais que “quem ama o feio, bonito lhe parece”.





bibliografia

BRANDÃO, Carlos Rodrigues

1982 O que é folclore. São Paulo, Brasiliense.

MEIRELES, Cecília

1968 As artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

PAZ, Octavio

1991 "Ver e usar: arte e artesanato". Convergências: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Rocco.

Gabriela Eljuri Jaramillo

ECUADOR



LA ARTESANÍA
EN EL
ECUADOR



ECUADOR



La artesanía en el Ecuador

Gabriela Eljuri Jaramillo*

Resumen

La artesanía constituye un elemento importante de la cultura ecuatoriana y es fuente de sustento económico para gran número de los habitantes del Ecuador, al tiempo que ha jugado un rol importante en su devenir histórico, coadyuvando en la configuración identitaria de una nación diversa y multiétnica. El largo y complejo proceso histórico del Ecuador, sumado a su diversidad étnica y geográfica, ha dado como resultado una gran variedad de diseños, materias primas y técnicas artesanales.

Este artículo presenta un análisis de las técnicas artesanales tradicionales en el país, abarcando una breve visión histórica y el panorama actual de estas manifestaciones, cuya realidad está fuertemente influenciada por problemáticas como la industrialización, la globalización, la migración y otros cambios en las condiciones de vida de los pueblos.

Abstract

Handcraft activity is an important element in the Ecuadorian culture, and source of economic sustenance for a great number of its habitants; at the same time, it has played an important role in the historic development of the country and in the identity configuration of a diverse and multiethnic state. The large and complex historic process, added to the ethnic and geographic diversity, has done a great number of designs, materials and craft techniques.

The current article, presents an analysis of the traditional crafts techniques in Ecuador, including a brief historical vision and an examination of the actual situation on this kind of manifestations, which reality is clearly influenced by different kind of contemporary problems, as industrialization, globalization, migration and other changes in the way of life.

* Antropóloga. Coordinadora del Área de Patrimonio Inmaterial del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Regional 6. Las fotografías que se incluyen, tomadas para el archivo del CIDAP, fueron hechas por la autora.



Tiene muchas lenguas, habla el idioma del barro y el del mineral, el del aire corriendo entre los muros de la cañada, el de las lavanderas mientras lavan, el del cielo cuando se enoja, el de la lluvia... La artesanía no quiere durar milenios ni esta poseída por la prisa de morir pronto. Transcurre con los días, fluye con nosotros, se gasta poco a poco, no busca a la muerte ni la niega: la acepta. Entre el tiempo sin tiempo del museo y el tiempo acelerado de la técnica, la artesanía es el latido del tiempo humano.

Octavio Paz



Las artesanías forman parte importante del patrimonio inmaterial de nuestros pueblos, dan cuenta de relaciones sociales, procesos históricos y entramados simbólicos de la sociedad. Como lo señala magistralmente Octavio Paz, la existencia de las artesanías transcurre con el fluir mismo del ser humano, por ello podemos decir que su existencia cobra vida en la cotidianeidad de los pueblos y es allí donde su carácter de inmaterialidad, en términos patrimoniales, adquiere sentido. Si bien nadie se atrevería a dudar de la tangibilidad de un objeto artesanal, sería vago el intento de reducir las artesanías al ámbito de la materia; así, la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad considera a las técnicas artesanales tradicionales como uno de los cinco ámbitos del patrimonio inmaterial (UNESCO 2003).

Los fundamentos de esta convención radican en que, más allá del carácter físico de las artesanías, la razón de su existencia responde a competencias y conocimientos particulares de las comunidades. No se trata, por lo tanto, de salvaguardar los objetos, sino de garantizar el mantenimiento de las condiciones que posibilitan su producción. Detrás de los objetos artesanales se encuentra toda una trama social, conformada por contenidos culturales y simbólicos heredados mediante la transmisión de generación en generación. Se trata de prácticas y saberes que forman parte de la identidad de los pueblos y que se mantienen vigentes por medio de su actualización en la memoria colectiva.

Indudablemente, en el complejo mundo de la cultura y del patrimonio, las fronteras entre lo material y lo inmaterial no son claras y definidas. Existe un amplio margen donde lo tangible y lo intangible se entremezclan. La cultura inmaterial se plasma, de distintas

formas, en la material, pues una y otra no existen por separado sino que coexisten en la vida de los pueblos. Tal vez el ejemplo más claro de esto lo constituye el ámbito de las artesanías, ya que detrás de ellas se encuentra todo un mundo compuesto por elementos de carácter simbólico.

Ernst Cassirer, en su obra *Antropología filosófica*, desarrolla una idea que es básica para el tema que nos ocupa, pues define al hombre como un animal simbólico y a la cultura como una trama de simbolizaciones (Cassirer 1945). De manera que la capacidad de simbolizar sería una característica fundamental de la esencia humana, lo que define al hombre como tal y, al mismo tiempo, lo que lo diferencia de otras especies. En forma distinta a la visión aristotélica, Cassirer consideraba que el hombre, más allá de ser un animal racional, es un animal simbólico, de manera que el símbolo aparece como constituyente de la naturaleza humana. La capacidad del ser humano de simbolizar se encuentra claramente reflejada en el mundo artesanal; pues en las artesanías, además de su función utilitaria, se encuentra inmerso un enorme abanico de contenidos simbólicos.

Por otro lado, el devenir de las artesanías va de la mano con el desarrollo mismo del ser humano; así, Claudio Malo González, antropólogo de reconocida trayectoria en el mundo artesanal, recalca la importancia del concepto de *homo habilis* sobre el de *homo sapiens* al manifestar que *“si aceptamos que el tránsito de los homínidos al ser humano se da cuando comienza a manufacturar objetos, no hacemos metáfora al afirmar que nuestra primera presencia en el planeta se da como artesanos (...). El denominado dominio que hemos logrado sobre nuestra realidad partió de elementales técnicas artesanales.”* (Malo 2008:29).

Continuando en la misma línea, podría decirse que la capacidad del ser humano de elaborar objetos con el fin de satisfacer sus necesidades está estrechamente relacionada con el origen de la artesanía, pero al mismo tiempo el devenir de las técnicas artesanales trasciende a aquellos elementos que originalmente fueron utilizados para solucionar necesidades más próximas al proceso de adaptación y supervivencia y constituye más bien una de las pruebas más antiguas de pensamiento simbólico en la especie humana.

Por citar solo algunos ejemplos, podríamos referir al origen de la cerámica y la orfebrería o a la diversidad en las técnicas, materias primas y usos relacionados con la vestimenta. En el caso de la cerámica, su origen está estrechamente vinculado a la cocción de los alimentos, aspecto altamente significativo en la evolución humana, pues, como fundamenta Lévi Strauss, la dicotomía crudo-cocido significa el salto de la naturaleza a la

94

cultura, es decir, al ámbito eminentemente simbólico (Lévi Strauss 1968). Similar situación se presenta con el caso de la joyería, manifestación artístico cultural presente en todos los pueblos del mundo y cuyos orígenes son muy remotos; así, según testifican recientes descubrimientos arqueológicos, hace 75,000 años, en lo que ahora es Sudáfrica, miembros de una tribu de homo sapiens recogieron conchas en la desembocadura de un río que muere en el océano Índico y con ellas elaboraron collares o brazaletes. Estas piezas descubiertas en la cueva de Blombos representan, según el criterio de Josep Corbella, el ejemplo más antiguo de joyería descubierto hasta la fecha, superando en más de 30,000 años a dos dientes perforados hallados en Bulgaria que ostentaban el récord hasta hace poco tiempo (Corbella 2004). Según el mismo autor, este hallazgo arqueológico es una de las pruebas más antiguas de pensamiento simbólico en nuestra especie; pues la elaboración y uso de ornamentos trasciende a aquellos elementos que, culturalmente, fueron elaborados para satisfacer necesidades más próximas al proceso de adaptación y supervivencia humana. De igual manera se puede citar la diversidad en el uso de la vestimenta que nos muestra que va más allá de la simple adaptación al medio y al uso de materias primas con las técnicas disponibles, entrando de lleno al ámbito de lo inmaterial pues la vestimenta está asociada a cuestiones de orden moral, social e incluso religioso. Así, la vestimenta, a más de satisfacer una necesidad básica de cobijo, está asociada a cuestiones rituales, ceremoniales, identitarias y sociales, y es a partir de ello que podemos explicar la enorme diversidad existente en el vestir.

De lo anterior se puede concluir que en el universo artesanal coexisten lo utilitario y lo simbólico; sin embargo, lo estético no le es ajeno y, al decir de Octavio Paz, la artesanía *“conjuga lo útil con lo bello”* (Paz 1990), pues es también portadora de los valores estéticos de los pueblos que la crean.


En el caso del Ecuador, la artesanía constituye un elemento importante de su cultura y es fuente de sustento económico para un gran número de habitantes, al mismo tiempo ha influenciado con fuerza en el devenir histórico de muchos de sus pueblos. El complejo proceso de conformación de lo que actualmente es el Ecuador, con sus diferentes momentos históricos, a los que se suma su diversidad étnica y geográfica, ha dado como resultado una gran variedad de diseños, materias primas y técnicas artesanales.

Los territorios ecuatorianos en épocas prehispánicas estuvieron habitados por culturas que alcanzaron altos niveles de desarrollo artístico y tecnológico. Así, en la costa

ecuatoriana los testimonios materiales dan cuenta del trabajo con algodón, hueso de pescado, conchas y caracoles que realizaron los miembros de la cultura Valdivia; a esta misma cultura corresponden los restos más antiguos de figuras de cerámica encontrados en el continente americano. De períodos posteriores se cuenta con importantes restos cerámicos de las culturas Machalilla y Chorrera, siendo la última la que mayor desarrollo técnico y estético alcanzó en esa rama. Se dice que las piezas de Chorrera, de carácter antropomorfo y zoomorfo, se encuentran entre las de más fina confección encontradas en América, siendo una de sus mayores innovaciones la botella silbato, aunque no menos importancia merece la innumerable cantidad de sellos de cerámica, al igual que los collares de cristal de roca formados por cuentas finamente talladas y pulidas que dan testimonio de un importante desarrollo en el manejo de la tecnología lítica. La cultura Guangala (500 a.C. - 500 d.C.), por su parte, presenta restos antiguos de manejo de metales, especialmente en cobre, mientras que la cultura manteña trabajó piezas de oro y esmeraldas. Los de Tolita (600 a.C. - 400 d.C.) desarrollaron complejas técnicas empleadas en la transformación de los metales, las mismas que incluían la utilización del platino, la soldadura en frío y diferentes tipos de combinaciones. De igual manera se han encontrado objetos de oro y plata destinados al adorno personal que fueron elaborados por la cultura Milagro-Quevedo. En la sierra sur del Ecuador los cañaris merecen una mención especial ya que, con fines suntuarios y decorativos, lograron complejas técnicas de transformación de los metales, especialmente con el empleo de cobre y oro; se sabe, por ejemplo, que desarrollaron la técnica de la tumbaga, consistente en dar apariencia de oro puro a piezas mezcladas con cobre. En lo referente a la cerámica sobresalen los restos correspondientes a las etapas Tacalshapa y Cashaloma, de la misma cultura cañari. Finalmente, los incas aún con su corta estadía en los territorios ecuatorianos, incrementaron el desarrollo de las técnicas artesanales, especialmente en la producción textil; así Pita y Meier señalan que en la fase final del incario se conformaron grupos especializados de tejedores, lo cual sería aprovechado en los obrajes coloniales para la producción de “bayetas, jergas, lienzos y otros tejidos de algodón y cabuya, para la exportación al Alto Perú, la Capitanía de Chile y el Virreinato de Nueva Granada” (Cuví 1994).

Más adelante, cuando llegan los españoles, además de traer consigo un nuevo credo y un nuevo idioma, trasladan costumbres y formas de vida, y junto a ello materias primas, técnicas y oficios artesanales, los mismos que se nutrirían enormemente de las habilidades de los pueblos indígenas, quienes eran portadores de conocimientos ancestrales y de un elevado desarrollo artístico, especialmente en el territorio denominado por los antropólogos como América nuclear.

En esta etapa, la introducción de nuevas herramientas, materias primas y oficios en el continente americano está íntimamente relacionada con las formas de vida que tenían los españoles de ese entonces. El trabajo en vidrio, el tejido en telar de pedales, la aplicación del torno en la cerámica, la talabartería, la herrería y la hojalatería son solo algunos ejemplos de las artesanías que se desarrollarían en América a partir de la colonia. En ese sentido, no es posible comprender la actual realidad de la artesanía ecuatoriana sin entender también que se trata de un resultado en el que lo prehispánico, lo hispánico y posteriormente lo africano contribuyeron, en mayor o menor medida, aportando así en el devenir de la identidad artesanal de nuestros pueblos.

96  Por otra parte, cabe mencionar que durante la fundación de las ciudades españolas en el Nuevo Mundo los oficios artesanales cumplieron un rol importante. Es el caso de Santa Ana de los Ríos de Cuenca, en lo que actualmente es el Ecuador, donde los españoles repartieron los primeros solares tomando en cuenta las órdenes oficiales y la tradición en la conformación de las urbes en cuanto a la utilización física, social y simbólica del espacio, apreciándose desde el inicio una trama urbana en la que se distinguía claramente entre barrios de españoles e indios y repartiéndose los primeros solares en función de los diferentes estatus sociales y oficios de sus habitantes, en base a lo cual se conformaron los barrios tradicionales de las ciudades.

Los artesanos, al estar ubicados en un mismo sector, adquirieron el sentido de grupo y de unidad; cada barrio estaba caracterizado por la práctica de determinado oficio y giraba en torno a una orden religiosa. Siguiendo la costumbre europea, los artesanos se agruparon en gremios, los mismos que eran controlados por el cabildo y cumplían la función de establecer cooperación mutua entre agremiados. Más tarde, los gremios se asociaron para conformar las diferentes cofradías, cuya finalidad era la de rendir culto a determinado patrono o patrona o al Santísimo Sacramento. Así, durante la colonia, la producción artesanal está enmarcada en las cofradías y los gremios, instituciones de origen europeo con clara influencia de la Iglesia. Más adelante se disuelven las cofradías, pero los gremios continuarían existiendo, incluso aparecen asociaciones que surgen de estas antiguas agrupaciones, y ya en la época republicana los artesanos empiezan a luchar por reivindicaciones sociales y económicas, lucha que inicialmente estuvo de la mano del movimiento obrero.

Cerámica

Sin lugar a dudas la cerámica marca un sitio importante en la historia de la humanidad, pues su origen está ligado a la revolución neolítica, momento en que se hace necesaria la elaboración de recipientes para el almacenamiento de líquidos y de los excedentes de las cosechas.

La revolución neolítica, el uso del fuego, la cocción de los alimentos y el desarrollo de la cerámica constituyeron hitos importantes en el desarrollo de los pueblos. La cerámica, en sus usos, técnicas, formas y diseños, iría recogiendo rasgos identitarios de los distintos conglomerados humanos, pues en ella se evidencia la diversidad existente en la humanidad y la grandiosidad de la creatividad del hombre.



Cerámica del
maestro Pompilio
Orellana
(Chordeleg)

La cerámica en el Ecuador se remonta a la cultura Valdivia, primer asentamiento neolítico en tierras ecuatorianas, cuyas piezas son hasta hoy las más antiguas encontradas en el continente (3,500 a.C.)⁽¹⁾. Después de esto varias fueron las culturas que continuaron desarrollando técnicas y estilos propios, los que se enriquecerían aún más en la colonia con las innovaciones del vidriado y el torno.

Según Lena Sjöman, en el campo de la alfarería se podría distinguir dos tipos de producción en el país, por un lado, la de origen prehispánico caracterizada por la utilización de herramientas sencillas, engobes con

finés decorativos y quema al aire libre, ejecutada en la mayoría de los casos por mujeres y de connotación básicamente rural; y, por otro lado, la surgida tras la llegada de los españoles, en la que sobresale el uso del torno y del vidriado y que ha sido quemada en

(1) Nuevos estudios están analizando la antigüedad de la cerámica encontrada en Puerto Hormigas, Colombia



hornos de ladrillo o abobe, hecha con alto predominio de trabajo masculino y enmarcada en contextos urbanos o periurbanos. La primera, con técnicas de origen precolombino, presenta mayor riesgo de desaparecer, mientras que el mantenimiento de la segunda depende en gran medida del mercado urbano y turístico (Sjöman 1992).

Sjöman ha identificado once técnicas cerámicas tradicionales, todas las cuales, a excepción del torno, tienen probable origen prehispánico. Estas técnicas -acordelado, moldeado y paleteado, entre otras- se practican en más de treinta comunidades alfareras especializadas (Sjöman 1992).

Entre los procesos de origen precolombino estudiados por Sjöman y que aún se mantienen se puede mencionar la ancestral técnica del golpeado, consistente en dar forma a las piezas mediante la ayuda de golpeadores o huactanas, cuyos orígenes, al parecer, se remontan a la cultura cañari. Es una técnica que aún se emplea en algunas localidades de la sierra centro sur del Ecuador, con mención especial en las comunidades de Jatumpamba en la provincia de Cañar y La Cera en la provincia de Loja.

Como se ha mencionado, con la llegada de los españoles se introdujo el torno de alfarero, el vidriado y también el horno tipo mediterráneo; además, a criterio de Lena Sjöman, se limitó gran parte de la producción de cerámica ceremonial, introduciéndose técnicas y motivos destinados a la producción utilitaria con fuertes influencias hispano-árabes. De la cerámica originada en la colonia gozan de fama en el país los centros alfareros de Cuenca y Chordeleg, en la provincia del Azuay, en donde tuvieron especial acogida las técnicas mediterráneas basadas en el torno y en el vidriado a base de óxido de plomo (aunque hoy en día se intenta erradicar el uso de este material en los talleres artesanales debido a su carácter dañino para la salud).

Por otro lado, se observa que desde épocas tempranas la ciudad de Cuenca se desarrolló como una ubicación espacial vinculada a las diversas ramas artesanales. La trama urbana se configuró de acuerdo a los oficios de sus habitantes y así cobraron vida los barrios de la ciudad. Entre los más tradicionales se encuentran Tandacatu (mercado del pan) y la Convención del 45, que forman parte del sector conocido como Barrio de las Ollerías, que constituye uno de los antiguos de Cuenca, siendo parte de la historia de la ciudad y del imaginario de sus habitantes. El desarrollo urbano y la modernización no han sido fenómenos ajenos al sector, pues el crecimiento vertical de la ciudad de alguna manera ha invisibilizado las antiguas casas del barrio. Sin embargo, pese a los cambios y detrás de las grandes edificaciones de ladrillo, se esconden antiguos talleres artesanales donde los

alfareros conjugan el barro con el agua y el fuego dando forma a vasijas, tiestos, macetas y otras piezas de singular belleza.

A la par de las técnicas alfareras, a lo largo y ancho del país se ha desarrollado una producción cerámica destinada a la elaboración de diferentes tipos de figuras costumbristas y con estéticas variables, de acuerdo a las necesidades del mercado. En esta cerámica de connotación popular la continuidad y el cambio son dinámicas presentes; así, por ejemplo, se puede mencionar la cerámica de La Pila, en la provincia de Manabí, donde los artesanos, a más de elaborar réplicas de figurillas precolombinas, realizan una gran variedad de piezas de escenas costumbristas. Igualmente, en la comunidad indígena de Pujilí, en la sierra central, hábiles artesanos realizan -en pequeñas dimensiones y con pintura al frío- bandas de pueblo, animales, pueblos para nacimientos o pesebres, corridas de toros y otras escenas de la vida cotidiana.

Mientras en la sierra y en la costa del Ecuador en la mayoría de poblados lo prehispánico y lo hispánico han confluído en un gran mestizaje, en el caso de la Amazonía la cerámica se mantiene con importante apego a la tradición aborígen, basada en técnicas como el modelado en espiral o acordelado y el empleo de resinas naturales para la decoración y el acabado, las mismas que impermeabilizan las piezas. En la selva amazónica, la cerámica tradicionalmente ha sido de carácter utilitario y ceremonial, aunque en los últimos tiempos juega también un papel importante como generadora de ingresos para las comunidades en la medida en que varias etnias de esta región han entrado en contacto con la economía de mercado y el turismo.

Cabe mencionar que las técnicas tradicionales en cerámica también han inspirado nuevas producciones en lo que se denomina "obra de autor". Esto ocurre, tanto en ceramistas de tradición familiar como en aquellos de formación académica con el surgimiento de importantes nombres, sobre todo en Quito y Cuenca. En este tipo de producción la originalidad y la innovación pasan a ser un elemento importante, al tiempo que se deja atrás el anonimato de la artesanía, llevándonos siempre a la vieja discusión acerca de la diferencia entre lo artesanal y lo artístico.

Por otra parte, en la producción de cerámica no se debe olvidar el oficio de aquellos que elaboran tejas, adobes y ladrillos dando lugar a la arquitectura de barro, la misma que marcó la fisonomía de los parajes rurales y de varios de los centros urbanos del país y que, en tiempos actuales, lucha una desigual batalla contra los aires de la modernidad.



trabajo en metales

orfebrería

En el Ecuador, la utilización de metales preciosos, particularmente el oro y la plata, con finalidades estéticas y rituales fue una práctica muy extendida entre las diferentes culturas prehispánicas. Este conocimiento se enriqueció aún más con la llegada de los españoles y las nuevas técnicas y diseños traídos, tomados sobre todo del renacimiento italiano. Así, durante la colonia, en las ciudades fundadas en el Nuevo Mundo, la joyería constituyó un oficio importante destinado tanto a la elaboración de ornamentos personales como a la de objetos de culto religioso.

Joya de
filigrana
(Chordeleg)



Según María Leonor Aguilar, en algunas zonas del Ecuador existen minas importantes de oro y plata, factor que sumado a la habilidad y creatividad de los artesanos locales ha contribuido para que determinadas ciudades del país, como Cuenca y Chordeleg, sobresalgan en la orfebrería (Aguilar 1988).

Estas dos localidades, ubicadas precisamente en la sierra sur, gozan de fama por sus artesanías, entre ellas la joyería. En el caso de Cuenca, los archivos históricos dan cuenta de la importancia de este oficio durante la colonia, lo mismo que en la configuración espacial de la ciudad, hoy declarada como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Los plateros se ubicaban en la parte central de la trama urbana de ese entonces por ser mayoritariamente españoles (Arteaga 2000).

Entre las numerosas técnicas que se han desarrollado en orfebrería destaca por su belleza y complejidad la filigrana, en la que el orfebre impregna su destreza en finos hilos de plata u oro, que luego delicadamente entreteje, emprendiendo lo que Claudio Malo califica como la “audaz aventura de darle a esos metales las propiedades de las fibras vegetales”. La aplicación de esta técnica está destinada, mayoritariamente, a la elaboración de candongas, dormilonas y pavitas, nombres locales con los que se conoce a los diferentes tipos de

aretes que conforman parte del atuendo de la chola cuencana, personaje mestizo emblemático de la provincia del Azuay.

Además de la filigrana, se trabaja con otras diferentes técnicas, como el esmaltado, el engaste y el enjoe de piedras preciosas, la cera perdida y el grabado. Esto se hace tanto en Cuenca en el Azuay, en Quito y Sangolquí en la provincia de Pichincha como en otras localidades. Adicionalmente existen aún orfebres que conservan técnicas coloniales de elaboración de objetos de uso religioso, como coronas y custodias. Finalmente, junto a la producción tradicional existe una amplia cantidad de diseños que surgen de la creatividad de los joyeros y de su ingenio al satisfacer las demandas del mercado. En el marco de una práctica contextualizada muchos orfebres recuperan del entorno natural elementos, también tradicionales, como la chonta, la tagua, el coco o la concha spondylus, creando diseños que desde una mirada contemporánea rescatan técnicas ancestrales.

herrería, hojalatería y trabajos en bronce

Tanto la herrería como la hojalatería son oficios que se introdujeron en América con la llegada de los españoles. En el caso del hierro, su uso en el Ecuador se remonta a mediados del siglo XVII, tiempos en los que, frente al desconocimiento de los yacimientos americanos, era necesario importar la materia prima desde Vizcaya. La introducción de la herrería y la hojalatería en las ciudades españolas de América era de gran importancia para los nuevos pobladores, pues gran parte de las herramientas indispensables para las tareas agrícolas y para la construcción, lo mismo que otros objetos (por un lado, cerraduras, herrajes, llaves y rejas; por otro, objetos básicos para la vida de entonces: candiles, candelabros y baldes, entre otros), se elaboraban únicamente en los talleres de hojalateros y herreros.

En lo que refiere al proceso histórico de la herrería, se podrían diferenciar tres momentos importantes, observables sobre todo en la ciudad de Cuenca, urbe con larga tradición en este tipo de trabajo. Un primer momento sería durante la colonia, tiempo en el que la labor de los herreros estuvo destinada en su totalidad a la elaboración de objetos utilitarios como chapas de puerta, bisagras, aldabas, picaportes, candados y herraduras; un segundo momento se da en la República, especialmente a fines del siglo XIX y comienzos del XX, cuando se desarrollaría en la urbe cuencana una arquitectura con clara influencia del neoclásico francés cuando “aparecen los balcones y ventanales y con ello una nueva opción de trabajo para los herreros. Con modelos traídos desde Francia,

los artesanos del hierro empiezan a forjar ventanas y barandales que, con el paso de los años, marcarían la peculiar fisonomía del Centro Histórico” (Eljuri 2008:170-171). Por último, en tiempos contemporáneos, al igual que otras artesanías, la herrería ha debido sobrevivir a los fuertes impactos de la producción industrial, aunque han surgido nuevas alternativas entre los herreros, los cuales, aplicando saberes ancestrales, desarrollan productos de carácter decorativo al tiempo que continúan elaborando las tradicionales cruces de hierro que, como símbolo de cristiandad, se colocan en los tejados de las viviendas en las populares celebraciones de enteché.

Por su parte, la hojalatería también ha sido trabajada mayormente en el austro mediante la elaboración de baldes, recipientes, moldes, faroles, candelabros, juguetes y objetos decorativos, como marcos para espejos. Es una de las artesanías que mayor atención demanda en la actualidad, pues la introducción de elementos de origen industrial, concretamente del plástico, hierro enlozado, aluminio y acero, ha relegado el uso de la hojalata a un segundo plano.

En cuanto a la fundición en bronce, el principal centro artesanal en esta rama se encuentra en Riobamba, en la sierra central del país, en donde aún se elaboran campanas, pailas, ollas, estribos para monturas, espuelas y otros artículos más.

La talla en madera

La madera es uno de los materiales más utilizados en la historia de los pueblos. Si bien debido a su corruptibilidad no se cuenta con restos tan antiguos de objetos elaborados con ella, sin embargo, debemos suponer que por la facilidad de su uso y transformación debió ser un material trabajado por el hombre desde épocas mucho más remotas que la piedra.

En el Ecuador contemporáneo varias son las localidades que se destacan por la talla en madera y múltiples las técnicas y formas empleadas. Por ejemplo, en los páramos de la provincia de Cotopaxi se elaboran las tradicionales



Virgen de Legarda
(San Antonio de Ibarra)

máscaras de madera que se utilizan en las fiestas populares, sobre todo indígenas. Estas máscaras presentan formas diversas, representando desde diablos y políticos hasta animales reales e imaginarios, y muchas veces conjugan formas humanas y animales. Se trata de tallas ingenuas que prestan mayor atención a la forma que al detalle; según Cuvi, en ellas “el poder del artefacto cuenta más que la belleza estilística” (Cuvi 1994:118).

Pablo Cuvi, al referirse al trabajo en madera, recoge además las esculturas realizadas por los chachis, grupo étnico ubicado en la provincia de Esmeraldas, las mismas que son utilizadas como amuletos o en las ceremonias de adivinación y curación. En la actualidad existen pocas de ellas, pues, según el autor, el proceso misionero tuvo mucho que ver en el hecho de que este grupo étnico dejara de confeccionar tales esculturas rituales, aunque conserva la técnica en la elaboración de otros objetos. Cuvi también menciona la elaboración de embarcaciones que aún son realizadas por los cholos pescadores en las playas ecuatorianas o las canoas de origen chachi que se emplean en los ríos de montaña, al igual que las figuras de balsa que hoy se comercializan como típicamente ecuatorianas, a manera de souvenirs, de origen más bien reciente y cuyos motivos recogen elementos de la fauna amazónica (Cuvi 1994:124).

Sin embargo, a pesar de la importancia de las artesanías mencionadas usando madera, especial atención merece la imaginería religiosa, cuyo ámbito geográfico más importante se encuentra en Quito y en San Antonio de Ibarra. La imaginería religiosa en el país se remonta a la colonia y su origen está íntimamente relacionado con el proceso evangelizador, en el cual el uso de relatos, cantos, imágenes y pinturas, junto con la psicología del temor, jugó un rol didáctico en la transmisión del cristianismo. Esta metodología de catequización encontraba su respaldo en los sínodos y concilios, que según Broseghini “fueron el laboratorio teórico de la labor misionera” (Broseghini s.d.:33). Frente a la iconoclasia ortodoxa, el Concilio de Trento (1545-1563) justificaba el empleo de las imágenes como mecanismo idóneo para la catequización y conversión de los “infieles”. Incluso mucho antes, en el año 787, en el Concilio Ecuménico de Nicea, ya se había promovido la idea de que se debían usar las imágenes de manera flexible y según las circunstancias (Kennedy 2002:17).

La imaginería religiosa, que en España había adquirido especial importancia en el contexto de la contrarreforma, llega a Ecuador en el marco del proceso expansionista del mundo occidental y encuentra eco en escultores, talladores e imagineros, además de pintores que decoraban las imágenes. Todo este proceso fue respaldado por la conformación del Colegio San Andrés, que constituye la primera escuela de artes y oficios y que fue fundada en el país por los franciscanos.

Durante la colonia la Real Audiencia de Quito se convirtió en un centro importante de producción artística en América. La arquitectura, la pintura, la escultura y la orfebrería se nutrieron de la habilidad y creatividad de indios y mestizos, quienes recibían la fuerte influencia del arte español de la época, especialmente del barroco. Como se ha visto, los artesanos de ese entonces estaban organizados en gremios y patrocinados por cofradías; su trabajo se destinaba a la elaboración de retablos, baldaquinos, altares, púlpitos, confesionarios, sillerías de coro, artesonados mudéjares, muebles, imaginería y otros elementos asociados al culto religioso cristiano y en los cuales se evidencia la riqueza y autenticidad del barroco latinoamericano.

La imaginería religiosa se vinculó con la elaboración de belenes y Cristos y con la representación de los Pasos de la Pasión. Por otro lado, la Virgen María se convirtió en elemento significativo de culto en América Latina, con lo cual encontró eco importante en la imaginería. También abundaron ángeles, arcángeles, serafines y querubines, al tiempo que se esculpían las más variadas imágenes de santos y santas; mientras tanto, las virtudes teologales –fe, esperanza y caridad– no quedaron fuera del arte escultórico.

Con el paso de los años, durante el siglo XX, la religión y el arte empiezan a romper con mayor fuerza sus ataduras y, frente a un arte al servicio de la Iglesia, surge en el Ecuador uno ligado a las causas sociales, de denuncia y protesta. Pero, paralelamente a esas manifestaciones que caminaban en gran medida de la mano de los fugaces ismos y tendencias del siglo pasado, también siguieron trabajando artesanos que han conservado las técnicas y procesos que dieron fama a la denominada escuela quiteña⁽²⁾.

El estucado, el dorado y el encarnado, al igual que el esgrafiado, el policromado y el estofado, se mantienen hoy en las manos de hábiles y creativos imagineros populares, los cuales en lugares como San Antonio de Ibarra o en Quito continúan sacralizando la madera en imágenes de Cristos, santos, ángeles, arcángeles y *"bailarinas de Legarda"*⁽³⁾. Junto a los imagineros religiosos todavía existen artesanos que dominan la taracea, técnica de origen árabe que se plasma en barqueños y pequeños cofres. Muchos de estos artesanos aprendieron y perfeccionaron sus conocimientos en la Escuela de Legarda, iniciativa del Banco Central que tuvo lugar hace algunos años.

(2) Aunque para varios autores, entre ellos Montaforte, no existen argumentos suficientes como para hablar de una escuela quiteña, utilizamos el término en la medida en que, en la actualidad, dicha denominación encuentra mucho consenso entre los historiadores para referirse al arte producido en Quito durante la colonia (Monteforte 1985).

(3) La *"bailarina de Legarda"* es una importante escultura del siglo XVIII del afamado artista Bernardo de Legarda, imagen que se popularizó en la escultura religiosa posterior.

textiles

HILADO Y TEJIDO CON LANA Y ALGODÓN

La tradición textil en el Ecuador tiene larga data y se remonta a épocas precolombinas, habiéndose incrementado la producción durante los siglos XVI y XVII, período en el cual los obrajes cumplieron un rol fundamental en la economía colonial. En la actualidad, el trabajo textil se desarrolla prácticamente en toda la región andina, especialmente en las comunidades indígenas, con diversas materias primas, diseños y usos.

El hilado a mano de la lana de borrego y el tinturado con productos naturales aún se practica en muchas zonas rurales, aunque también se ha dado una notable incorporación de fibras sintéticas. Las herramientas de trabajo son variadas, con alto predominio del telar, tanto de cintura como de pedales. Generalmente, el tejido en telar de pedales es una actividad masculina, mientras que el de cintura lo practican hombres y mujeres. El primero se emplea mayormente para la elaboración de prendas de mayor tamaño, como los rebozos y las bayetas que se utilizan para elaborar los anacos de la mujeres o para envolver a los recién nacidos a la usanza antigua; mientras que el telar de cintura se utiliza para ponchos, mantas, chales, cobijas y fajas.

Gran parte de la producción textil está destinada a la confección de ponchos, los mismos que constituyen un elemento identitario que nos permite diferenciar a los distintos grupos étnicos del país, de acuerdo al tamaño, colores, diseños y texturas de la prenda.

Entre los centros importantes de producción textil sobresale la provincia de Imbabura, en donde habita la etnia indígena otavalo, cuyos integrantes emplean comúnmente el telar de pedal. Los otavaleños gozan de fama por su actividad textil, al igual que por sus habilidades comerciales y distribuyen sus productos y los de otros grupos étnicos por todo el país, e incluso en el exterior. En Otavalo se encuentra el Mercado de los Ponchos que sobresale por el gran colorido de sus artesanías, por eso “la famosa feria del sábado, que ahora se prolonga a la semana corrida, es una visita obligatoria para los turistas del mundo entero. Viceversa, cualquier lugar del mundo es un lugar de visita obligatoria para los vendedores otavaleños de trenza, poncho azul y calzones blancos de lienzo” (Cuví 1994:25).

Igualmente importante es la tradición textil de los salasacas, grupo étnico que habita en la provincia de Tungurahua, en la sierra central. Ellos, a más de elaborar cobijas, fajas y ponchos, tejen -en telar de pedales- tapices de más reciente creación, pero inspirados en



los diseños ancestrales de las fajas y bayetas. Este tipo de tapices también se realizan actualmente en Otavalo; en ambos casos los motivos son variados, sobresaliendo la representación de fiestas, danzantes, escenas cotidianas y formas geométricas.

Las fajas, prendas de origen precolombino, se realizan en diferentes provincias serranas y son utilizadas principalmente para sujetar el anaco de las mujeres y, en algunos casos, la trenza, aunque en Cañar también la utilizan los varones. Se realizan en telar de cintura o en telar vertical, con motivos diversos de contenido altamente simbólico. Sobresalen por su laboriosidad las fajas “*doble cara*” de Cañar, las mismas que son elaboradas con finos hilos de costura y que destacan no solo por la finura de su tejido sino por la complejidad de sus diseños, los mismos que se relacionan con aves, plantas, animales andinos e incluso motivos religiosos. En Cañar también se elaboran ponchos de lana de borrego teñidos con técnica ikat y tejidos en telar de cintura.

En Chimborazo, en la localidad de Cacha-Riobamba, se elaboran coloridos ponchos diseñados con listas o teñidos con técnica ikat; también se realizan fajas y reatas. En esta misma provincia gozan de fama las alfombras que se realizan en Guano, tejidas mediante la técnica del anudado.

En el sur del país, en la provincia de Loja, los indígenas saraguros también dominan la técnica textil, especialmente en la producción de cobijas, ponchos, mantas, bayetas, fajas y manteles. En esa misma provincia encontramos el poblado de Gonzanamá, en donde las mujeres elaboran finas alforjas en telar de cintura.

A lo largo de la sierra ecuatoriana aún se fabrican cobijas de lana de borrego con variados diseños y colores. También existen localidades, sobre todo en Imbabura, donde se confeccionan alpargatas⁽⁴⁾ tejidas en lana y con planta de cabuya.

Paño ikat
(Gualaceo)



(4) Prenda de vestir de origen árabe.

En la provincia del Azuay, particularmente en Gualaceo, se tejen las tradicionales macanas o *“paños de Gualaceo”*, prenda que caracteriza la indumentaria de la chola cuencana y que guarda similitud con los rebozos mexicanos o con prendas que se realizan en Guatemala, Perú y otras partes del mundo. Las macanas son confeccionadas en telar de cintura y su base es el ikat, mágica técnica consistente en atar y teñir los hilos, proceso anterior al tejido y que determina el diseño final. Se emplea hilos de lana o algodón y tintes naturales. En los últimos años, por iniciativa del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares -CIDAP- y del Instituto Ítalo Latino Americano se han emprendido proyectos de aplicación de seda natural. Las fases de teñido, urdido y anudado del fleco tradicionalmente corresponden a las mujeres, mientras que el tejido suele ser realizado por los hombres. Como si la complejidad y belleza del teñido ikat y del tejido en telar no fuesen suficientes, el paño alcanza mayor laboriosidad con el fleco, el mismo que hoy se realiza de una manera sencilla, pero que hasta hace no mucho implicaba un proceso complejo de anudado, en el que el resultado eran flecos o *“roda pies”* de varios decímetros de alto y con diseños que incluían pájaros, flores, frases, escudos y más. Al igual que hoy ocurre con los proyectos que combinan seda e ikat, hace muchos años el CIDAP emprendió un proyecto de aplicación del ikat en prendas de uso contemporáneo para el mercado urbano, con la finalidad de que, frente a la disminución de la producción por el desuso de la vestimenta tradicional, las artesanas y los artesanos pudieran mantenerse en su oficio.

BORDADO

Al ámbito de la tejeduría también corresponde el bordado, actividad que en el Ecuador se consolida en el período colonial y que, a lo largo de los años, se ha desarrollado tanto en sectores mestizos como indígenas. Entre los indígenas el bordado está destinado principalmente a la ornamentación de los cuellos y puños de las blusas de las mujeres, aunque en la provincia de Cañar también son bellamente bordadas las camisas masculinas. Tradicionalmente en diferentes sectores del país se acostumbra bordar las bayetas con las que se envuelve a los recién nacidos, aunque esto cada vez se usa menos. En el atuendo de las indígenas saraguros se aprecian delicados bordados, no solo en las blusas, sino también en la parte baja del anaco interior. En el norte del país llaman la atención los bordados de las indígenas de Zuleta, en la provincia de Imbabura, quienes bordan pájaros y flores en mangas y pecheras de sus blusas y, adicionalmente, elaboran manteles, servilletas, cortinas y otros artículos para la venta, siendo esta artesanía una actividad económica importante en el sustento familiar. En Cotopaxi, los danzantes de la fiesta del Corpus Christi de Pujilí también lucen elegantes bordados en pantalones,

blusas y estandartes. Igual mención merecen los bordados de Cuenca, destinados a la confección de las blusas y polleras de la chola cuencana, al igual que a los elegantes trajes de los mayores del Pase del Niño Viajero⁽⁵⁾.



Detalle de
una blusa bordada
(Zuleta)

Además de los elementos mencionados, se debe señalar que el bordado en diferentes poblados rurales y urbanos del país está muy relacionado con la religiosidad popular; así, es una práctica extendida la tradición de “vestir a las imágenes”, costumbre que se remonta al barroco y que en la religiosidad popular actual se asocia con el culto a vírgenes, santos y niños Dios. Según esta tradición, periódicamente los fieles cambian la vestimenta de sus imágenes de culto en el marco de actos simpáticos o de propiciación. A lo anterior habría que sumar la tradición artesanal que se conserva en los claustros, no solo para la elaboración de vestimenta para las imágenes, sino también para la indumentaria de los clérigos, tal es el caso de las casullas y las estolas.

Por otra parte y aunque en una línea diferente, no podemos dejar de nombrar la elaboración de sombreros de lana abatanada que, al igual que el poncho, constituyen un elemento de diferenciación étnica, variando sus formas y tamaños de acuerdo a los diferentes grupos indígenas de la sierra.

(5) Desfile procesional que se realiza cada 24 de diciembre en la ciudad de Cuenca y en el que destacan los mayores (niños vestidos con atuendos tradicionales que van montados en caballos barrocammente ataviados y llevan ofrendas al Niño Dios).

TEJIDO CON FIBRAS VEGETALES

Entre las fibras vegetales sobresale el uso de la cabuya que a lo largo del país es empleada para confeccionar tela de cabuya o yute para la elaboración de costales. Igualmente, con cabuya se elaboran las coloridas shigras en la provincia de Cotopaxi, bolsos de origen precolombino que se tejen con aguja de coser y fibra teñida. Es una tarea que comúnmente realizan las mujeres, conjugándola con sus actividades cotidianas.



Shigras de
cabuya
(Cotopaxi)

Debemos mencionar también la elaboración de redes y hamacas que, aunque no ha sido ampliamente difundida, forma parte de la cotidianeidad de los pueblos costeros del Ecuador.

En cestería, por otro lado, se trabajan fibras importantes en el país, como la duda, el carrizo, la paja de páramo, el mimbres y la totora, utilizándose esta última también para la elaboración de esteras. De más reciente utilización, tenemos al sapan o fibra de plátano, que se trabaja a lo largo de la Ruta del Sol. En la Amazonía la cestería es una actividad importante, en la que sobresale la confección de cestos denominados pitiak, realizados por el pueblo shuar; su técnica consiste en un doble tejido, en medio del cual se colocan hojas que permiten impermeabilizar el cesto. En este ámbito las posibilidades son variadas al igual que las materias primas existentes. Sin embargo, cabe señalar que la cestería es una de las ramas artesanales que con mayor fuerza ha sido desplazada por la producción industrial.

Los sombreros de paja toquilla

Sin lugar a dudas, la paja toquilla, por su importancia económica y social, merece mención aparte. Una de las artesanías de mayor renombre en el país es el sombrero de paja toquilla tejido con la fibra de la *Cardulovica palmata*, materia prima que se cultiva en la costa ecuatoriana y cuyo cultivo, comercialización, procesamiento, distribución y uso involucra a una compleja red de actores sociales distribuidos en diferentes zonas geográficas del país.

Es una artesanía en la que interviene un elevado número de personas; así, la producción se inicia en la costa y el oriente ecuatoriano, en las plantaciones de la fibra, que luego de cultivada es vendida a los comerciantes costeos, quienes someten la materia prima a tratamiento, clasificación, maceración y embalaje, entregando a comerciantes mayoristas, encargados de “colocar” la mercancía en las ciudades de Azuay y Cañar, quienes a su vez entregan a las pajeras o revendedoras de paja para que realicen la venta al menudeo de la fibra a las tejedoras, quienes una vez tejido el sombrero, lo venden a los “perros” o “comisionistas”, que en su gran mayoría son agentes intermediarios de las casas exportadoras hasta donde llega el producto semi-elaborado para ser entregado a otros trabajadores, para la realización de los procesos de acabado y de compostura del sombrero. (Aguilar 2008:148-149)

Los sombreros de paja toquilla han alcanzado fama internacional bajo el nombre *Panama hat*, denominación equívoca que surge de una casualidad histórica, mas no de la elaboración de este producto en ese país. También se los conoce como Jipijapa o Montecristi, en honor a los dos poblados de la provincia de Manabí en donde se han trabajado originalmente -y se continúa haciéndolo-, pueblos caracterizados por una elevada calidad en la selección de la fibra y en la finura del tejido, a tal punto que, según cuenta la tradición oral, “cada uno de estos sombreros podía ser guardado en una caja de fósforos y luego retomar su forma original”.



Sombrero de paja toquilla (Cuenca)

Si bien el tejido en paja toquilla tiene sus orígenes en la costa ecuatoriana, desde el siglo XIX su producción y exportación también alcanzaron importantes niveles en las provincias serranas de Azuay y Cañar, caminando la historia de esta artesanía de la mano con la historia misma de la región. Así, no es posible comprender los procesos económicos, sociales e incluso culturales de la zona si no se analiza el curso de comercialización de los sombreros. A su vez, el desarrollo de esta artesanía en el austro se vincula directamente con el surgimiento e importancia de las compañías exportadoras en la ciudad de Cuenca.

En la actualidad los sombreros se continúan trabajando en Montecristi y Jipijapa, aunque en cantidades menores, mientras que los montos de producción importantes para la exportación se concentran en Azuay y Cañar, donde las artesanas, al igual que las compañías exportadoras, han diversificado su producción en función de los vaivenes de la moda. Al mismo tiempo, desde hace varios años, el CIDAP viene trabajando en el diseño de productos alternativos al sombrero, con la finalidad de que las artesanas aprovechen al máximo la fibra y estén en capacidad de elaborar productos finales para comercializarlos directamente como sustento adicional a su actividad tradicional. Este proyecto del CIDAP ha estado destinado al perfeccionamiento y capacitación en tinturado, tejido y control de calidad. De esta manera, además de los sombreros, hoy se trabaja una gran variedad de artículos, entre ellos individuales, portalápices, servilleteros, móviles, etc.

tal abartería y marroquinería

La artesanía en cuero fue muy importante durante la colonia, pues dotaba de artículos necesarios para la vida de ese entonces, particularmente monturas y aperos para los caballos, por lo cual la talabartería era un oficio de gran importancia para las actividades comerciales de la época.

Actualmente, en la medida en que han cambiado las necesidades de la población, el número de artesanos talabarteros ha disminuido notablemente. Como señala la investigadora Ana Abad, el paulatino incremento de automotores y la apertura de nuevas vías y caminos han relegado la función que antiguamente tenían los animales de monta y de carga en la colectividad, limitándose su presencia a ciertos espacios productivos y a algunas zonas rurales (Abad 2008:185).



Sin embargo, aunque la problemática de esta artesanía es difícil y, en algunos casos, poco alentadora, todavía existen artesanos talabarteros en Quito, Cuenca y, especialmente, en Cotacachi. La marroquinería, en contraste, presenta importantes centros de producción, asentados especialmente en Cuenca y Ambato.

sitoplástica: masapán

Si bien los orígenes de la artesanía en masapán son difusos, constituye una manifestación que con el paso de los años ha llegado a ser un elemento importante en la identidad artesanal del país y fuente de sustento económico para gran número de artesanos que en la parroquia de Calderón, en el distrito metropolitano de Quito, se dedican a esta actividad. El nombre original de esta comunidad es Karapungo, toponimia de origen quichua que, al igual que muchas otras en el país, han sido sustituidas por nombres de políticos o acontecimientos circunstanciales.

Calderón goza de notoriedad por las figuras de masapán que producen gran parte de sus habitantes. No se conoce a ciencia cierta el origen de esta actividad, para algunos investigadores las figuras devienen de las antiguas guaguas de pan del día de finados (Cabrera 1991:118), para otros estudiosos tienen antecedentes más bien recientes (Cuví 1994:170). Aunque han existido innovaciones y cambios en la técnica y en la materia prima, las figuras tradicionales son aquellas realizadas con harina de trigo, agua y anilinas que, una vez modeladas y decoradas, son colocadas en hornos caseros -antiguamente de leña- para su cocción. Entre los motivos tradicionales se encuentran guaguas fajadas, caballos con jinetes, indígenas, nacimientos, danzantes, búhos y gallos.

artesanías efímeras: pirotecnia y cerería

La pirotecnia y la cerería podrían aparecer como el más claro ejemplo de la validez del concepto de patrimonio inmaterial para las artesanías, ya que la tradición y el simbolismo que involucran trascienden en mucho a la tangibilidad del objeto.

La pirotécnica en el Ecuador se relaciona a la tradición cristiana introducida en América durante la conquista, pues en España era común la utilización de luces y fuegos en las celebraciones. Actualmente cumple un papel importante en las fiestas, sobre todo de carácter religioso, aunque su uso también se ha incrementado en los festejos civiles y profanos. Es una artesanía muy extendida en el Ecuador y generalmente se desarrolla en el marco familiar, mediante la transmisión de conocimientos de generación en generación. Entre los elementos más comunes de la pirotecnia ecuatoriana se puede



mentar los castillos, globos, cohetes y vacas locas, ingredientes infaltables en toda fiesta popular, especialmente en el sector campesino, aunque igual importancia cobran en ciertas urbes, como es el caso de la fiesta del Corpus Christi o el Septenario en Cuenca. Cabe señalar que aunque la pirotecnia se mantiene vigente, sin embargo, ha sufrido en los últimos años el impacto de la introducción de fuegos artificiales de origen chino y de producción industrial, lo que ha disminuido el nivel de venta del material pirotécnico elaborado por artesanos locales.

Por otra parte, la cerería o el trabajo artesanal con parafina es una práctica tradicional que, aunque con menor presencia que antaño, aún se conserva. Las velas artesanales se elaboran en diferentes poblados del Ecuador, pero ha alcanzado especial renombre en Quito, en los talleres ubicados en la tradicional calle la Ronda del Centro Histórico de esa ciudad. Su elaboración está estrechamente vinculada a las procesiones y ceremonias religiosas y al culto en las iglesias. A diferencia de la producción industrial, las velas artesanales implican un proceso minucioso en el que los artesanos, con la ayuda de moldes caseros y anilinas, logran cirios decorados con abundantes y delicadas figuras de pájaros y flores.

Otras artesanías

Además de las técnicas mencionadas, debe citarse la habilidad de los artesanos que en Loja y Cañar esculpen la piedra con la finalidad de lograr variados objetos, que van desde cruces y pájaros para las cubiertas de las casas, hasta piletas y otras esculturas en gran tamaño. También debe considerarse a los artífices del mármol, que en diferentes partes del país dan forma a esa piedra para obtener figuras de animales, cofres y morteros; a los artesanos de tagua en Riobamba, que transforman el marfil vegetal en botones, figurillas, joyas y juguetes; a aquellos que elaboran máscaras, ya sean de alambre o de papel; y a quienes, aún en desigual competencia con el plástico y la producción seriada, aún realizan juguetes populares para el deleite de grandes y chicos.

Tampoco se puede dejar de lado a los pintores indígenas de la comunidad de Tigua en Cotopaxi quienes, inspirados en los diseños de los antiguos bombos ceremoniales, plasman en cuero de borrego los diseños que antiguamente se realizaban en esos objetos festivos. Así, impregnando sobre la piel escenas costumbristas, fiestas tradicionales y cuentos populares, como el tradicional “cóndor enamorado”, convierten sus cuadros en importantes herramientas en el proceso de transmisión de las tradiciones, mitos y leyendas a las nuevas generaciones (Guerrero 1993).

Finalmente, no se dejará en el tintero la importante tradición de elaboración de instrumentos musicales manufacturados por artesanos que con profundo conocimiento del mundo sonoro andino, afro y mestizo, confeccionan marimbas y bombos en Esmeraldas o en el Valle del Chota; instrumentos corporales entre las etnias amazónicas; cencerros, flautas, ocarinas, charangos y rondadores en el universo quichua; o guitarras, arpas y bandolines en la población mestiza.

Problemática actual de la artesanía ecuatoriana

Lo anotado hasta aquí nos da una muestra, aunque somera, de la enorme riqueza de la artesanía ecuatoriana, producto no solo de la diversidad geográfica de este pequeño país, sino también del gran número de grupos étnicos que en él habitan y de los complejos procesos históricos vividos. Por otro lado, no podemos dejar de anotar que la realidad del ámbito artesanal en el mundo contemporáneo es compleja.

En la actualidad, la problemática del sector artesanal amerita nuevas miradas y enfoques para el análisis; si bien en los últimos decenios del siglo XX la preocupación estaba dirigida al impacto de la industria, hoy, además de acentuarse esa situación, existe otra realidad inevitable y es el acelerado proceso de globalización, el mismo que nos ha sumido en nuevas formas de vida e interacción.

Los procesos vividos a partir de la revolución industrial indudablemente llevaron a un debilitamiento de la producción artesanal, resultado de la fabricación seriada y la optimización de los procesos por medio del predominio de la máquina con la consecuente reducción en los costos de mano de obra. A partir de esto, la industria presenta ciertas ventajas sobre la artesanía, en la medida en que ofrece productos de menor costo y, en algunos casos, de mayor funcionalidad. Ejemplos de lo anterior hay muchos. Se puede mencionar la alfarería tradicional, que se vio relegada por la introducción en el mercado de ollas de aluminio o hierro enlosado, las mismas que presentan características de mayor durabilidad y resistencia, al tiempo que su forma convexa permite su utilización en las hornillas de las modernas cocinas a gas o electricidad; cuestión similar sufrió la hojalata, relegada a un segundo plano por los artículos de plástico. Igualmente los textiles artesanales en varios sectores entraron en desuso, no solo por el cambio de referentes en la indumentaria, sino también por la proliferación de textiles industriales de menor costo. No menos preocupante es la situación de la pirotecnia que, aunque persiste a lo largo y ancho de los pueblos del

Ecuador, hoy compite con los fuegos artificiales procedentes de la China. En este sentido, cabe mencionar que el enorme y creciente incremento de las importaciones desde este país y desde los denominados “cuatro dragones asiáticos”, si bien ha democratizado el consumo en el país con la oferta de todo tipo de productos de bajo costo (aunque muchas veces de baja calidad), también se ha convertido en una fuerte competencia de la producción artesanal.

Encontramos también que la revolución industrial implicó profundas transformaciones en los estilos de vida, aunque en niveles y grados diferentes en los sectores rurales y en los urbanos. Según Rafael Rivas de Benito, tan fuerte como el impacto en las artesanías de los cambios económicos y tecnológicos debidos a la industrialización fue la revolución de las ideas que acompañó a ese proceso, ya que se inició el menosprecio de las actividades artesanales y de su aprendizaje y enseñanza, originándose un privilegio exagerado hacia las disciplinas intelectuales en detrimento de las prácticas manuales y creativas, prácticas que en años anteriores eran fundamentales en los sistemas educativos e iban de la mano con la fama de la cual gozaban las escuelas de artes y oficios (Rivas de Benito 1990:50).

Conjuntamente con las consecuencias del proceso de industrialización debe comprenderse que el mundo actual está marcado por los cambios continuos y vertiginosos de la globalización, los mismos que se han acelerado notablemente en las últimas décadas. Para Giddens, los momentos actuales están caracterizados por un *desanclaje*, una ruptura entre el tiempo y el espacio (Giddens 1990:17). La vida local y la del individuo ahora están, por diversas razones, influenciadas por acontecimientos que se producen fuera de ellas originando un desanclaje tiempo-espacio que da lugar a nuevas formas de organización social. Hoy en día, acontecimientos que son distantes en el espacio pueden ser cercanos en términos temporales. García Canclini analiza también la separación de estas dos dimensiones, especialmente en su análisis de los imaginarios colectivos, enfatizando cómo en los centros urbanos hoy se viven experiencias que antes eran lejanas y distantes: *“Con la expansión global de los imaginarios se han incorporado a nuestro horizonte culturas que sentíamos hasta hace pocas décadas ajenas a nuestra existencia”* (García Canclini 1990:33). Siguiendo el mismo planteamiento, García Canclini señala que el proceso de globalización ha disminuido las fronteras y la autonomía de las tradiciones y propicia al mismo tiempo más formas de hibridación que en el pasado (García Canclini 1990:23).

En el actual orden mundial hemos experimentado una ruptura de las fronteras nacionales. Cada vez con mayor fuerza, fenómenos que se producen fuera del ámbito local repercuten en nuestras vidas. Dentro de esta lógica de la modernidad o de la posmodernidad, como identifican otros autores a esta época, y tomando en cuenta que los artesanos no están fuera de este contexto, surge la interrogante de cuáles son las posibilidades de la artesanía en el mundo contemporáneo. Y lo que encontramos como respuesta es que precisamente en el contexto globalizado, si bien aparecen nuevos retos también emergen posibilidades alternativas para la producción artesanal.

Se podría opinar que en un contexto globalizado, tendiente a la homogeneización, poca cabida quedaría para la identidad y la diversidad y, con ello, para las artesanías; sin embargo, aquellos elementos que configuran las redes simbólicas de los pueblos, sus mundos imaginados e identidades, al parecer cobran vitalidad en el mundo contemporáneo. Ya varios autores -Friedman, Eriksen y Castells, entre otros- han hablado de que en los momentos actuales, paradójicamente, junto al proceso de globalización, vivimos momentos de reivindicación de las identidades locales. Mucho se ha hablado y se ha dicho sobre el actual proceso de *glocalización*, término acuñado por el sociólogo alemán Ulrich Beck, que hace referencia al fenómeno de la localización que se vive dentro del actual orden mundial y refiere concretamente a la dinámica local-global. Verdaderamente vivimos en un mundo cada vez más conectado, pero en ese mundo continuamos siendo seres contextualizados y localizados. Como señala Eriksen, *“tal vez es verdad que el mundo es un solo lugar –pero también este es localmente construido. A pesar de la migración y de otras tendencias globalizantes, las personas todavía viven en lugares”* (Eriksen 1993:22) y es, desde esos lugares, con sus saberes, sus técnicas y simbolismos, que los hombres continúan creando con sus manos.

Así, a pesar del proceso de industrialización y de globalización, todavía podemos considerar a la artesanía como un sector importante de este y muchos países, no solo en términos socioculturales, sino también productivos, como afirma Claudio Malo González al señalar que:

Los panegiristas de la revolución industrial, en sus etapas iniciales especialmente, pronosticaron plenos de optimismo la desaparición de las artesanías. A medida que la industria se expandiera, las posibilidades de subsistencia de lo artesanal disminuirían. La consolidación definitiva de la industria quitaría toda razón de ser a la producción artesanal (...). Lo real y objetivo es que las artesanías no han

desaparecido, que existen muchos millones de seres humanos que se decidan a este tipo de quehacer y, obviamente, cantidades similares de consumidores de estos productos. (Malo 1990:18-19)

En un mundo cada vez más globalizado también existe una necesidad propia del ser humano de mantenerse en una línea distintiva y ella constituye una enorme ventaja para el mundo artesanal. En ese deseo de diferenciación, el sello de “artesanal” o “hecho a mano” es cada vez más apetecido debido a que las artesanías, en contrapartida con la industria, son portadoras no solo de la particularidad de ser únicas por ser hechas manualmente, sino también de ser elementos culturales que diferencian y distinguen a los grupos humanos.

Las artesanías no han subsistido y subsistirán como competencia a la industria, sino como alternativa a este tipo de productos, en la medida en que el consumidor encontrará en lo artesanal elementos que lo industrial no le proporciona (...). Las artesanías son portadoras de valores culturales de identidad de las regiones en las que se elaboran, esos contenidos proporcionan la autenticidad que el comprador busca. (Malo 1990:17-18)

Indudablemente, como se señaló, la globalización plantea nuevos retos para los artesanos, pero también oportunidades. En primer lugar y por un lado, existe mayor conocimiento y valoración, aunque aún insuficientes, de la diversidad, al igual que deseo de experimentarla vivencialmente, lo que lleva a querer visitar y conocer nuevos lugares y tangibilizar su recuerdo con la compra de artesanías. Al mismo tiempo, evidenciamos que un avance importante en el ámbito de las tecnologías y, en ese sentido, un adecuado manejo de las mismas brinda a los artesanos mayores posibilidades de difundir y dar a conocer sus productos. Aunque aún falta democratizar el acceso a las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), indudablemente estas constituyen una herramienta importante en los procesos de difusión cultural; así, existen muchos ejemplos que muestran cómo hay grupos étnicos, al igual que artesanos, utilizando herramientas globales, como el internet, para reivindicaciones de carácter local.

Absurdo sería pensar que la globalización o la industrialización pueden ser procesos reversibles, pues sus efectos y resultados forman hoy parte de la gran mayoría de pueblos de América Latina, no tanto por factores de imposición sino también de consenso por parte de las comunidades, de manera que ante esta situación compete a los artesanos, sectores públicos y sociedad misma actuar desde la realidad actual, optimizando las oportunidades y contrarrestando los efectos nocivos.

En segundo lugar y por otra parte, debemos señalar que la realidad de la actividad artesanal está marcada básicamente por dos situaciones concretas: artesanías que aún existen en función de la satisfacción de necesidades básicas o ceremoniales, enmarcadas comúnmente en contextos rurales; y artesanías cuya razón de existir está vinculada directamente con su comercialización en el mercado urbano y con motivaciones diferentes a las tradicionales.

Así, en el mundo contemporáneo el mantenimiento de las técnicas artesanales se debe en gran medida a la existencia de consumidores. Como señala Malo *“por importantes que sean los beneficios que las leyes otorguen a los artesanos, ellos no podrán mantenerse en sus oficios si es que sus productos no son apetecidos y demandados en el mercado”* (Malo 1990:25)

Por su parte, la apetencia de artesanías en el mercado urbano e incluso las situaciones de cambio continuo en las zonas rurales demandan que los artesanos adecuen su trabajo a los requerimientos de la sociedad contemporánea, cuestión que no es sencilla, pues ante la vertiginosidad del cambio, muchas veces evidenciamos respuestas momentáneas e improvisadas; en ese sentido la rapidez es la mayor enemiga de la memoria. A su vez, la existencia de nuevas motivaciones para el consumo de las artesanías indudablemente trae consigo una pérdida en el contexto simbólico; sin embargo, es una opción válida y legítima para la conservación de técnicas y procesos ancestrales, al tiempo que permite que los artesanos se puedan mantener en sus oficios y saberes tradicionales.

Paralelamente, es importante tomar en cuenta las dinámicas de cambio cultural respecto de las cuales las artesanías no son ajenas, pues la inmovilidad podría llevar a su desaparición. De hecho, se ve en el Ecuador que muchas de las artesanías que se encuentran en proceso de extinción no se han adecuado a los cambios necesarios para su consumo en la contemporaneidad, tal es el caso de la alfarería en Jatumpamba. Esto no sucede, por ejemplo, con algunos alfareros de Cuenca que han sabido acoplar sus técnicas tradicionales a los usos y funciones actuales. Así, existen ceramistas que han modificado los procesos con el fin de erradicar el plomo y obtener piezas resistentes a las modernas cocinas y hornos microondas, al tiempo que han variado las formas hacia recipientes de base plana para este tipo de uso.

Pero otras artesanías se han visto mermadas debido a que han desaparecido las condiciones para su elaboración, tal es el caso de las esteras elaboradas con totora, que

han sido reemplazadas por colchones, o las monturas que cada vez se usan menos debido al empleo de nuevos medios de transporte; en esos casos, la manera más viable de conservar la técnica, ya sea el tejido con fibra o la talabartería, constituye el cambio en la funcionalidad.

De lo anterior se puede deducir que las medidas de salvaguarda no deben estar destinadas al mantenimiento de la reproducción exacta de la forma y funcionalidad de los objetos, sino a garantizar las circunstancias que permitan que los artesanos continúen trabajando en sus oficios realizando los cambios necesarios que permitan acoplar su producción a las necesidades contemporáneas, pero siempre en el marco del mantenimiento de su identidad. En ese sentido, Malo indica que *“el culturalismo a ultranza se rasga las vestiduras ante cualquier innovación, por mínima que sea, [mientras] el comercializador a ultranza cree que todo cambio se justifica si es que facilita la venta”* (Malo 1990:29), para este autor ambas posiciones son incorrectas, pues debe encontrarse un equilibrio entre la continuidad y el cambio.

En una línea similar, Álvaro Chávez señala que, antropológicamente, se distingue en las sociedades dos tipos de fuerzas: las centrípetas que tienden al mantenimiento y a la conservación y las centrífugas tendientes al cambio y a la innovación; a su criterio, estas dos fuerzas han estado presentes en la artesanía latinoamericana y no constituyen elementos contradictorios sino complementarios, ya que son las que la mantienen viva. Chávez considera que las nuevas creaciones artesanales en base a técnicas ancestrales son legítimas y, si se adecuan a las condiciones del momento, cumpliendo la norma de oro del diseño de armonizar forma, material, función y técnica, sin lugar a dudas pasarán a iniciar nuevas tradiciones que serán igualmente valiosas (Chávez 1990:31)

De lo anterior podemos concluir que el cambio no es ajeno a las dinámicas culturales, al tiempo que no debe ser temido en el ámbito artesanal. A nadie se le ocurriría pensar que los textiles en telar de pedal que se realizan a lo largo de la sierra ecuatoriana o la alfarería cuencana no forman parte del patrimonio inmaterial ecuatoriano; sin embargo, son el resultado de herramientas y técnicas que, en su momento, fueron novedosas y foráneas aunque se sumaron a conocimientos y tradiciones ya existentes. Igualmente, la artesanía en el tiempo actual está llamada a hacer los cambios y modificaciones necesarios que, en un marco de mantenimiento de la identidad, le permitan acoplarse a las necesidades y a la realidad del hombre contemporáneo, al tiempo que les compete a las entidades públicas velar por garantizar las condiciones que posibiliten su subsistencia.

Sobre la base de lo que se ha señalado, cabe decir que el diseño hoy resulta fundamental en el mundo de las artesanías y que las políticas públicas en el ámbito artesanal necesariamente deben incluirlo como acción prioritaria. La relación entre artesanos y diseñadores debe ser un diálogo horizontal y constante entre saberes y conocimientos diversos, de manera que el diseño se convierta en una herramienta que permita adecuar los cambios necesarios para que las obras artesanales encuentren funcionalidad en la contemporaneidad.

Adicionalmente, a la problemática acarreada por la industrialización y por los cambios en los usos y contextos de las artesanías, en Ecuador otro problema importante constituye el de los altos índices migratorios que, precisamente, afectan a zonas de importantes de tradición artesanal, como son las del austro.

Así, muchas técnicas artesanales se encuentran en peligro de desaparición debido a que un número importante de sus oficiantes han salido de sus lugares de origen, dedicándose a otras actividades en los países de destino. Muchos artesanos calificados en los que el Estado y las ONG han invertido para su capacitación han migrado; al mismo tiempo es elevado el índice migratorio en la población joven, lo que lleva a una desestructuración en los sistemas tradicionales de transmisión de los oficios artesanales; es decir, al ser los pueblos y campos paulatinamente abandonados se interrumpe la cadena que permite el proceso de enseñanza-aprendizaje de los saberes. Si se suma al fenómeno migratorio el desinterés de los jóvenes por aprender los oficios tradicionales de sus padres por considerarlos poco productivos e incluso menospreciarlos, cabe decir nuevamente que es urgente trabajar en políticas integrales de valorización de lo artesanal, y habría que comenzar por la recuperación de las escuelas de artes y oficios.

A lo anterior se suman otros factores, como las dificultades en el acceso a las materias primas; así, existen zonas donde el cambio en el uso del suelo ha llevado a la desaparición de los materiales empleados en la artesanía tradicional y otros casos en donde los costos son elevados para el acceso individual a ciertos materiales por parte de los artesanos. Por ejemplo, la hojalata escasea en el Azuay y, en los pocos lugares en donde se expende, se ofrece en grandes cantidades, inasequibles para los artesanos que requieren pequeños montos para su producción artesanal. En ese aspecto es importante que las entidades vinculadas al mundo artesanal y el mismo Estado creen los canales que faciliten el acceso de los artesanos a los insumos necesarios para su producción.



Es fundamental, igualmente, generar cadenas de valor que lleven a la sociedad a apreciar el trabajo artesanal y a incrementar la disposición al consumo y también al pago. Concientizar a la población sobre el valor de la artesanía llevaría a que el consumidor realice el correcto balance entre el valor y el precio de los productos artesanales, pues queda claro que los artesanos se mantendrán en sus oficios en la medida en que continúen siendo el sustento de su economía. Si el trabajo de los artesanos es sustentable, permitirá no solo que ellos se mantengan en sus saberes, sino que también recuperen e incrementen el número de oficiales y aprendices en los talleres.

Por otra parte, si es indudable que hoy la existencia de las artesanías en muchos contextos está ligada al mercado, es importante que se trabaje con los artesanos en capacitación, no solo en diseño y mejoramiento de la técnica, sino también en gestión en términos microempresariales. Si el artesano de hoy vive en un mundo globalizado y de consumo, debe adquirir las competencias para ejercer su oficio en esa realidad, pero siempre de una manera contextualizada. Igualmente necesaria es la promoción y robustecimiento de los gremios y asociaciones artesanales.

Indudablemente, la problemática artesanal es mucho más compleja de lo que aquí se ha anotado, de la misma manera que las circunstancias son múltiples. La dinámica de la cultura es mucho más ágil que los procesos institucionales y lo mismo sucede con la legislación, de manera que lo que le urge al país es trabajar en políticas a largo plazo que partan de una mirada integral de la realidad económica, social y cultural de los artesanos y que garanticen la viabilidad de salvaguardar los oficios tradicionales, comenzando por reconocer las diferencias existentes entre artesanía de servicios y artesanía de productos, que la legislación vigente no reconoce⁽⁶⁾.

Otro aspecto que hay que señalar es la importancia de la investigación y el registro de las técnicas artesanales existentes en el país, tarea que ha sido trabajada ampliamente por entidades como el CIDAP, que por más de treinta años ha encaminado su quehacer a la investigación, capacitación, promoción y difusión de las artesanías y la cultura popular. Aunque no es poco lo que se ha hecho desde diferentes frentes, es necesario que el Estado invierta más en estos ámbitos de gestión, para lo cual es urgente realizar un censo

(6) Los artesanos en el Ecuador están amparados por la Ley de Defensa del Artesano y la Ley de Desarrollo Artesanal, las mismas que involucran bajo un mismo tratamiento a técnicas artesanales tradicionales como las aquí mencionadas y a las artesanías de servicios como peluquería, mecánica, corte y confección, etc., actividades no poco importantes pero que responden a problemáticas y circunstancias culturales diferentes.

nacional de artesanos artífices de técnicas tradicionales que nos permita contar con estadísticas reales y actualizadas de la realidad artesanal, que el país no tiene actualmente.

Para finalizar, podemos concluir que el Ecuador cuenta con un valioso abanico de técnicas artesanales tradicionales, las mismas que han jugado un rol importante en su devenir histórico, coadyuvando en la configuración identitaria de un país diverso y multiétnico. Por lo anterior y porque el ser humano es el objeto final de la salvaguarda del patrimonio, la elaboración de políticas culturales que beneficien al campo de las artesanías y artes populares debe partir del análisis del contexto histórico, político y económico de los artesanos, no solo a nivel local sino dentro del marco de la globalización y de la de-construcción y reconstrucción de significados políticos y culturales. Estudiar la realidad y la problemática del artesano de la posmodernidad implica hacer un análisis antropológico y sociológico de la cultura que incluya la heterogeneidad, el cambio y también las relaciones de poder y de conflicto.



bibliografía

ABAD, Ana

2008 "Hojalateros y talabarteros. Artesanos de la vida cotidiana". *En Cuenca ciudad artesanal*. CIDAP / Municipio de Cuenca, Cuenca.

AGUILAR, María Leonor

1998 *La joyería en el Azuay*. CIDAP, Cuenca.

2008 "Los sombreros de paja toquilla en el Ecuador". *En Cuenca ciudad artesanal*. CIDAP/Municipio de Cuenca, Cuenca.

ARTEAGA, Diego

2000 *El artesano en la Cuenca colonial. 1557-1670*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay / CIDAP. Cuenca.

BROSEGHINI, Silvio

s/f *Historia y métodos de la evangelización en América Latina*. Instituto de Antropología Aplicada. Quito.

CABRERA, Josefina

1991 "El masapán". *En Revista Artesanías de América*. N° 35. CIDAP. Cuenca.

CASSIRER, Ernst

1945 *Antropología filosófica*. FCE. México.

CORBELLA, Josep

2004 "Las joyas más antiguas fueron conchas perforadas para hacer collares o brazaletes". *En Antropología Filosófica*. Barcelona.
<http://filoantropologia.webcindario.com/noticies9.htm>.



CHÁVEZ, Álvaro

1990 "Antropología y diseño". En *Artesanos y diseñadores. Memoria de la reunión técnica iberoamericana sobre diseño y artesanía*. CIDAP / OEA. Cuenca.

1990 et al. *Artesanos y diseñadores. Memoria de la reunión técnica iberoamericana sobre diseño y artesanía*. CIDAP / OEA. Cuenca.

CUVI, Pablo

1994 *Artesanías del Ecuador*. Dinediciones. Quito.

ELJURI, Gabriela

2008 "Forjando la tradición". En *Cuenca ciudad artesanal*. CIDAP / Municipio de Cuenca. Cuenca.

ERIKSEN, Thomas

1993 *Ethnicity and Nationalism*. Pluto Press. Estados Unidos.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1990 *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. México.

GIDDENS, Anthony

1990 *Consecuencias de la modernidad*. Alianza Editorial. Madrid

GUERRERO, Patricio

1993 *El saber del mundo de los cóndores. Identidad e insurgencia de la cultura andina*. Abya Yala. Quito.

KENNEDY, Alexandra et al.

2002 *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*. Editorial Nerea. San Sebastián.

LÉVI STRAUSS, Claude

1968 "Lo crudo y lo cocido". En *Mitológicas* I. F.C.E. México.

MALO, Claudio

1990 "Artesanías, cultura popular y diseño". En *Artesanos y diseñadores*. CIDAP / OEA. Cuenca.

1991 Et al. "Artesanías del Ecuador". En *Revista Artesanías de América*. N° 35. CIDAP. Cuenca 1991.

2008 *Artesanías, lo útil y lo bello*. CIDAP/Universidad del Azuay, Cuenca.

2008 et al. *Cuenca ciudad artesanal*, CIDAP / Municipio de Cuenca. Cuenca.

MONTAFORTE, Mario

1985 *Los signos del hombre*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Cuenca.

PAZ, Octavio

1990 *In mediaciones*. Seix Barral. México.

RIVAS DE BENITO, Rafael

1990 "La artesanía ante el reto de una sociedad industrial". En *Artesanos y diseñadores*. CIDAP/OEA. Cuenca.

SJÖMAN, Lena

1992 *Vasijas de barro. La cerámica popular en el Ecuador*. CIDAP. Cuenca.

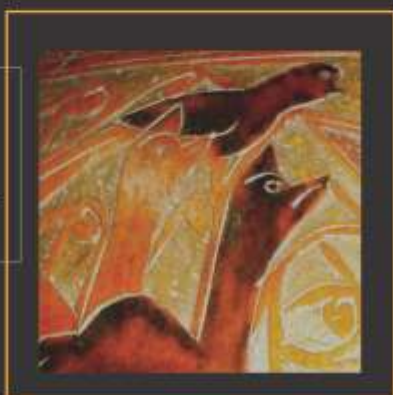
UNESCO

2003 *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. UNESCO. Paris.



Sirley Ríos Acuña

PERÚ



EL ARTE DEL
MATE DECORADO:
TRAYECTORIA
HISTÓRICA Y
CONTINUIDAD
CULTURAL



PERÚ



El arte del mate decorado: trayectoria histórica y continuidad cultural

Sirley Ríos Acuña*

Resumen

Los mates decorados en los Andes peruanos han seguido una continuidad cultural desde el periodo precerámico hasta la actualidad, en cuanto a sus usos, técnicas y decoración que han sido influidos por los procesos de cambio histórico ocurridos en el Perú en sus diferentes etapas. Desde el siglo XIX los mates sobresalen en la zona de Ayacucho, Huancavelica y Junín y paulatinamente van surgiendo maestros materos, como Mariano Inés Flores, quien fuera reconocido en la primera mitad del siglo XX. Desde este siglo, a consecuencia de la creciente producción industrial y oferta comercial de utensilios domésticos de otros materiales, disminuye la demanda utilitaria de mates, pasando a ser cada vez más piezas decorativas con gran desarrollo técnico y plástico. Actualmente se decoran y ofrecen mates en la sierra central y centro-sur y en la costa norte del Perú a un público conformado mayormente por sectores urbanos y turistas.

Abstract

Decorated mate vessels in the Peruvian Andes have followed a cultural continuity from the pre ceramic period to the present time, concerning their uses, techniques and decorations, which have been influenced by changing processes in different stages of Peruvian history. Since the XIX Century, mate vessels outstand in Ayacucho, Huancavelica and Junín; gradually, masters in mate vessels like Mariano Ines Flores appeared, quite well-known in the first half of the XX Century. From then on, due to increasing industrial production and commercial supply of domestic utensils made of other materials, the demand of mate vessels for domestic use diminished and they became more and more decorative pieces, improved both at technical and plastic levels. At present, decorated mate vessels are found in the Central and Central-Southern Andean regions as well as in the Northern Coast of Peru and sold to a public conformed mainly by urban and touristic buyers.

*Historiadora de Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Estudios de Maestría en Antropología. Actualmente es conservadora, curadora e investigadora del Museo Nacional de la Cultura Peruana.



Como nunca antes, estamos viviendo ahora en un contexto en el que se dan rápidos cambios en todos los ámbitos de las sociedades del planeta. Además, las colectividades humanas están tomando interés por los cambios que se estructuran en sus vidas y en sus entornos sociales y geográficos. Este proceso de globalización, que algunos denominan mundialización, internacionalización o universalización, está afectando a todos sin ninguna distinción.

Cabe señalar que las culturas nunca fueron estáticas pero tampoco se dieron transformaciones radicales en tiempos cortos. Esta circunstancia actual está generando diversas reacciones y consecuencias. Por un lado se da la exaltación de la diversidad y por otro surge una intolerancia exacerbada, como se denota en diversos sucesos mundiales.

Las actuales circunstancias socioculturales nos motivan a reflexionar sobre las transformaciones que están sufriendo las culturas y artes tradicionales en el Perú. Por ello creemos pertinente enmarcar nuestro tema de análisis en los mates decorados, dentro del contexto de visibilización de sectores que durante años fueron marginados y de revaloración de las culturas locales.

Un primer intento por dar a conocer el nombre de un artista tradicional surgió del mundo académico cuando José Sabogal hacia 1932 informa en un artículo sobre el fallecimiento de un extraordinario burilador de mates llamado Mariano Flores; sin embargo, Flores vivió y practicó su arte hasta 1949.

Como consecuencia de esa información errada, intencionalmente o no, se generó un mito en torno a la figura de este burilador. Hasta ese entonces no hubo reconocimiento público a ningún artista campesino. Además, por esos años estaba en boga el movimiento y el pensamiento indigenistas que propiciaron el rescate de las artes tradicionales. Sin embargo, es recién en 1975 que el Perú oficial reconoce al arte tradicional en la figura de Joaquín López Antay, imaginero ayacuchano, a quien se otorgó el Premio Nacional de Cultura. Hasta ese entonces el arte popular era anónimo. La premiación a un artista no académico generó una polémica dentro del ámbito intelectual y artístico, la cual hasta hoy no ha sido resuelta del todo y puede resumirse en el reconocimiento como *arte* de lo que para algunos era solo *artesanía*. Ese hecho también motivó que otros artistas populares elevaran su autoestima y se reconocieran como vivos exponentes y transmisores de identidad cultural.

El mate decorado es un arte propio que desde el período precerámico persiste hasta nuestros días, brindando su valor funcional, documental, simbólico y artístico. En esta expresión artística ancestral el hombre andino pudo plasmar de manera auténtica su sensibilidad estética, ya que desde su origen el mate decorado ha tenido una importancia ritual y simbólica al margen de su preponderante utilidad doméstica.

En este artículo abordamos de manera general el proceso histórico y la continuidad cultural de un arte ancestral que está vigente; por tanto se describen y explican las transformaciones por las que ha atravesado este arte a lo largo de su existencia para señalar que forma parte vital de nuestra identidad cultural, lo que es una respuesta a las tendencias homogenizadoras; y, además, para comprender cómo se mantienen las estructuras básicas de representación visual andina al margen de las transformaciones, adopciones, adaptaciones y recreaciones realizadas por los artistas materos según su época. Una de las características culturales de la idiosincrasia de los peruanos, y en particular del artista tradicional, es saber manejar estrategias de supervivencia al conjugar los elementos locales con los elementos foráneos. A pesar de las imposiciones del mercado global, los artistas del buril han sabido resistir y mantener su arte con algunas transformaciones.

Afirmamos, pues, la necesidad de dar a conocer la importancia del mate decorado del Perú dentro de la dinámica actual de revitalización de las culturas locales, al ser esta expresión plástica uno de los máximos exponentes de nuestra identidad cultural.

Antecedentes de los estudios sobre el mate burilado

Las referencias escritas y documentales más antiguas sobre la presencia del mate en la vida cotidiana de la población en las culturas prehispánicas y durante la época colonial se hallan en cartas, crónicas, relaciones e informaciones desde el siglo XVI y XVII. Además, poseemos documentos visuales, como los ceramios moches, que muestran en sus diseños pintados el uso de los mates. Las investigaciones académicas y específicas sobre este arte se iniciaron en la década de 1930 con los escritos de José Sabogal, pintor indigenista y promotor de las artes populares, que en el año de 1945 publica su célebre estudio *Mates burilados: arte vernacular peruano*. En este libro el autor realiza una explicación general de la trayectoria histórica de los mates burilados y otras descripciones detalladas del mate de Huanta y del mate huanca. Así mismo destaca el artículo “Mates peruanos: área de Huaral-Chancay, departamento de Lima”, de Arturo



Jiménez Borja y Hermógenes Colán Secas, como uno de los estudios pioneros sobre los mates del Perú, que fue publicado en la *Revista del Museo Nacional* en 1943. Este artículo es el resultado de una investigación acuciosa sobre las formas, los usos y las denominaciones de los mates en la región de Lima.

Pocos años después, hacia 1948, Arturo Jiménez Borja contaba con un bagaje mayor de conocimientos sobre el tema y escribe el artículo "Mate peruano", que también se publica en la *Revista del Museo Nacional*. El autor presenta la trayectoria histórica del mate a partir de la mirada de los cronistas de la colonia y de un trabajo de campo de carácter etnográfico; allí desarrolla una clasificación de las formas básicas y sus derivados, se centra en la explicación de la decoración de los mates costeros y de la sierra y señala, además, datos de destacados materos que existieron en la época.

Posteriormente, José María Arguedas en escritos de los años 1956 y 1957 dedica interesantes observaciones sobre la Feria de Huancayo (Junín), en donde menciona la producción artesanal del valle del Mantaro, incluyendo datos de la situación sociocultural y económica en relación a la producción de mates burilados de la zona de Cochas Chico y Cochas Grande en esa misma ciudad (Arguedas 2004).

Años después, en 1969, el antropólogo suizo Jean-Christian Spahni presenta su libro *Mates decorados del Perú*, en donde hace una revisión histórica general desde el prehispánico hasta los años 60 y establece características diferenciales de formas, técnicas de elaboración, iconografías y usos de los mates decorados. Por su parte, el artículo "Los mates burilados" de Carlos Otárola incide en la tecnología y los motivos frecuentemente representados en los mates de Ayacucho, Huancavelica y Junín (Otárola 1975). Además, debemos mencionar la existencia de la tesis doctoral de 1979 de Bernadette Orellana, *Arte popular en el Perú: "Mates burilados"*, realizada en París, la cual no ha sido publicada en español por lo que su difusión es restringida.

Años después, María Angélica Salas publica el libro *Mates de Cochas: Productores artesanales en la sierra central* (1987), resultado de su tesis de licenciatura en antropología, que es una aproximación a los orígenes y desarrollo de los mates burilados en Cochas. Allí establece las modalidades de trabajo de los mates derivadas del eje agrícola y la organización interna de la familia campesina y realiza un análisis de las representaciones de los mates producidos según los tipos de familias campesinas encontrados en Cochas. También Claude y Geneviève Auroi, en el artículo "Arte popular

en el Perú: los mates (calabazas) burilados de Cochas. Temas costumbristas y narrativos de una colección privada” (2000-2001), analizan los mates de Cochas, tomando como base un conjunto de 28 mates elaborados por la familia Poma, y definen sus características formales.

En el año 2006 se publica el catálogo de exposición *El fruto decorado. Mates burilados del Valle del Mantaro (siglos XVIII-XX)*, editado por la Universidad Ricardo Palma y el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, que contiene textos escritos por Kelly Carpio y María Eugenia Yllia, así como estudios reeditados de José Sabogal, Arturo Jiménez Borja, Pablo Macera y Toby Raphael. Este libro, aparte de presentar nuevas aproximaciones al estudio de los mates y compilar textos clásicos publicados en años anteriores, resulta importante porque reúne una amplia documentación fotográfica de los mates decorados de las colecciones públicas y privadas, brindando un panorama visual bastante completo.

Se debe mencionar que también existen diversas y breves referencias sobre los mates en capítulos de libros dedicados a las artes y culturas tradicionales, lo mismo que en tesis, catálogos de exposiciones, informes de trabajo y artículos en revistas.

El mate

En los mates decorados, antes que en cualquier otra manifestación artística del Perú, es notoria la trayectoria histórica y la continuidad cultural de una expresión que ha atravesado por diferentes etapas y por tanto ha sufrido cambios temáticos, estilísticos y técnicos, lo mismo que en cuanto a sus usos.

Desde las primeras referencias de los cronistas se indica que el término mate proviene del quechua mati, que es el fruto de la calabaza, planta rastrera llamada científicamente *Lagenaria siceraria* (sin. *Lagenaria vulgaris*). Esta planta de flores blancas crece en climas secos y cálidos como los de la costa, los valles calientes de la sierra y partes de la selva alta. Se suele sembrar en vísperas de lluvias y se cosecha meses después.

El fruto de la calabaza, ya seco y endurecido, es utilizado como taza, plato o botella. Para convertirlo en recipiente funcional se abre y se retiran las semillas de su interior. Otra opción es dejarlo tal cual (con su interior intacto) para utilizarlo como sonaja, instrumento musical o flotador de pesca. Pero también es funcional aún siendo tierno, pues puede ser usado, por una sola vez, como olla para cocer su pulpa u otros alimentos.





La producción de la *Lagenaria siceraria* no es exclusiva del continente americano. La encontramos en África, al sur este de Asia y en Melanesia. Es más, Donald Lathrap (1993) afirma que esta planta fue domesticada en África. Desde este continente se difundió a otras áreas geográficas y se introdujo en América. Lathrap llega a esta conclusión por la similitud que encuentra entre las calabazas vinateras del África y las de América. Sin embargo, nuevas investigaciones científicas explican que los recipientes de calabazas empleados en América antes del origen de la cerámica fueron traídos por personas procedentes de Asia (Anónimo 2003-2009). Es decir, la calabaza nativa de África fue llevada primero hacia el continente asiático y de allí se trasladó hacia América. En el Perú las calabazas más antiguas se encuentran desde los años 6000 a 4000 a. C. al norte de la provincia de Talara en la región de Piura y entre los años 5800 a 4400 a. C. en Ayacucho. Estos ejemplares no presentan decoración.

La calabaza es considerada como una de las plantas importantes para entender los orígenes de la agricultura. De ahí que, según el planteamiento de Lathrap, en los relatos míticos de los pueblos actuales en donde se cultiva la calabaza se concuerda en la idea del *mate-matriz* que representa a la totalidad del universo o útero universal en donde se desarrollaron todos los sistemas agrícolas.

Las denominaciones y los usos de las calabazas o mates están relacionados a la diversidad de sus formas y dimensiones, obtenidas por prácticas inductivas desarrolladas por sus cultivadores desde tiempos prehispánicos. Esta práctica consiste en ceñir con fajas o cintas tejidas el fruto verde, aún en la planta, para deformarlo. Las calabazas más grandes son resultado de la selección de semillas y de los cuidados que los agricultores les otorgan.

En el Perú la producción de mates decorados se sitúa básicamente, desde el período precerámico, a lo largo de la costa. Después de la llegada de los españoles la práctica de burilar mates se extendió a Ayacucho, Huancavelica y Ancash en la sierra y, en la actualidad, los pueblos de Cochas Chico y Cochas Grande, en Junín, son los más reconocidos exponentes de esta actividad. En la zona costera quedan como centros productores Piura y Lambayeque, aunque en estos lugares se ha perdido la calidad artística de antaño.

Este arte se desarrolla también en otros países de América a partir de la calabaza o de otros frutos de similar textura. En México, *las jícaras*, tal como son conocidos los

recipientes del fruto del árbol morro, llevan diseños florales y diversas decoraciones, al igual que en Guatemala y El Salvador. En Argentina, Uruguay y Paraguay las calabazas usadas como recipiente para la *yerba mate* también son decoradas. En Brasil, Bolivia, Ecuador, Colombia y Venezuela existen mates ornamentados para diversos usos.

Los mates prehispánicos del Perú

La planta *Lagenaria siceraria* aparece registrada tempranamente en sitios arqueológicos del Perú. Junius Bird halló en 1946 en el sitio precerámico de Huaca Prieta (2700 – 1800/1500 a. C.), ubicado en el valle de Chicama, La Libertad, un conjunto de fragmentos de calabazas sin decoración y algunas con diseños, pero en mal estado de conservación. Entre los mates decorados destacan pequeñas calabazas grabadas con dibujos complejos que representan caras de felino y figuras humanas entrelazadas con serpientes esquemáticas (Raphael y Villegas 1985:54). Estos motivos fueron burilados probablemente con piedras filudas, técnica empleada también para decorar piezas de piedra y hueso (Villegas 2001:82). Estas calabazas serían, según Ravines (1991), los mates ornamentados más antiguos de los Andes centrales.

Durante esta época sobresalieron en el arte de decorar mates tres zonas de la costa: en el norte, Moche (100 a.C. – 700 d.C.) y Chimú (1000 – 1460 d.C.); en el centro, Chancay (1300 – 1450 d.C.); y, en el sur, Paracas (700 – 0 a.C.) y Nasca (100 a.C. – 600 d.C.).



Matecito con tapa. Calabaza burilada y pirograbada.
Costa central. 1200 – 1440 d. C.

Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – INC

Los usos de los mates prehispánicos

Desde estas épocas tempranas las calabazas fueron aprovechadas en el consumo y como utensilios (tazones, platos, cuencos, cucharas, botellas y otros recipientes domésticos), además de servir como instrumentos musicales (sonajas o *chunganas*), caleros o *ishcupuros* para contener la cal que servía para el masticado de las hojas de coca, flotadores de balsas, máscaras, bastidores para remendar la ropa, platillos de balanza, etc. También tuvieron la finalidad de ser vajillas funerarias y ceremoniales.

Los mates aparecen generalmente en entierros dentro del ajuar funerario a modo de ofrenda, conteniendo alimentos como frijol, maíz y maní, también ovillos de hilos de algodón o implementos textiles. Inclusive a veces sirvieron de asiento o cubrieron la cabeza del cadáver (Ravines 1991:22).

Todo ello indica que los mates fueron y siguen siendo hoy de gran importancia, aunque su uso cotidiano en el menaje doméstico va decayendo al ser reemplazados por objetos de producción industrial y más bien predomina su carácter decorativo. Es posible que los mates profusamente decorados, incluso con aplicaciones de oro y plata, conchas y piedras preciosas, pertenecieran a las clases sociales altas, y por el contrario los mates usados por el resto de la población hayan sido simples, casi sin decoración (Villegas 2001:82).

La técnica ancestral

Las técnicas comunes de decoración de mates durante la época prehispánica fueron el burilado, el pirograbado y el pintado; además, en algunos casos se realizaban incrustaciones de conchas y turquesas o aplicaciones de metales preciosos. En un primer

momento se emplearon para las incisiones piedras filudas y luego punzones metálicos. El pirograbado consistía en delinear los diseños sobre la superficie lisa del mate con un palito candente, como lo hacían los artistas de



Cuenco. Representación de ave.

Calabaza burilada y pirograbada.

Huaraz (Ancash). Siglo XVIII.

Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – INC

Mayocc, Huanta o Huaraz y como lo hacen en la actualidad los materos de Cochas en Junín. También es posible que se hayan empleado punzones metálicos candentes para el pirograbado. La intensidad en el soplado determinaba la variedad de tonalidades, que iba de la más oscura a la más clara. Del pintado solo se sabe que se hacía rellenando los dibujos incisos. Cuando se aplicaba el pirograbado con el burilado en conjunto se procedía de la siguiente manera: primero, se delineaban y quemaban los motivos y las bandas de separación; después, con una serie de incisiones de líneas finas discontinuas a modo de punteado, se acentuaban sobre el pirograbado algunos detalles o todos los motivos representados. Generalmente este procedimiento aparece planteado en los mates de Ancón (Ravines 1991:20).

Los mates decorados hallados en el yacimiento arqueológico de El Faro en el distrito de Supe (provincia de Barranca, región de Lima) se caracterizan por presentar líneas delgadas incisas rellenas con pigmento rojo y figuras geométricas. En las culturas Moche y Chimú sobresalen mates con diseños de aves, peces y felinos elaborados con la técnica del burilado y pirograbado y con incrustaciones de conchas y aplicación de metales preciosos. En Paracas se encuentran mates pirograbados con diseños simples o complejos y una composición artística similar a la cerámica de la época. También los mates de Chaviña de Nasca tardío (300 – 600 d.C.) son pirograbados y pintados.

Por otro lado, en el último hallazgo realizado en el complejo ceremonial Cahuachi, presentado a la opinión pública en setiembre del 2008, se encontraron 30 mates pintados con similares características a la cerámica policromada de la etapa tardía de Nasca.

Según las investigaciones realizadas por los arqueólogos Giuseppe Orefici y Ángel Sánchez, al parecer, este conjunto de mates de Cahuachi formaba parte de una última gran ofrenda a las divinidades, realizada por los pobladores nascas antes de abandonar el sitio debido al presagio de una inminente catástrofe que sería provocada por la naturaleza. Junto a los mates se encontraron además 88 ceramios, ocho textiles, cestas, objetos de oro e incluso restos de humanos que habrían sido sacrificados. Los colores resinosos, obtenidos de piedras, permitieron en los mates de Cahuachi un tratamiento en alto relieve, mientras que la iconografía característica estaba conformada por representaciones antropomorfizadas de felinos, aves y orcas que simbolizaban a sus divinidades. En esta iconografía se incluyeron algunos motivos de procedencia Chavín (Machuca 2008; Rosales 2008; Ochoa 2008).

Los mates de Ancón del periodo intermedio tardío y del horizonte tardío sintetizan las técnicas precedentes, asumiendo el burilado, pirograbado y pintado (Ravines 1991:19-20). De Huaura, Moca-Tambo y Pachacámac proceden también calabazas policromadas y talladas. Debido a que la mayoría de mates prehispánicos que actualmente encontramos han sido obtenidos en huaqueos, se ha determinado su cronología aproximada por medio de comparaciones iconográficas con las representaciones presentes en la cerámica y la textilería (Raphael y Villegas 1985:55).

La composición y decoración en los mates prehispánicos

En cuanto a la composición se dio un uso generalizado de bandas horizontales: una central y ancha donde se plasmaron los diseños principales y dos angostas, una de ellas, la del extremo superior, cubierta con grecas o motivos repetitivos aislados (Raphael y Villegas 1985:55) y la inferior con o sin decoración. La banda ancha no solo es un espacio continuo sino que puede dividirse en diferentes campos. Algunas veces no se siguió este patrón.

Predominaron los diseños geométricos y ocasionalmente fueron figurativos, siguiendo patrones textiles. De ahí que puedan compararse con los tejidos de su época a través de la iconografía presente en ellos (Raphael y Villegas 1985:20). La decoración estilizada con rango figurativo representa motivos antropomorfos, pájaros, aves marinas, peces, cangrejos, insectos, serpientes, felinos (otorongos y pumas), otros animales e híbridos serpiente-felino. En Nasca son frecuentes las aves en los mates pirograbados, como lo son también en los ceramios pintados de esa época. En Chimú y Chancay fueron frecuentes los símbolos geométricos de peces y siluetas de aves que parecen haber sido creadas con influencia Tiahuanaco, ya que esta cultura dominó casi al total de las culturas costeñas (Raphael y Villegas 1985:55). Quizá de este hecho resulte la presencia del suche en los mates decorados de la costa.

Dentro de los diseños burilados se considera también las marcas de propiedad que aparecen en la base de varios mates. Son marcas que se acostumbra a realizar en los mates de las chicherías actuales como una continuidad cultural de la costa norte.

En la época inca prevaleció más el aspecto funcional que el ornamental. Los cronistas dan referencias al respecto. Arriaga manifestó que las calabazas eran empleadas como recipientes para dar de comer y beber a las *guacas*. En instrumentos de música, según Murúa, sirvieron de cajas de resonancia o, a decir de Cobo, como trompetas, llamadas

quepa. Cieza de León menciona que las calabazas sirvieron de sombreros adornados con plumas para la gente de la nobleza (Spahni 1969:31-32). Se cree que las calabazas con diseños tenían representaciones figurativas de seres humanos en fiestas y otras actividades sociales, junto a escenas de sacrificio y motivos geométricos; de ellos no quedaron testimonios tangibles porque el clima de la sierra no lo permitió (Raphael y Villegas 1985:55).

Los mates de transición entre lo indígena y lo occidental

Con la llegada de los españoles a tierras americanas se produce un choque cultural que se presenta como una etapa de transición. No entraremos en discusiones semánticas y teóricas sobre el término transición, solo diremos que en el arte indígena de aquellos primeros años de contacto con lo occidental se reflejó un “conflicto estético” que desembocó en obras *sui generis*. Estas obras fueron producto de la mezcla de técnicas, materiales, formas, iconografía y tratamiento de figuras de lo indígena y lo español hechas por manos nativas. Ejemplares de este momento histórico no han sido ubicados en una cantidad importante y entre ellos encontramos dos piezas representativas: el mate de la conquista o mate de los perros y el arpa-mate o arpa del maíz (Zárate y Ríos 2001).

El mate de la conquista es quizá, según palabras de Pablo Macera, “una de las primeras representaciones indígenas de la conquista española”. Aproximadamente data de los primeros decenios posteriores a la campaña de Pizarro (Macera 1982a:10). Se trata de un pequeño mate o checo que representa una batalla entre guerreros indios y soldados españoles, donde estos últimos emplearon perros de presa para el ataque. Completando la escena se encuentran un gallo y un ave diferente. Por el tipo de armas empleadas por los indios -arcos y flechas- es posible que el enfrentamiento no se haya dado con los incas sino con etnias andinas contemporáneas a ellos (Macera 1982a:10-11). Es notorio el tratamiento estético andino convencional de cada uno de los motivos o el estilo de dibujo nativo con sentido figurativo, presentes en esta pieza, como el clásico arqueamiento o encaramado de los animales, así como también el mostrar ojos enormes de círculos concéntricos o con punto central, propio de las culturas costeñas; es más, las fauces de los perros iconográficamente se plasmaron a partir de los moches para representar a seres mitológicos y animales simbólicos.

La segunda pieza en mención es el arpa-mate, según Macera un instrumento musical peruano del siglo XVI, extinguido y posiblemente procedente del Cusco. En este caso se

empleó una serie de 32 mates como caja de resonancia de un córdofono europeo también frecuente en la etapa de experimentación de los inicios de la colonia. Los modelos europeos fueron sometidos a una infinidad de adaptaciones, resaltando también, aparte de las calabazas, el uso de caparazones de *kirkincho* para los instrumentos musicales de cuerda (Macera 1982b:65-66).

Este instrumento musical, debido a su forma y por la temática burilada, se denomina también arpa del maíz porque debió haber estado vinculado a festividades y ritos agrícolas (Macera 1982b:67). En sus 32 secciones se representan diseños que Macera clasifica en tres categorías: la descomposición inca (pareja de lagartijas simplificadas y peces nativos llamados *suche* o *suncca* y *wita*, de frecuente representación en la cerámica inca); la recomposición adaptativa de temas españoles (cruz, ave coronada bicéfala, sirena guitarrista, soldados españoles, guitarristas y espada española); y la anticipación y desarrollo de nuevas iconografías, como el sol de rostro humanizado, temas relacionados al maíz y el *amaru* y, además, un grupo temático vinculado a los motivos pintados que aparecen en los keros coloniales, como el chuncho con arco y flecha luchando contra animales selváticos o la mujer ofreciendo chicha en un par de *keros* (Macera 1982b:67-69).

Los mates coloniales

Después de estos objetos de transición, resultantes del choque cultural con los españoles, pasamos a un momento en el que los talleres artesanales establecidos desde el incario fueron poco a poco desestructurados y en algunos casos reestructurados para manufacturar objetos foráneos y locales en beneficio económico de los conquistadores. Tal es el caso de la proliferación de unidades de producción textil llamadas obrajes y chorrillos. Sin embargo, gran parte de la mano de obra indígena se ocupó en la servidumbre doméstica, en haciendas y mitas mineras. Este hecho provocó una transformación del arte nativo, pues se fueron incorporando nuevas temáticas, formas, usos, técnicas y materiales, prevaleciendo lo indígena o lo español o equiparando los elementos de ambas procedencias. Lo cierto es que ya no se hicieron mates con carga ideológica propiamente andina, pero se continuó con la milenaria técnica. Al respecto el historiador del arte Francisco Stastny señala:

La técnica básica con que se decoran los mates es uno de los fenómenos de sobrevivencia cultural más antiguos e ininterrumpidos que se han dado en nuestro medio (...) (La) excepcional duración del uso tradicional de tales técnicas, desde

tiempos anteriores a la invención de la cerámica hasta nuestros propios días, se debe esencialmente a que los procedimientos de ejecución, como tales, no implican contenidos ideológicos, y de que, por consiguiente, independientemente de los cambios drásticos producidos en la región, aquellos métodos pudieron continuarse utilizando sin crear resistencia de los grupos dominantes de turno. (Stastny 1981:134)

A pesar de todo, los mates decorados prosiguieron su desarrollo. En cambio, los mates sin decoración no tuvieron resistencia alguna y se usaron comúnmente en los interiores domésticos campesinos.

Según un informe del siglo XVIII de Fray Reginaldo de Lizárraga, los mercaderes de Chíncha acostumbraban a tener entre su mercadería mates pintados que eran muy apreciados hasta la provincia de Chucuito en el Collao. Del mismo siglo fue la *Descripción del virreynato del Perú* escrita por un anónimo judío, quien vio cruzar el río Santa con unas balsas hechas de calabazas (Jiménez Borja 1984:44).

Ya bien entrada la colonia, en el siglo XVIII, el obispo de Trujillo Baltazar Jaime Martínez Compañón registró en su Diócesis una serie de acuarelas con representaciones de mates en uso cotidiano (Jiménez Borja 1984:44). Fue en los inicios del 1700 que nuevamente el arte del mate decorado comenzó a recobrar el brío de épocas pasadas, incluso en el menaje doméstico de importantes familias. Por ejemplo, saleros y tazas para infusión de mate fueron engarzados con soportes y rebordes de plata repujada (Stastny 1981:137). Además, fue frecuente la elaboración de cofrecillos y recipientes con base de pedestal de madera totalmente ornados con motivos de aves, flores y leones pintados y esgrafiados o burilados y pirograbados. Muchos ejemplares de este tipo no han sobrevivido, seguramente por el ataque de los xilófagos. También las calabazas fueron apreciadas como botellas o cantimploras.

La presencia e irrupción de nuevos estilos artísticos se evidenció, según Raphael y Villegas, con el registro naturalista y realista de los diseños, en vez del antiguo simbolismo (1985:61). También proliferaron los motivos de estilo mudéjar y del plateresco (Raphael y Villegas 1985:61), así como la ornamentación mestiza de estilo florido semejante a la que surgió en la arquitectura de la sierra sur del siglo XVIII.

Obras de ese siglo procedían de Ayacucho, Piura y Huaraz, cada región con su característica peculiar. En Ayacucho fue frecuente la elaboración de joyeros con bisagras

de metal y decorados con escenas figurativas de personajes vestidos a la usanza de la época, acompañados por vizcachas, volutas y un ave entre la vegetación picando a un sapo. En Piura se decora el mate con un friso floral alrededor del borde del recipiente. En Huaraz se registró la fauna local -como pumas y pájaros- separada en cuadros por motivos vegetales.

El florecimiento de la platería durante esta época no solo permitió la aplicación de soportes y elementos decorativos de plata a los recipientes de calabaza, sino que ofreció a los materos mayores posibilidades plásticas a través del uso de una herramienta útil y duradera, el buril del platero. Así mismo la técnica del burilado y los motivos decorativos de la platería se plasmaron sobre la superficie esférica del mate. También las formas del mate influenciaron en la platería. Surgieron los recipientes llamados “mates peruleros” que sirvieron para contener la infusión tradicional de los indígenas del Paraguay, la *yerba mate* o té de los jesuitas, tan difundida en el siglo XVIII (Carpio 2006). Estos recipientes se fueron recargando de ornamentación de plata e incluso se hicieron de plata maciza, pero conservando la forma del mate.

Los mates republicanos del bajo mantaro: ayacucho y huancavelica

Llegado el siglo XIX, Ayacucho y Huancavelica se consagraron como centros productores de mates decorados por excelencia. Fue la etapa de florecimiento del arte popular propiamente dicho. Con un interés costumbrista al servicio de los ideales y del modo de vida de la nueva clase social provinciana acomodada, los mates burilados se adaptaron a las nuevas circunstancias debido a su baratura y utilidad doméstica (Stastny 1981:137, 139).

Los mates de Huanta (Ayacucho) y Mayocc (Huancavelica) se parecían en estilo y se diferenciaban de los de Huamanga. Los mates huamanguinos del siglo XIX se caracterizaron por sus escenas galantes y de la vida de la clase señorial provinciana, así como por colocar en una lista horizontal versos, dedicatorias o inscripciones relacionados al tema representado y también el año de elaboración. Un ejemplo de ello se encuentra en un mate cofre de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana. En el cuerpo o contenedor del cofre se lee: “DULCE DUEÑO HASTA QUANDO CARECERÉ DE NO VERTE EN MIS BRAZOS” y en la tapa: “MEJOR TE PIDO LA MUERTE VIVIR NO QUIERO PENANDO, AÑO DE 1848”.



Detalle:
Danzante de Tijeras

Mate cofre. Anónimo. Calabaza burilada, desbastada, con fondo negro y enchape de plata.
Inscripción: “DULCE DUEÑO HASTA QUANDO CARECERE DE NO VERTE EN MIS BRAZOS” y
“MEJOR TE PIDO LA MUERTE VIVIR NO QUIERO PENANDO AÑO DE 1848”.
Bajo Mantaro (Ayacucho). 1848. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – INC

Este mate, en palabras de Ramírez y Saldarriaga:

Se caracteriza por el dibujo fino de influencia neoclásica, la limpieza del trazo y la síntesis formal de sus figuras sobre fondo negro, formando escenas galantes separadas por lacerías curvas con volutas, rellenos de follajería y rocallas estilizadas que conservan rasgos ligados al mudéjar, barroco y rococó coloniales.
(Ramírez y Saldarriaga 2008:67)

Este mate cofre es similar estilísticamente a otro mate plato de Ayacucho, pero este no parece ser del mismo autor que el anterior. El diseño de este plato aparece reproducido en el artículo de Otárola (1975). Está fechado en 1864 y mide 7 cm. de alto y 24 cm. de diámetro. También lleva una inscripción: “EN LA SOLEDAD UMBROSA DE UN BOSQUE AL ANOCHECER. 1864”. La lectura se realiza girando el mate de derecha a izquierda.

En ambos mates aparecen las clásicas y características lacerías de origen mudéjar que separan las escenas. A veces estas lacerías presentan un tono oscuro producido por el quemado o pirograbado.

Con similares características formales a las de los dos mates anteriores, pero sin lacerías mudéjar, encontramos dos platos en la colección del Museo Inca de la Universidad Nacional San Antonio Abad de Cusco. Estas piezas serían las más antiguas referencias del mate huamanguino con este estilo, pues están fechadas en 1844. Asimismo, presentan la versión más temprana de los danzantes de tijeras o *dansak*. Los mates llevan las siguientes inscripciones: “SOY DEDICADO PARA EL USO DA. MANUELA SINFOROSO MAYOC 18 DE ENERO 1844” y “SOY DEDICADO PARA EL USO DE ALEJ. GUILLN MAYOC 18 DE ENERO DE 1844” (Carpio 2006:29). Sin embargo, llama la atención el lugar de procedencia porque en la dedicatoria se menciona que son de Mayocc. Quizá ese lugar esté aludiendo al pueblo de origen de las personas a quienes va dedicada la pieza o puede que el artista huamanguino, burilador de mates con este estilo, haya realizado las obras en Mayocc. En todo caso, es evidente que los materos del Bajo Mantaro no estuvieron fijos en sus espacios geográficos de origen debido a la creciente demanda de mates decorados por las familias importantes de los pueblos huamanguinos, huantinos y mayinos. Muchas veces se realizaban mates con diferentes temas alusivos a la zona donde eran más solicitados y se dejaba libre el espacio establecido dentro de la composición de la obra plástica para luego burilar, por encargo, la dedicatoria.

Los mates se ofrecían a los campesinos como vajilla de uso cotidiano y también se vendían a los ricos mayordomos de las fiestas patronales, que los obsequiaban como recuerdo a los asistentes, incluso eran usados como regalo para los amigos más queridos, los compadres, los enamorados o los visitantes ilustres del pueblo (Carpio 2006:31).

La temática del mundo amazónico con su flora, fauna y habitantes fue también frecuentemente representada desde el siglo XIX con una fuerte influencia mudéjar en lo recargado y entrelazado de la follajería que a veces convierte las ramas de los árboles en lacerías. La presencia de la Amazonía en el imaginario de los materos del Bajo Mantaro se debió a su cercanía geográfica y a que los músicos de la etnia Asháninka eran muy solicitados para amenizar algunas festividades de la región. De ahí proviene ese interés por representarlos hasta la actualidad en la cerámica de Quinua (Ayacucho).

Otro elemento formal que encontramos con frecuencia en los mates del siglo XIX es la cinta parlante, una especie de filacteria que sale de la boca de algunos de los personajes representados. Algunas veces estas cintas no llevan inscripción y cuando sí la llevan se escribe en un lenguaje propio de quechuahablantes que se expresan en español,

denominado quechuañol por Pablo Macera⁽¹⁾, o se escribe en quechua. Como ejemplos tenemos dos frases de mates con temática diferente: “ME MAISTRO BASTAME” y “AEINICHALLAP AINECUICOHUAI”.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX el auge en la producción de mates se da en Huanta y Mayocc debido al creciente consumo de estas obras en Huamanga (Ramírez y Saldarriaga 2008:68). Históricamente Mayocc estuvo más ligado a Huamanga y Huanta que a Huancavelica (Carpio 2006:30).

La historiadora de arte Sara Acevedo concuerda con Francisco Stastny, Luis E. Tord y Pablo Macera en que los mates de la segunda mitad del siglo XIX presentaban afinidad con los *wampar* burilados en cuanto a composición, trazo del diseño y modalidad de la representación (Acevedo 2008:46). Los *wampar* son vasos y botellas de cuerno de res, burilados y con fondo negro. Fueron empleados en los ritos agrícolas de la región centro-sur y como supervivencia de su uso se halla complementando la indumentaria de los danzantes de la chonguinada y la tunantada de Junín. Es evidente que la influencia entre ambas expresiones artísticas populares se produjo por el intenso intercambio de estos objetos de una región a otra.

El estilo huantino, como se conoce a la producción del Bajo Mantaro, de finos grabados, recurre a escenas costumbristas de la vida cotidiana rural y urbana, destacándose los temas de fiestas, procesiones, corridas de toros, peleas de gallos, limpia de acequias, sembríos, cosechas, trilla de cebada y trigo, danzantes,



Plato. Escenas urbanas. Anónimo.
Calabaza burilada, desbastada y con fondo negro.
Bajo Mantaro (Huanta, Ayacucho). Siglo XIX.
Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – INC

(1) Se entiende por quechuañol la expresión hablada y escrita de un quechua hablante al expresarse en español con una estructura fonológica y gramatical quechua. Véase Macera 1999:12.

visitas episcopales, quema de castillos de fuegos artificiales, nacimiento, bautizo y primera comunión de un niño, educación escolar, celebración de cumpleaños, matrimonios, misas de salud y de difuntos, trabajos comunales, construcción de casas y puentes, ferias, arrieros, chunchos, fauna y flora selvática, entre una variedad de motivos producto de la imaginación y de la realidad.

Para las escenas de acontecimientos sociales importantes y festivos sirvió de fondo la ciudad de Huanta con su Plaza de Armas, la catedral, los edificios públicos y las casonas de los alrededores. Se incluyeron temas históricos sugeridos y eventos que aún quedaban en la memoria colectiva local, como la punición del coronel Parra a fines del siglo XIX en las comarcas huantinas, la guerra con Chile, los funerales del Inca Atahualpa y la llegada de Colón a América, entre otros temas populares.

Muchas de estas representaciones se complementaron -al igual que se hacía en los mates de Huamanga- con inscripciones, dedicatorias, frases alusivas al tema principal, versos amorosos, nombre del dueño y fecha de elaboración grabados en caracteres latinos y con sabor poblano. Así tenemos: *"PRODUCÍ EN LA ERA DE MAYOCC FUI DESTINADO PARA SERVIR AL SR. PEDRO CLGO. DE PINO, DICIEMBRE 4 DE 1891"* o *"LA GUIRRA MOE FATALEDAD"* (Spahni 1969:72, 73); *"PREGUNTAS QUÉ ES UN AMOR/ ES UN DESEO, PARTE TERRENAL Y PARTE SANTO"*, *"MI DESTINO ES CARGAR CHICHA / DECRETADO ESTÁ MI FIN / MUY CONSTANTE CON MI DUEÑO / DON EDUARDO MARROQUÍN / PACAY. AGTO. 30 D 1890"* o *"MUERA PARRA"* (Stastny 1981:139).

La forma del mate más apropiada para el desarrollo creativo del mestizo andino fue el azucarero, usado para guardar azúcar o sal, y también como cofre. Le siguió en orden de importancia el plato y el *poro* o *puro* con forma de botella decorativa.

El azucarero se divide en tres partes: la tapa y la base con diseño de un rosetón mudéjar y el cuerpo con diferentes escenas circundadas con filetes o guirnaldas; en cambio, el *poro* se divide en varias franjas horizontales y el plato presenta un friso floral en el borde junto a sus respectivas escenas. Será característica del estilo Huanta *"...la minuciosa decoración vegetal de relleno, la fragmentación en escenas consecutivas, la distribución en bandas y la integración ornamental del fondo y las figuras"* (Stastny 1981:140).

Para el burilado de las figuras con trazos finos y seguros se empleaban buriles con puntas de diversos espesores. Luego se procedía al "fondeado" mediante el desbastado y el

entrecruzamiento de líneas. Inmediatamente después se realizaba el teñido de toda la pieza con una mezcla oscura de carbón vegetal y grasa animal, la cual quedaba impregnada en las líneas incisas y en el fondo descarnado de la calabaza, para así resaltar el dibujo de las escenas contrastando con una superficie lisa de tono tostado. Los materos dieron a sus mates un acabado con toques de quemado, aplicados con tizones candentes, el cual en ocasiones se completaba con toques de color transparente.

La producción de mates en el Bajo Mantaro se desarrolló con fuerza durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Luego, poco a poco fue desapareciendo este arte debido a nuevas circunstancias sociales, como la proliferación en el ámbito rural y urbano de utensilios domésticos industriales, que por su bajo costo eran más solicitados que los recipientes de calabaza; también influyó en ello la aparición de otro centro productor de mates en el Alto Mantaro y la falta de interés en el arte por parte de los hijos de los buriladores por preferir otras opciones de vida y otras fuentes de trabajo más rentables.

Alrededor de 1947, Arturo Jiménez Borja encontró a dos materos de Mayocc: C. Ayascama y J. Vidal Sotomayor (Jiménez Borja 1948:62; 2006:165). Más adelante, hacia la década del 70, en Mayocc aún se mantenía vigente el mate decorado. Allí, según Roberto Villegas, solo dos materos sobresalían: Ramón Flores, sobrino del insigne matero Mariano Inés Flores, y Roberto Contreras, discípulo de aquel matero legendario. Sin embargo, la labor de decorar mates ya no existía en Huanta (Villegas 2001:88).

mariano inés flores, el burilador de mates del bajo mantaro
Dentro del grupo de artistas materos del Bajo Mantaro activos en la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX solo se reconoció a Mariano Inés Flores, familiarmente llamado *Inés Machu* o *Machu Inés* (Viejo Inés). Este artista campesino fue el primer burilador de mates en ser reconocido de manera oficial por los intelectuales indigenistas en la década del 30 y como tal fue difundida su fama.

El reconocimiento oficial de este matero en el ámbito limeño lo da José Sabogal, pintor que encabezó en la plástica peruana el movimiento indigenista. Sabogal llegó a conocer a Mariano Inés Flores hacia 1930 y como registro de este momento histórico queda un mate azucarero que el matero le dedicara y que hoy permanece en una colección particular. La inscripción de ese azucarero dice así: "A DON JOSE SABOGAL 1930". La foto de esta pieza la publicó Sabogal el año 1945 en su *libro Mates burilados. Arte vernacular peruano*. Allí Sabogal lo consigna como un azucarero obtenido en Huancayo en 1930.

148

Se será en 1932 cuando recién se hace público el nombre de Mariano Inés Flores a través de una crónica escrita por Sabogal, donde informa, por error, la muerte de este eximio artista. Años más tarde se confirma que aquel artista del buril no había muerto y que más bien se encontraba produciendo mates a una edad bastante avanzada. Para esa crónica Sabogal presentó en dibujo la figura del artista, a quien consideraba su amigo y admiraba; luego, hacia 1942, convirtió este dibujo en una obra xilográfica que en la actualidad pertenece a la colección del Banco Central de Reserva del Perú.

De lo manifestado se desprende que posiblemente Sabogal conoció a Mariano Inés en 1930, cuando este se encontraba temporalmente residiendo en Huancayo. Como consecuencia señaló que su muerte habría ocurrido en esa ciudad. Queda la interrogante acerca de por qué Sabogal “mató” tempranamente a *Inés Machu*. Algunos investigadores intentan explicar que fue para mitificar la figura de un artista campesino al que se consideraba el último portador de una tradición artística netamente peruana.

Arturo Jiménez Borja, que supo de Mariano Inés Flores al leer la mencionada crónica de Sabogal publicada en 1932 pero escrita en 1931, se encargará de desmentir la información sobre la muerte del burilador. Hasta diciembre de 1946 se le daba por muerto. Ese año Arturo Jiménez Borja obtuvo del ingeniero Luis Jiménez Borja un plato de calabaza que compró en Churcampa (Huancavelica), el cual estaba firmado como Inés Flores y fechado en ese mismo año. Se supone que el mate fue adquirido directamente del propio artista porque este buriló una dedicatoria a solicitud del ingeniero. La inscripción dice: “*RECUERDO A LOR ARTURO JIMENE RORJRR CHES FLORES 1946*”. La ortografía de la dedicatoria hace visible que Mariano Inés no sabía escribir a la perfección y que muchas veces copiaba en sus mates lo que su clientela ocasional le entregaba escrito en un trozo de papel. Este mate histórico se encuentra actualmente en la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Representa dos escenas con danzantes, músicos y pobladores, además de dos recuadros que separan las escenas principales, representando cada uno un monumento escultórico ecuestre.

Recién el año 1947 Arturo Jiménez Borja decidió ir en busca de este artista y lo llegó a conocer tras una larga peripecia. Tras ello, en su artículo “Mate peruano” señala que Mariano Inés continuaba burilando (Jiménez Borja 1948:63-64; 2006:165-166).

Mariano Inés Flores nació hacia 1845 en el anexo San Juan, pero vivió en el pueblo de San Mateo (distrito de Churcampa, provincia de Tayacaja, Huancavelica). Fue tal la fama

regional de este artista del buril que lo llevó a Lima para realizar algunos encargos e inclusive obsequió sus mates al entonces presidente Augusto B. Leguía, al tiempo que desdeñó una oferta de viaje al extranjero (Otárola 1975:7; Acevedo y Villantoy 1999). Respecto a su encuentro con Leguía, Sergio Quijada explica:

Aconsejado por amigos, hizo un largo y penoso viaje a pie, a lomo de bestia y en ferrocarril hasta llegar al Palacio de Gobierno logrando entrevistarse con el Presidente Augusto B. Leguía, en su primer gobierno en 1911, a quien inclusive buriló sus facciones y puso en sus manos seis mates burilados así como cuatro azucareros primorosamente tallados de escenas históricas y costumbristas. El Mandatario, sin otorgarle el exacto valor al arte popular, se limitó a ordenar que le comprasen una cajita corriente de buriles y que le abonasen el pasaje de vuelta en tren hasta Huancayo. (Quijada 1985:287-288)

Mariano Inés fue heredero y continuador de una tradición artística del área Huancavelica-Ayacucho. Él se inspiró en acontecimientos sociales y costumbristas del ámbito rural y urbano que captó a lo largo de la sierra centro-sur y de la sierra central entre San Mateo, Mayocc, Churcampá, Huanta y Huancayo. Así, sobresalen los temas sobre el “... Santiago, la trilla, la caza de venados, matrimonio indígena, la siembra, la cosecha, recultivo, redil de auquénidos, corrida de toros, bautizo, corta pelo, procesión de imágenes, visita episcopal...” (Quijada 1985:286). Gracias a su aguda visión de la realidad social se permitió representar con minuciosidad de detalles descripciones llenas de humor a tal punto que cada uno de los personajes dibujados en los mates podía reconocerse en sus características individuales. Un burilador de mates de Mayocc llamado Amador Mancco Garcés declaró con emoción: “Ha trazado los rostros con tal fidelidad y perfección que cada uno del pueblo se podía reconocer...” (Sphani 1969:61).

En sus mates destacaron los temas de índole histórica que aún permanecían en la memoria colectiva, tal es el caso de las intervenciones militares en la región, como la punición Parra y otros temas sugeridos por su clientela; además, reinterpretó en sus mates, según su imaginario, las pinturas académicas de Montero, Merino y Lepiani, así surgieron mates con el descubrimiento de América, la conquista del Perú, los funerales de Atahualpa y las batallas de la guerra con Chile, sobre todo el combate naval y el morro de Arica. En ese sentido, se produjo una popularización de las formas del arte de elite (Acevedo 1999; Stastny 1981:141). Se dice incluso que Mariano Inés Flores buriló la capitulación de Ayacucho, la expedición chilena a Huanta y la muerte de Túpac Amaru.

En libros y revistas encontró el bagaje visual para plantear la temática histórica tan propia de sus azucareros y platos.

Francisco Stastny le adjudica algunos rasgos característicos en cuanto al estilo de sus mates, como

...las tapas recortadas con un contorno en arcos lanceolados y trebolados que se alternan en un diseño de inspiración árabe; la sucesión de pequeñas escenas narrativas continuadas o interrumpidas y destacadas muchas veces sobre un fondo arquitectónico que corresponde a la propia ciudad de Huanta; y la ornamentación del fondo, que literalmente envuelve las escenas en una laceria vegetal de hojas, tallos y flores y se incorpora a la composición principal. (Stastny1981:140)

El procedimiento técnico, herramientas y materiales asumidos por este artista están descritos de la siguiente manera:

Sus herramientas de trabajo consistían en buriles y restos de vidrio; y, refería él mismo, que los mates para ser trabajados, debían ser remojados dos días y dos noches, al cabo de los cuales se hacen orear y se bruñen; este proceso es para eliminar las costras y dejar expedita la superficie para los trazos del dibujo. Este lo hacía con lápiz, para de inmediato grabar con los buriles. Luego aplicaba un preparado oscuro a base de negro de humo y unto sin sal a las líneas y espacios "fondeados", dejando para después algunos espacios para pintar a modo de toques. La pintura era preparada mezclando aceite de linaza y pigmentos de colores. Cuando todo había secado, le pasaba una mano de barniz para el brillo, efectuando el corte para la tapa, como remate del trabajo. (Otárola 1975:7)

El mismo Mariano Inés viajaba a Huanta y Huamanga (Ayacucho) para vender sus azucareros y platos o simplemente los ofrecía a menos costo a los comerciantes de la zona (Quijada 1985:287). La feria de Acuchimay era uno de los espacios de comercialización más importante de Ayacucho y es ahí a donde iban muchos artistas tradicionales para vender sus obras. Cuando la feria dominical de Huancayo tomó impulso y fama, Mariano Inés también fue a vender sus mates en esa ciudad.

Este artista aprendió a burilar desde muy pequeño, observando a su padre, con lo cual queda establecido que en la zona del Bajo Mantaro esta tradición artística estaba consolidada en la primera mitad del siglo XIX y que fue transmitida de padres a hijos.

De la vida familiar de Mariano Inés solo se conoce que estuvo casado con doña Eugenia y que tuvo cuatro hijos. Uno de sus hijos, Claudio Flores, se dedicaba esporádicamente en su tiempo libre al burilado de mates, labor que aprendió de su padre siendo niño. Claudio tuvo como principal fuente de trabajo la agricultura y asumió el oficio de burilador solo desde 1932. Hacia 1947 contaba con 46 años y vivía en el pueblo de Locroja (Huancavelica). Se dice que no sentía ningún entusiasmo por su arte y que solo era un ingreso más para su economía. Al parecer alguna vez estuvo asentado en Huanta (Jiménez 1948:63-65; 2006:165-166). Asimismo, Mariano Inés tuvo un sobrino, Ramón Flores, que vivía en Mayocc y que también se dedicó al burilado de mates (Villegas 2001:88), oficio que habría aprendido de su tío o de su padre.

Por otro lado, al igual que su hijo Claudio y muchos de los artistas campesinos, Mariano Inés compartió su labor artística con el trabajo agrícola.

De acuerdo a las informaciones obtenidas, a Mariano Inés Flores le agradaba enseñar su arte a toda persona interesada, es así que llegó a tener discípulos, como su yerno Saturnino Obregón, que en 1947 tenía 45 años y vivía en Santa Rosa Jaranaj (en Tayacaja, Huancavelica). Este matero también se dedicaba a la agricultura y a tocar arpa en las fiestas religiosas (Jiménez 1948:65; 2006:166). Otro discípulo suyo, asentado en Mayocc, fue Roberto Contreras (Villegas 2001:88). Sin embargo, las obras de Claudio y Ramón Flores, Saturnino Obregón, Roberto Contreras y otros seguidores no lograron superar en calidad a las de su maestro.

Según las dedicatorias encontradas en los mates azucareros y en los platos de su autoría, Mariano Inés Flores conoció a varias personalidades de su época. Entre ellas se encuentra el poeta José Alfredo Hernández⁽²⁾. Existen dos platos dedicados a él, fechados en 1946. Además, Mariano Inés fue muy amigo del doctor Nilo Meneses Galíndez, abogado, periodista y diputado de Huancavelica, a quien dedicó un azucarero con el tema de las fiestas patrias en Huanta.

(2) Lima, 1910 – 1961/1962.



Las fotos realizadas por Sergio Quijada nos revelan al artista con más de cien años en su ámbito de trabajo cotidiano: al lado de calabazas sin ornamentar y de platos en proceso de ser decorados; al mismo tiempo estas imágenes evidencian la pobreza material en que estaban inmersos los campesinos de la zona. En efecto, el registro fotográfico⁽⁴⁾ de ese encuentro histórico da cuenta del entorno familiar y socioeconómico de uno de los últimos herederos de los antiguos

Mariano Inés Flores y Sergio Quijada Jara
en San Mateo, distrito Churcampa
(provincia de Tayacaja, Huancavelica).
7 de julio de 1948. Archivo Sergio Quijada

(3) Sergio Quijada Jara (1914 - 1990) nació el 5 de octubre en Magdalena, anexo del distrito de Acostambo, (provincia de Tayacaja, Huancavelica). Estudió Derecho en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y participó en los Juegos Florales Universitarios de 1940 con el trabajo titulado Estampas huancavelicanas, obteniendo una mención honrosa. Su principal dedicación fue a los temas del folclor andino (Ríos 2008).

(4) Las fotografías de Sergio Quijada forman parte de los archivos fotográficos cuya revaloración se ha iniciado en los últimos años en el Perú. Sus fotografías se consideran registros visuales de una época, ya que transmiten un determinado pensamiento respecto a la sociedad y el individuo que él fotografió (Ríos 2008). En este artículo, gracias a Eloisa Quijada Macha, se presenta una fotografía del insigne burilador de mates ubicada en el archivo fotográfico de Sergio Quijada.

buriladores del Bajo Mantaro. Es evidente que en la época, hacia fines de la década del 40 del siglo pasado, muchos de los artistas tradicionales se encontraban en las mismas condiciones de pobreza y que sus obras no eran valoradas en su debida magnitud.

Fue en esa condición de pobreza y olvido que Mariano Inés Flores, este gran artista del buril, murió a los 104 años de edad, el 4 de agosto de 1949 en el anexo de San Mateo, según una crónica periodística escrita por el doctor Nilo Meneses el 5 de agosto del mismo año. En sus últimas indagaciones, Kelly Carpio ha ubicado en el registro de defunciones del distrito de Churcampa (Huancavelica) un documento en donde aparece registrado Mariano Flores Kananga, fallecido el 17 de mayo de 1949 y de quien se menciona que fue hijo de Narciso Flores y de Tomasa Kananga, naturales del anexo de San Mateo en las alturas de Mayocc, Churcampa (Carpio 2006:34). La autora señala que este Mariano Flores Kananga sería el afamado matero del Bajo Mantaro. Sin embargo, queda la duda acerca de si realmente este documento se está refiriendo al artista Mariano Inés porque no se indica el segundo nombre. En sus mates con dedicatorias, Mariano Inés no inscribía nunca su primer nombre ni su apellido materno y las veces que firma solo coloca Inés Flores; además, como se ha dicho, era llamado popularmente por sus paisanos *Inés Machu* o *Viejo Inés*, lo cual indica la importancia del nombre Inés.



La obra de mariano inés flores en las colecciones

La producción de mates decorados en el Bajo Mantaro fue prolífica gracias a la labor incansable de Mariano Inés Flores, uno de los más diestros buriladores activos entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX. Muchas de sus obras permanecen anónimas y queda la tarea de ir catalogándolas a partir de sus características formales.

La colección de arte tradicional del Museo Nacional de la Cultura Peruana del Instituto Nacional de Cultura y la colección de mates de Arturo Jiménez Borja, hoy albergada en el Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Pontificia Universidad Católica del Perú, cuentan con la mayor cantidad de obras de Mariano Inés Flores recolectadas desde la década del 40 del siglo XX. Sin embargo, se señala que hacia esa década algunas de estas obras ya se encontraban en el Museo Municipal de Huanta (Quijada 1985).

A través del análisis de cada una de estas obras no solo podemos determinar el imaginario de una sociedad en una determinada época y de un individuo particular, sino también el lenguaje visual que manejó el artista sobre una superficie tridimensional, sus preferencias temáticas y su dominio de la técnica.

Mariano Inés fue un excelente burilador y siempre trabajó el fondo negro para resaltar sus figuras, más no desarrolló la técnica del pirograbado como sí lo hicieron los materos de Huamanga y posteriormente los huancas. Básicamente buriló sobre platos y azucareros, aunque en algunas ocasiones el soporte de sus creaciones fueron las calabazas alargadas, *puros* o botellas, como el ejemplar que se ubica en el Museo Nacional de la Cultura Peruana. La botella en mención presenta decoración en tres franjas horizontales. La franja superior se subdivide en tres secciones con motivos florales y rombos; en la franja central se observan escenas festivas y el escudo peruano; finalmente, en la franja inferior es notable una escena de toreo, una discusión entre campesinos y una cinta parlante sin inscripción que surge de uno de los que discute. La base lleva un motivo floral.

También son característicos de sus obras los toques de color rojo transparente en algunas figuras y los detalles en los tejados de las casas, la indumentaria femenina y masculina (falda, manta, camisa, pantalón, saco y sombrero), las monturas de los caballos y las flores.

En toda su producción los contornos de sus figuras se remarcen con líneas gruesas, tal como hacían los pintores campesinos de la sierra sur del siglo XIX.

En sus platos y azucareros son características las divisiones compositivas que establece según las dimensiones que ocupa lo representado. A veces el espacio circundante del plato se divide en cuatro secciones, dos de las cuales son de menor dimensión y están destinadas a separar las escenas principales. Por lo general, en los recuadros menores se representa la escultura ecuestre de algún personaje reconocido, motivos florales y/o vegetales entrelazados con floreros y en ocasiones una balaustrada con una palmera u otro árbol. Este último motivo se repite en otros mates, no como elemento de separación entre una escena y otra, sino como parte de la misma escena. Otra de las características de las obras de Mariano Inés es la presencia permanente de una orla floral que corona las escenas en la parte superior.

Algunos de sus azucareros fueron adaptados a los gustos de la clientela en el sentido de que se mandó a colocar una tapa y un pedestal de madera tallada, quizá en la misma zona donde se elaboró el decorado de los mates. Esto se aprecia en un mate que ilustra el libro-catálogo *El fruto decorado*, el cual pertenece a la colección de Vivian y Jaime Liébana. La talla de madera era una labor especializada en Huancavelica, de donde provienen los famosos joyeros en forma de pavas.

El tema general de la guerra con Chile y sus diversas etapas fue bastante representado por Mariano Inés porque este hecho histórico quedó registrado en la memoria colectiva de la sierra central y centro-sur. El burilador interpretó la guerra desde su perspectiva, teniendo como fuente de inspiración las reproducciones o estampas de las obras del pintor académico Lepiani.

En un mate azucarero de la colección de Arturo Jiménez Borja se representa el tema del combate naval con Chile en un espacio mayor flanqueado por dos recuadros menores. Estos recuadros tienen escenas diferentes pero ligadas al mismo hecho histórico o a personajes de la independencia y de la guerra con Chile: la inmolación de Alfonso Ugarte y una figura escultórica ecuestre que recuerda al general San Martín. Al mismo tiempo, este azucarero revela que el artista usó en otros mates las escenas y la composición de estos recuadros menores, tal como se observa en un azucarero y en un plato de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Claro está que el artista no repetía con fidelidad las escenas o figuras, sino con algunas variaciones. Estas escenas o figuras eran estereotipos que, gracias a la memoria visual del productor de imágenes, se reproducían indistintamente en platos y azucareros. Así mismo vemos un tratamiento original de las figuras y del agua y un interés por los detalles.

Un dibujo realizado por el artista Juan Zárate reproduce el combate naval con Chile a partir de un azucarero de principios del siglo XX, obra de Mariano Inés. Es evidente que la pieza sigue el esquema compositivo planteado en campos mayores y menores. En el campo menor se plasma con detalles el combate naval. Se observan varios marinos en el mar rodeados por barriles que flotan, un marino que está siendo devorado por un gran pez y otros que se ahogan; al mismo tiempo, un pequeño bote con tripulantes remando avanza hacia la orilla; en este campo se representan buques de guerra con bandera peruana y chilena y barcas con marinos a salvo de las aguas marinas. Como fondo de toda la escena se ven cerros con algunas casas. Remata en la zona superior una orla floral y una cinta con dobleces. Encontramos que el diseño del agua o de las olas marinas aparece dispuesto en forma escamada. Cada una de las olas está conformada por un conjunto de líneas paralelas curvas, al igual que el fuego de la antorcha y el humo desprendido de las chimeneas de los buques.

En el otro espacio del azucarero descrito se representa la escena de la batalla del morro de Arica. En primer plano vemos un grupo de soldados chilenos y peruanos luchando cuerpo a cuerpo, entre los que se hallan muertos y heridos regados en el suelo. En el

ángulo inferior derecho se encuentra el coronel Francisco Bolognesi, sentado, sujetando su pistola y disparando su última bala. En el bando peruano también se encuentran peleando algunos civiles. En la zona superior derecha del cuadro se aprecia una bandera chilena. En segundo plano, como fondo de la escena sangrienta, se encuentra un cerro por donde se desplaza un grupo de soldados. Corona la escena, en la parte superior, una orla floral con una cinta plegada que lleva la siguiente inscripción: *"BATALLA DEL MORRO DE ARICA EL ULTIMO CARTUCHO"*.

La descripción anterior nos revela la capacidad del artista de captar y representar todos los detalles de una guerra y su propia visión sobre el tema que le sirve de reflexión; ello, al mismo tiempo, hace pensar al contemplador sobre las ideas de nación peruana y patria.

Respecto al orden de importancia que el artista otorga a sus escenas dentro de la composición general de sus mates de tema histórico, Sergio Quijada citó algunas apreciaciones que en 1980 el historiador Pablo Macera brindó en torno a un mate de Mariano Inés fechado en 1923:

Flores quiso combinar escenas nacionales (Arica, Huamachuco) con escenas locales (expedición chilena a Huanta) (...) El porcentaje que dio a cada una de ellas, dentro del espacio decorativo corresponde sin duda a la importancia que los respectivos acontecimientos tenían a juicio del artista (...) Batalla de Arica, respuesta de Bolognesi, Alfonso Ugarte, Leoncio Prado, Castigo de Huanta. (...) Hay que destacar, además -termina Macera- el verismo y casi podría decir la crueldad con que Flores buriló las escenas, para él, más personales de la guerra, es decir la ocupación de Huanta por los chilenos. El terror de algunos de los prisioneros, el salvajismo de las penas, han sido reproducidos sin atenuantes. (Quijada 1985:286)

La valoración de una escena u otra y la ubicación que les da dentro del espacio es fiel reflejo de su interés por mostrar determinados acontecimientos de la historia y la vida local desde una visión más regionalista.

En un azucarero con escenas históricas de la guerra con Chile de la colección de Arturo Jiménez Borja se conjugan varios de los aspectos de la obra de Mariano Inés que se han ido mencionando. Este azucarero está dividido en secciones delimitadas por una fina lista vertical. La sección principal titulada con la inscripción *"LA RESPUESTA DE BOLOGNESI"* a su vez se subdivide en tres escenas: la respuesta de Bolognesi a los chilenos, el sacrificio

de Alfonso Ugarte y el fusilamiento del coronel Leoncio Prado. La escena destinada a Bolognesi es de mayor tamaño que las otras dos escenas secundarias o complementarias. En este ejemplar el artista, de acuerdo a su mirada, establece criterios selectivos y de organización del espacio considerando las dimensiones que abarcan sus escenas narrativas y organiza jerárquicamente la composición de tal espacio según criterios estéticos plásticos propios de su experiencia visual y cultural y de acuerdo al soporte globular. En función a la importancia que tienen para él los temas, las escenas y los personajes representados establece la diferenciación por las dimensiones de los recuadros. Este esquema compositivo de subdivisiones es común en Mariano Inés y se verá reflejado en otros mates de su autoría. Además, en este azucarero se presenta la repetición de escenas o figuras estereotipos, como la de Alfonso Ugarte, que evidencia un despliegue extraordinario de su memoria visual. Sin embargo, no se reproducen las escenas o figuras estereotipos con fidelidad fotográfica, sino que se recrean con algunas variantes, pues estamos frente a un artista bastante imaginativo y creativo.

Azucarero. Escenas del descubrimiento de América y de los funerales de Atahualpa. Mariano Inés Flores. Calabaza burilada, desbastada y con fondo negro.

Inscripción: *"EMBARQUE DE COLON EN EL PUERTO DE PALOS CRISTOBAL COLON APLACA LA REBELION LOS FUNERALES DE ATAHUALPA MUSEO NACIONAL"*. Bajo Mantaro (San Mateo, Mayocc, Huancavelica). 1920 - 1930.

Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – INC



Plato. Escenas festivas.

Mariano Inés Flores. Calabaza burilada, desbastada, con fondo negro y toques de color rojo.

Inscripción: *"CURREO DE TORUS"*. Bajo Mantaro (San Mateo, Mayocc, Huancavelica).

Primera mitad del siglo XX.

Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – INC



Este azucarero resulta interesante en el sentido de que lleva una inscripción que consigna el lugar de Huancayo, donde fue elaborado o a donde iba dirigido, con lo cual se puede suponer que Mariano Inés pudo realizarlo cuando estuvo residiendo en esa ciudad el año de 1930. Por el momento no se ha logrado ver en físico el mate en mención para observar la inscripción completa en donde está el año de elaboración, de otro modo podríamos confirmar nuestra suposición.

Otra característica de los mates de Mariano Inés es tener títulos en las escenas representativas y escribirlos en quechuañol⁽⁵⁾; por ejemplo, en un plato del Museo Nacional de la Cultura Peruana hay una inscripción que dice así: *"CURREO DE TORUS"* y en un azucarero del mismo museo dice: *"CARRETIRA MIJORADA PUENTE MAYOC"*.

Finalmente, en los mates de Mariano Inés siempre aparece un espacio destinado para la dedicatoria, aunque muchas veces no coloque una inscripción. Además, en algunas ocasiones emplea la cinta parlante que surge de la boca de un personaje a manera de filacteria. Esta característica formal es una clara referencia a los mates más antiguos del siglo XIX. A diferencia de estos, las cintas parlantes de Mariano Inés, por lo general, no llevan inscripción. Mediante el uso de estas cintas con inscripción el artista hace hablar a sus personajes y cuando no tienen inscripción se entiende que se reserva el espacio para burilar un texto a solicitud del cliente.



Azucarero. Mariano Inés Flores.
Calabaza burilada, desbastada, con
fondo negro y toques de color rojo.
Inscripción: *"CARRETIRA MIJORADA
PUENTE MAYOC"*.

Bajo Mantaro (San Mateo, Mayocc,
Huancavelica).

Primera mitad del siglo XX.

Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – INC

(5) Mariano Inés era quechuahablante y hablaba con mucha dificultad el español. Incluso, no sabía escribir a la perfección dentro de las normas gramaticales del español y las dedicatorias e inscripciones de sus mates muchas veces eran copiadas de los textos escritos por su clientela ocasional, también expresados en términos de quechuañol.

Los mates campesinos del alto mantaro: cochas chico y cochas grande

Los herederos de la tradición artística del mate decorado del Bajo Mantaro son los campesinos de Cochas Chico y Cochas Grande, del distrito de El Tambo (provincia de Huancayo, Junín). Esta ubicación geográfica se considera dentro del Alto Mantaro.

La población de Huancayo descende de los guerreros huancas, grupo étnico opuesto a los incas. Por tanto, cuando las huestes españolas incursionaron en el siglo XVI en la zona, los huancas brindaron su apoyo a los enemigos y establecieron alianzas estratégicas con ellos. Esta particularidad histórica de la región permitió a los indígenas y mestizos desarrollarse con más libertad que en otras zonas donde estaban sometidos al yugo colonial. En consecuencia, la población del Alto Mantaro mantuvo una fuerte autoestima y el orgullo de ser huanca. Por lo mismo, se sintió capaz de emprender nuevos rumbos y eso se reflejó en el rápido desarrollo de la ciudad de Huancayo.

A partir del reconocimiento de la singularidad del proceso histórico, social y cultural de las comunidades campesinas de la región podemos señalar que era obvia la predisposición de los campesinos de Cochas para adoptar, adaptar y recrear una tradición artística no local y convertirla en propia, como ocurrió con los mates decorados. Se produjo una suerte de apropiación cultural, en un primer momento por una cuestión económica y en un segundo momento por una necesidad de expresión y de desarrollo máximo de la creatividad. El mate decorado se convirtió en un excelente medio de comunicación del campesino para expresar una visión más indígena y menos hispano-criolla.

Angélica Salas señala que el desarrollo de los mates decorados en las comunidades campesinas de Cochas Grande y Cochas Chico se debió a la singular dinámica socioeconómica de la región impulsada por el desarrollo mercantil, la especialización productiva, el sistema de organización campesina y la vitalidad de la cultura Huanca. En ese sentido, el proceso histórico de las comunidades del valle del Mantaro ha estado marcado por *"...una secuencia de logros que afirman un proceso cultural construido en base a la asimilación de elementos nuevos por iniciativa propia"* (Salas 1987:31).

El uso doméstico de los mates sin decorar estuvo presente en el Alto Mantaro, como en otras zonas, desde la época prehispánica. Con la difusión de los mates decorados del Bajo Mantaro a distintos pueblos de la sierra centro-sur y de la sierra central, a través del

intercambio comercial o del trueque realizado por los arrieros en los distintos mercados y ferias locales, se generó una gran demanda de estos objetos por parte de las familias campesinas más importantes debido a las ansias de distinción y reconocimiento entre los miembros de su comunidad. El mate decorado era un bienpreciado que sirvió como regalo.

El primer factor que provocó la introducción de mates en esta zona fue el intercambio comercial o trueque entre los arrieros de Cochas y los del Bajo Mantaro. El segundo factor fue la Feria de Huancayo, realizada los domingos, que atrajo a los materos del Bajo Mantaro. Así fue que Mariano Inés Flores llegó a residir en esta ciudad a mediados de 1930, lo mismo que otros materos de Mayocc que se asentaron en la ciudad y sus alrededores, como ocurrió también con los antepasados de la familia Medina de Cochas. En la Feria de Huancayo los mates de Ayacucho y Huancavelica alcanzaron niveles altos de demanda entre los campesinos huancas por lo que se optó por elaborarlos en la misma zona para abaratar su costo.

Desde la época colonial las tierras de cultivo estuvieron en propiedad de los propios indígenas, los cuales generaron así excedentes en la producción agrícola; como consecuencia se configuró la Feria de Huancayo, un gran mercado que ocupaba la Plaza Mayor o Huamanmarca y la calle Real. En ese tiempo la feria era ya un ente dinamizador de la ciudad y un centro de confluencia cultural al cual llegaban comerciantes y compradores procedentes de diferentes regiones del país.

A raíz del impulso de la feria todos los pueblos del valle del Mantaro, incluidas algunas provincias aledañas, desarrollaron su producción agrícola, ganadera y artesanal. Como consecuencia de esto surgieron en la feria secciones de arte nativo. Arguedas refiere al respecto:

Los artifices nativos que producían para un mercado específicamente reducido -la clientela estaba formada por sus vecinos de aldea, o a lo sumo por los habitantes de las aldeas circundantes- aumentaban progresivamente su producción para satisfacer a una clientela que crecía de una manera incesante: la multitud que acudía a la feria dominical de Huancayo. (Arguedas 2004:44)

Incluso añade este autor que “...la propia especialización artesanal de muchos pueblos del valle fue incrementada y fijada definitivamente por la feria, y algunos surgieron después y bajo la influencia de ella” (Arguedas 2004:44). Ese fue el caso de los mates burilados de Cochas.

Queda confirmado que el origen de la labor de burilar mates en las comunidades de Cochas se dio bajo la influencia de la feria y en fecha posterior a 1899, lo cual se puede inferir de la información proporcionada por Nemecio A. Ráez en su *Monografía de Huancayo*, editada por ese año. Arguedas resalta los datos entregados por Ráez sobre las principales ocupaciones de los pueblos de Huancayo, donde no figuran varias especialidades del arte popular como la platería y la filigrana de San Jerónimo, los tejidos de Hualhuas, los mates burilados de Cochas, los trajes típicos confeccionados en Sicaya o la juguetería de madera de Molinos (Arguedas 2004:47). Sin embargo, tiempo después, en 1933, en la séptima cuadra de la calle Real se ubicaba la venta de mates junto a otras expresiones del arte tradicional, como los textiles de mantas o *pullukatas*, fajas, manguillos y medias de lana (Arguedas 2004:50). Más tarde, en el año 1956, en la cuarta cuadra de esa calle había un puesto de mates burilados y en la novena cuadra tres vendedoras de estos productos que solicitaban alojamiento, las cuales muchas veces eran echadas (Arguedas 2004:53). En aquel momento algunos buriladores de mates eran los “parias de la feria” (Arguedas 2004:56).

Este proceso de cambios sociales y culturales se ha dado también en otros contextos regionales teniendo como origen diversos factores. Francisco Stastny nos aclara: *“Ciertamente las tradiciones artesanales sufren extrañas mutaciones y migraciones. En el lapso de una o dos décadas regiones antes florecientes decaen y otras nuevas surgen”* (Stastny 1981:142).

Los inicios

Hacia fines del siglo XIX, los arrieros provenientes de Cochas se habrían iniciado con los maestros del Bajo Mantaro en el aprendizaje del decorado de mates en el lugar donde intercambiaban sus productos. Luego, recién a inicios del siglo XX, se realizaron en Huancayo los primeros mates decorados.

Según los testimonios de los viejos materos de Cochas fue el arriero Luis Vilca el iniciador de este arte. De él aprendieron a burilar y fue él quien desarrolló la técnica huanca del quemado con *quinwal* y del teñido de los mates. Angélica Salas recogió varias versiones que lo señalaban como pionero:

Dicen que Luis Vilca era un viajero que viajaba de aquí de Cochas a Pariahuanca. Llevaba sus productos para hacer trueque. De acá llevaba la papa, el olluco. Allí se conoció con un señor, se encontraron con ese señor de Mayocc que también era

viajero de la zona de Huancavelica. Con él ha aprendido a burilar el mate. Hacía el fondo negro, tipo ayacuchano. Después Luis Vilca vino a Cochas y empezó a quemar el mate, quemado a boca. Hacía de los pintados con pintura de anilina de distintos colores, verde y amarillo. Después de pasarlo con el buril, lo teñía con un pedazo de maderita, con su trapito, o sea como un pincel lo pintaba, lo sacaba mates de colores. Hacían mate para el uso de la familia, por ejemplo, para comer, el plato hacían. Eso debe haber ocurrido por los años 1908. Posiblemente en ese tiempo ya habían otras familias que ya hacían mates. Antes se hacía el mate para obsequio, para regalo, no era para el mercado como ahora, es posterior. (Salas 1987:44)



Uno de los puntos a tomar en cuenta es el ya mencionado e intenso intercambio comercial entre los arrieros de Cochas y los del Bajo Mantaro a fines del siglo XIX debido a las consecuencias que había dejado la guerra con Chile en la economía del valle del Mantaro. Los arrieros de Cochas debieron tomar otras rutas de comercio en dirección hacia la ceja de selva. Así, en los puntos de contacto mercantil y cultural: Huachicna y Pariahuanca en la región de Junín, se inició el aprendizaje del decorado de mates con los maestros de Mayocc, quienes iban a esos lugares para vender o intercambiar sus mates ya labrados y, al mismo tiempo, para obtener la preciada materia prima y algunos productos traídos de Cochas y de otros pueblos del Alto Mantaro. Otárola señala: *“...la materia prima provenía de Huachicna y hacia ella marchaban los materos del Sur, junto con los negociantes huancas de mates y otros productos”* (Otárola 1975:9).

No se indica quién fue aquel maestro de Mayocc que enseñó a Luis Vilca, solo se sabe que dominaba la técnica del fondo negro. Por ese tiempo uno de los artistas más destacados del Bajo Mantaro era Mariano Inés Flores, de quien se dice que tuvo varios seguidores en Huanta y Mayocc. Este matero, que se desplazó a varios lugares para hacer trueque y vender sus mates, también obtenía sus calabazas en los bajíos de Mayocc y posiblemente, como todos los materos de la época, en Huachicna porque eran de mejor calidad para burilar. Si bien es cierto que en Mayocc eran abundantes las calabazas, quizás estas eran adecuadas solo para convertirlas en recipientes sin decoración, cuyo uso era extendido en las poblaciones rurales de todo el Perú. Los arrieros huancas llevaban a Cochas y al valle del Mantaro cantidades importantes de calabazas sin decorar y por lo común cortadas por la mitad para ser usadas como *lapas* o platos, ellas eran conducidas a lomo de bestia agrupadas en *tonkos*, es decir, mates superpuestos y colocados dentro de redes de cabuya.

Luis Vilca, dicen, hacía negocio para Huachicna. Llevaba ollas, víveres, panes, harina, azúcar, arroz, no sé que más, ropas, zapatos. Todo para Huachicna, para la montaña. En eso dicen se encontraba con unos negociantes que venían de Mayocc. Ellos también hacían negocio pero no sé de qué. Lo que llevaba Luis Vilca, hacía trueque con mates. De los partidos eran platos, lapas. Eso traía de allá y los vendía acá en Huancayo, en Jauja. Ese negocio tenían constantemente. Eran mates sin burilar. Pero en Ayacucho, en Mayocc sí sabían burilar. Entonces ellos ya adornaban la lapa. Luis Vilca había visto y así ha aprendido ya a adornar el cantito no más. Se veía mejor. Entonces como costaba ya más caro, les gustó adornar a los de Cochas, así vendían más. En Huancayo hacían su negocio. (Salas 1987:44)

Seguramente Luis Vilca debió aprender poco a poco mediante la observación sistemática del proceso de decorado que realizaba el maestro de Mayocc, tras varios viajes realizados a la zona de encuentro. Este maestro, según las informaciones orales, decoraba *lapas* y lo primero que aprendió Vilca fue a burilar los bordes de las *lapas*, que en la Feria de Huancayo ya adquirían un mayor precio. Esta motivación económica determinó el desarrollo del mate burilado por las familias de Cochas, primero imitando a Vilca y luego desplegando su imaginación.

Los mates más antiguos de Cochas fueron platos con el borde decorado de motivos vegetales y geométricos que Luis Vilca desarrolló y distribuyó en Huancayo. Luego se fue perfeccionando en el dominio del burilado hasta lograr trabajar los mates del tipo tropa, es decir, que a la decoración del borde de los platos o *lapas* agregó en la base un trébol con hojas y fauna de la montaña rodeadas de follajes en los espacios libres. Vilca tendría, posiblemente, 55 años de edad cuando ya estaba dedicado a elaborar mates tipo tropa. Una versión confirma que desarrolló en Cochas las primeras *lapas* o platos tipo tropa con el tema de la fauna y flora de la selva en fondo negro. También incorporó el quemado y el pintado o teñido con anilinas en sus mates posteriores. El quemado era una técnica ancestral ampliamente desarrollada por los antiguos peruanos, pero en los mates coloniales y los del Bajo Mantaro del siglo XIX se empleó solo para resaltar algunos detalles de las composiciones. La novedad del quemado desarrollado en Cochas por Vilca será el aplicarlo a todo el conjunto burilado para darle una coloración en tonos marrones oscuros y claros.

Aparte de dedicarse al arrieraje, Vilca era agricultor en Cochas Grande, actividad que complementaba su economía campesina. Debido a la demanda de los mates decorados

de Vilca, otras familias de Cochabamba le siguieron los pasos en las primeras décadas del siglo XX, entre ellas los Zanabria, Medina, Dorregaray, Veli y Salomé.

Se puede establecer que se dieron distintas formas de aprendizaje inicial del arte del mate burilado en Cochabamba. Una fue por enseñanza directa de los materos del Bajo Mantaro, y en particular de Mariano Inés Flores, en la misma zona de comercialización. En este caso los primeros en aprender fueron los arrieros o viajeros de Cochabamba, tal es el caso de Luis Vilca y de Manuel y Toribio Dorregaray. Otra forma de estudio fue por imitación y observación al adquirir los mates del Bajo Mantaro. “Mirando para aprender” es una frase común que se oye entre los materos actuales. De esta manera, tras un corto periodo de imitación, los campesinos de Cochabamba lograron crear un estilo particular con un carácter más indígena.

de las formas, procesos, herramientas y técnicas

Durante las primeras décadas del siglo XX se generalizó en el ámbito campesino la producción y consumo de mates burilados, de tal manera que no solo se elaboraban platos y azucareros, sino también recipientes para la *tokra* (especie de ceniza que activa la acción de las hojas de coca masticadas), vasitos para aguardiente, saleros, *pukus* para contener el ají y otros objetos de uso doméstico (Salas 1987:46) que fueron decorados a solicitud de una clientela más exigente.

A mediados de la década del 40, Sabogal registró que los azucareros ya perdían utilidad por trabajarse cerrados y adquirían una nueva dimensión decorativa. Encontramos ejemplos de azucareros cerrados de esta década en la colección del Museo Nacional de la Cultura. Una de esas piezas representa una escena pastoril y otra festiva junto a un pueblo rodeado de cerros y un gran sol radiante con rostro. La técnica es el burilado y quemado, con el fondo desbastado.

La materia prima, la calabaza, se obtenía de la zona de Huachicña y Mayocca a través de los arrieros huancas; luego los materos encontraron otros centros de producción principalmente en la costa sur y norte: Chíncha en Ica, Chiclayo en Lambayeque y los alrededores de Piura. Los comerciantes llevaban a Cochabamba grandes cantidades de calabazas de todos los tamaños y formas a pedido de las familias buriladoras.

El procedimiento básico de la elaboración de mates consistía, primero, en seleccionar la calabaza apropiada para el tema y el estilo de la representación; luego, en pensar cómo

desarrollar el tema y componer las escenas empleando un lápiz o un buril fino; y, finalmente, en culminar el mate con el acabado en fondo negro, blanco o quemado.

Desde los inicios se decoraron los mates de Cochas con las técnicas que usaron los materos del Bajo Mantaro. El burilado se realizó con dos tipos de buriles artesanales, de punta fina y de punta gruesa, según la necesidad de dibujar con trazos finos o gruesos. Para el desbastado de la corteza del mate se emplearon dos gubias, plana y curva. Otros instrumentos comunes fueron: el *llimpi*, para retirar el endocarpio de las calabazas que serían usadas como platos y vasos; el *cuchuro*, cuchillo para realizar el corte de las tapas, y el cuchillo común, para cortes y raspados interiores (Otárola 1975:9). El burilador adecua sus herramientas a partir de objetos en desuso.

El quemado o pirograbado, llamado la técnica huanca, era realizado con trozos candentes de quinwa y se realizaba para lograr tonalidades diversas según la intensidad del soplado. Más adelante, para realizar una rápida producción de mates quemados, se introdujeron en la década del 60 el soplete y, luego, el pirograbador. A mediados del siglo XX el quemado era una labor casi exclusiva de las mujeres y se lograba más de once tonalidades.

El pintado fue una técnica que los artesanos desarrollaron mediante el procedimiento del teñido del mate con anilinas, de manera total o parcial, para luego proceder al burilado; el otro sistema consistió en pintar con anilina algunos detalles ya burilados.

Según la predominancia de la técnica empleada en el acabado de los mates destaca el fondo negro o “estilo ayacuchano”, el cual se logra con una mezcla de tizne o ceniza de ichu y grasa animal que se impregna en las líneas buriladas; y también el fondo blanco, que consiste en aplicar sobre la superficie burilada una mezcla de talco, cal o yeso.

Temática campesina

En los antiguos mates de Cochas de la primera década del siglo XX “...se encuentran elementos decorativos vegetales que son propios de climas cálidos y bajos, como el manzano, el durazno, el membrillo, la granadilla y la palmera. Varios de estos elementos se usan aún en nuestros días por los actuales materos” (Otárola 1975:9). Esta iconografía era evidente influencia de los mates de Mayoccc. Así, los primeros mates de la zona son del tipo tropa cuando el borde de los platos tiene orla decorativa y en la base el trébol de tres o cuatro hojas alternado con frutos, aves y animales.



La evolución de los mates de Cochabamba ha sido más o menos como sigue: en un comienzo, las piezas llevaban una simple orla cerca de la boca; posteriormente, se les agregó al centro de la base un trébol de tres hojas y a veces otro de cuatro, los tres o cuatro vacíos resultantes se llenaron con una ave llamada "tuya", con el chihuaco, o también con figuras de leones, zorros, lobos, venados y tarucas. (Otárola 1975:9)

El matero Viterbo Medina Ponce recordó que en las primeras décadas del siglo XX eran comunes en los mates aquellas representaciones del manzano, el durazno, el membrillo y la decoración simple en la base, así como las hojas y tallos de la *gongapa*, *alisos* y *pashullos*, también las flores de granado y cantuta e incluso formas vegetales intercaladas en los espacios libres de las composiciones (Otárola 1975:9).

La influencia de Mayoc en los primeros mates de Cochabamba fue notable en el tratamiento de la fauna y la flora, como se señaló. Se aprecia en un plato la representación del tallo, hojas, flores y frutos de la granadilla intercalados con figuras de perros y aves en vuelo y un rosetón en la base (Otárola 1975:9).

El universo visual del entorno campesino será la fuente de inspiración de los mates de Cochabamba de las décadas posteriores. La temática estará vinculada al calendario agrícola, ganadero y ritual, festividades y bailes de la zona, ceremonias tradicionales, animales y plantas de la comunidad; también a elementos nuevos de la vida cotidiana campesina, como el tren, además de incluir temas referidos a la flora y fauna de la Amazonía, sucesos sociales del momento e incursión de agentes foráneos en la comunidad, entre otros temas. Por otro lado, con la presencia de materos del Bajo Mantaro radicados en Huancayo la libertad imaginativa se va desarrollar dentro de los patrones establecidos por estos maestros.



Azucarero. Escena con laguna, pastores con llamas y diversos animales.
Anónimo. Calabaza burilada, desbastada y pintada.
Alto Mantaro (Cochabamba, Junín).
Primera mitad del siglo XX.
Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – INC

Angélica Salas incluso señala cómo la temática abordada en los mates era de interés y discusión entre los propios campesinos de Cochas:

Los buriladores más ancianos de Cochas recuerdan todavía que la intención del artesano era grabar en el mate temas que pudieran despertar comentarios o chistes entre los campesinos que se reunían para tomar un trago, o compartir una comida. (Salas 1987:58)

A partir de la década del 50 se inició un proceso de ruptura del sistema campesino de producción y consumo por y para campesinos debido a que la mano de obra local fue absorbida por la minería creciente y a la proliferación en el campo de artefactos y utensilios domésticos de procedencia industrial (Salas 1987:58), los cuales eran más baratos que los productos realizados a mano.

Esta circunstancia social afectó los temas de representación, dado que el burilador tuvo que dirigir su mirada a un tipo de clientela no campesina, propia del ámbito urbano, y a turistas en busca de lo exótico; por tanto, para sobrevivir optó por un mecanismo de producción diferente. Entonces, a los temas elaborados en base al entorno campesino se incorporaron nuevos elementos y se hicieron más sencillos para abaratar costos.

Bajo esa perspectiva, los buriladores lograron captar a la nueva clientela y la demanda urbana nacional y turística aumentó de tal modo que las familias que antes solo laboraban con sus propios integrantes se vieron en la necesidad de contratar personal asalariado que no era parte de la parentela. Es así que, en el año de 1960, los voluntarios del Cuerpo de Paz de los Estados Unidos incursionan en la comunidad con el fin de “mejorar” la producción de mates burilados desde su perspectiva.

Hasta ese momento el sistema de representaciones de los mates había continuado en la línea de grabar el mundo circundante, con algunos nuevos elementos. Por ejemplo los azucareros que llevaban motivo de llamas en caravana permanecieron iguales; solo que ya no se abrió la parte superior puesto que la función utilitaria había caducado. Cada vez se hicieron menos lapas y por la misma razón, las copas de aguardiente desaparecieron por completo junto con los recipientes para la tokra. (Salas 1987:58)

Se produjo una imposición de diseños destinados a satisfacer a una clientela urbana y turística (Salas 1987:58). Así, proliferaron los ramos de flores en las *lapas* y los motivos

prehispánicos de las culturas Moche y Nasca se reprodujeron; además, aprovechando las formas de las calabazas surgieron los mates escultóricos representando a peces, perdices, alacranes, gatos, ratones, cabezas de zorro, músicos e hilanderas.

En la década del 70 muchos de los buriladores que trabajaban como asalariados de las grandes familias de artesanos en Cochas retomaron la idea del trabajo unipersonal y familiar para producir mates de alta calidad, los llamados mates finos, en pequeña escala. Los temas de la vida campesina se siguieron desarrollando pero en una forma más detallista y miniaturista, con un agudo sentido de la observación. Además, surgen las historias narrativas de procesos de producción -como el cultivo del maíz y de la papa-, la textilería, la construcción de una casa o los problemas sociales de la comunidad.

El año de 1970 salió a la palestra Mario Salomé Villalva Torre, un matero singular, huancavelicano de nacimiento pero de corazón huanca, puesto que desde recién nacido vivió en Huancán. Este artista se había formado en platería y mates burilados en el Centro Artesanal de Huancayo. Sus mates tenían una temática de carácter más social y sobre acontecimientos actuales. Así, representó el alunizaje del Apolo XI y el primer paso del hombre en la luna, lo mismo que escenas relacionadas a la Reforma Agraria y motivos alusivos al mundial de fútbol México 70. Se menciona a este matero porque, a pesar de no haberse dedicado por mucho tiempo al burilado de mates, demostró a los de Cochas que se podía representar en ellos una temática no solo costumbrista sino de la vida actual. Y seguramente influyó en los más jóvenes de aquella generación de materos cochasinós.

Al tipo de mates narrativos de la década anterior se van a incorporar en los años 80 textos burilados explicativos como si fueran historietas. La familia Poma será reconocida en esta línea, puesto que su incursión en el arte gráfico de la revista *Minka* le va permitir un mayor desarrollo de lo narrativo y secuencial. También la fauna y flora de la Amazonía se representarán con este sistema de miniaturización y los mates con estos motivos se conocerán como estilo selva. Por otro lado, la influencia del bordado del valle del Mantaro se dejará sentir en los mates burilados de aquellos años con los característicos temas de la flora y fauna locales en colores vivos, línea temática denominada estilo primavera.

En la actualidad los artistas del mate continúan con los temas heredados de sus antepasados y al mismo tiempo se permiten nuevas creaciones temáticas que reflejan la

actualidad. En algunos casos, como el de don Sixto Seguil Dorregaray y sus hijos, se desarrolla en un mate la historia familiar, que es al mismo tiempo la historia del “mate pinta”. Esta pieza es un documento visual que expresa la transmisión del burilado de generación en generación.

del tratamiento plástico en los mates campesinos

En los primeros mates de Cochabamba predominan las figuras simplificadas, sin detalles, de grandes proporciones y de contorno rígido, características que se presentan en los platos tipo tropa, cuya distribución compositiva es heredada de los materos de Mayoc. El borde presenta una lista horizontal decorativa con motivos vegetales o geométricos, el cuerpo se divide en espacios intercalados entre la granada u otra planta de la zona cálida y los animales; el espacio vacío alrededor de los animales es rellenado con follajes y la base presenta un motivo floral de gran tamaño.

Hacia 1945 Sabogal señaló que los materos huancas se estaban liberando de los patrones compositivos de Mayoc y que estaban desplegando su imaginación y transformando los toros y caballos en figuras fantásticas; además, para lograr algunos efectos visuales y colorido, los azucareros se estaban entintando con pintura transparente en algunos campos compositivos. Otro cambio consistió en que se estaba trabajando el teñido de las calabazas y el burilado posterior para hacer resaltar las figuras de líneas claras sobre un fondo oscuro; incluso en esa época se realizaban amplios desbastados o raspados del fondo, que quedaba entonces claro, para pronunciar el relieve de las figuras buriladas y quemadas, produciéndose un contraste –claro y oscuro- entre fondo y figura. Cabe señalar que Sabogal no consigna para este tiempo la aplicación de fondo negro ni de inscripciones. Sin embargo, estos aspectos técnicos y formales los tenemos registrados en algunas piezas de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, en particular en un azucarero con fondo negro cuya inscripción dice: “HUANCAYO / 16 / DE / AGOSTO / DE 1942”. Lo mismo se da en dos botellas de la colección de Arturo Jiménez Borja fechadas en 1940. Estas obras son de un mismo autor y presentan una composición en la cual el elemento característico, que es una constante en su producción, es un prototipo simplificado de una casita con techo a dos aguas y tres puertas frontales que se distribuye en el espacio como relleno. En cambio, el azucarero en mención tiene la figura del inca, danzantes shapish, campesinos recolectando frutos y hombres con yuntas; en la parte inferior hay árboles con flores y en el fondo danzantes, campesinos, camélidos, ovejas, un perro, una taruca, monos, una casa y un sol, todos rodeados por motivos vegetales.



Al parecer el uso de la técnica del fondo negro se concretó con la fuerte influencia de los materos del Bajo Mantaro que llegaron a establecerse en Huancayo a partir de los años 30 debido al impulso regional de la gran feria dominical. Por ello no fue usual el uso de esta técnica en los primeros mates de Cochas, pero conforme el aprendizaje avanzaba entre las nuevas generaciones se dio una apropiación de la técnica para elaborar piezas con más carácter indígena. En el Museo Nacional de la Cultura Peruana se encuentra un plato de la década del 40 en donde se evidencian figuras de grandes dimensiones con toques de color rojo de anilina y que resaltan por el fondo desbastado que toma el color negro. La composición es dinámica y tiene como eje central una choza campesina. En el cuerpo y la base se representa a campesinos con un toro, camélidos, un tejedor con telar de cintura, una mujer con vasijas y una choza; en el fondo aparecen aves, camélidos y árboles.



Plato. Escenas campesinas. Anónimo.
Calabaza burilada, desbastada, pintada y
con fondo negro.
Alto Mantaro (Cochas, Junín).
Primera mitad del siglo XX.
Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – INC

Esta pieza presenta una singular conjunción de dos tradiciones artísticas, la del mate norteño y la de los huancas. Ello se aprecia en el borde que presenta una decoración de hojas pintadas con ácidos, propia de los mates de la costa norte, lo cual indica que ya en esos tiempos era común realizar esa práctica y que el huanca supo aprovechar la decoración preexistente para complementarla con su propia creación, produciendo una obra novedosa. Resulta una propuesta estética intercultural. Hay varios ejemplos de este tipo, sobre todo en los platos y calabazos o botellas. Debemos pensar que la gran demanda de calabazas del norte por parte de los materos de Cochas implicaba comprarlas con sus propios diseños.

La primera mitad del siglo XX es una etapa de aprendizaje, recreación y creación. Así, tenemos azucareros con una marcada influencia de los mates de Mayocc que en la tapa

representan la flora y la fauna amazónicas, con aves y monos encaramados rodeados por enredaderas. Esta parte de la representación se trasladó al cuerpo del azucarero como fondo de la escena principal que representa a músicos y a un grupo de danzantes donde sobresale el uso del desbastado, el color obtenido mediante el quemado y la aplicación de pintura a la anilina en detalles de la indumentaria. En otras piezas destaca la dimensión de las figuras sobre un fondo liso del color del mate, son trazos seguros y de ágil movimiento. Se representan cabezas de personajes de la Amazonía en posición frontal, alternados con otros de perfil. El quemado en algunos detalles del rostro y la indumentaria le otorga color a la pieza. El tema de los chunchos fue recurrente en la época y también en otros mates que mantenían el clásico desbastado y el quemado.

Un grupo singular de obras surgió por este tiempo, con el fondo trabajado con trazos de líneas delgadas horizontales y con aplicación de colores muy vivos. En él destaca un azucarero de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana que representa en una escena continua una serie de personajes y animales: músicos, danzantes, una casa con tres puertas de ingreso, una pareja de campesinos arreando camélidos, una laguna con renacuajos y aves, también monos, una mariposa, un felino, un pavo real, un árbol con una serpiente que se traga un mono y un perro. Algunos motivos están pintados con anilinas roja, verde y amarilla.

Azucarero. Escenas festivas, llamas, aves y flora local.

Anónimo. Calabaza burilada, desbastada y quemada.

Alto Mantaro (Cochas, Junín).

Primera mitad del siglo XX.

Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – INC



Existen mates de estos años en los que solo se burilan las imágenes en toda la superficie, con un trazo firme, y como aditamentos aparecen algunos puntos dispersos de desbastados que se pintan. Un azucarero del Museo Nacional de la Cultura Peruana presenta esta propuesta plástica en la que se representan en un ambiente lluvioso entre

cerros y una laguna con patos, seres mitológicos, campesinos, aves, un mono, camélidos, ovejas, mariposas y motivos florales de gran dimensión cuyos pétalos desbastados se han coloreado con anilina.

En la década del 60 se retomó con fuerza el llamado estilo ayacuchano o de fondo negro, pero con figuras más pequeñas porque había surgido una gran demanda entre los turistas y los coleccionistas de mates burilados. Además, se trató de aprovechar la forma alargada de los huiros para burilar escenas festivas y danzas de la zona -como la chonguinada, el *huaylarsh* o el santiago- sobre campos horizontales, de manera que al observar las escenas la calabaza no se coloca de forma vertical sino horizontal. En este tipo de piezas se continúa con las técnicas heredadas y se incluye también el fondo blanco. A pesar de la intromisión de los agentes del Cuerpo de Paz, los buriladores, fieles a la tradición artística heredada y asumida, supieron conjugar la producción masiva corriente y temática para clientela urbana y de turistas con la producción de estilo familiar y personal.

Con la proliferación de mates con fondo negro se llega también poco a poco a disminuir los tamaños de las figuras hasta volverlas miniaturas, dando al mate un aspecto de trabajo de filigrana. Este tipo de labor se considera fino porque exige un fuerte esfuerzo mental y visual y un conocimiento matemático para distribuir de manera proporcional las figuras dentro de un espacio esférico. Dentro de esta concepción plástica miniaturista se han agregado espacios para textos escritos que explican lo representado. La familia Poma destaca en este arte hasta el día de hoy y reafirma su capacidad creadora. Al respecto se señala:

Sus creaciones se caracterizan por tener figuras de las más pequeñas de perfecta ejecución. Todos los espacios de la superficie del mate son valorizados. Es preciso considerar que el alto número de dibujitos sobre un plano de superficie reducida lleva a un trabajo con figuras muy pequeñas. Los personajes difícilmente exceden 1 centímetro de alto, mientras que las caras de las personas se sitúan entre 2 y 4 milímetros de anchura. Esta miniaturización está acentuada por la proliferación de elementos gráficos, seres humanos por cierto, pero también animales, campos, árboles, casas, herramientas, utensilios, en fin todo el conjunto de elementos de la vida de los indígenas andinos que viven en pueblos. (Auroi 2000-2001:52)

En las obras de Agustín Poma Osores, patriarca de la familia, los rostros de sus personajes son muy expresivos, con lo cual demuestra tener una aguda percepción de la vida.

Incluso al tratar un mismo tema en dos o tres oportunidades, nunca lo copia tal cual, más bien añade variaciones en el dibujo y en los textos que coloca. *“Esto significa que el artista no sigue un modelo rígido, pero que deja volar su imaginación, dentro de un marco referencial del cual él sigue solamente los grandes rasgos”* (Auroi 2000-2001: 56).

La generación de materos jóvenes, de la cual es parte Tito Medina, innova, no en las representaciones, sino en las técnicas y usos que propone para sus mates. Por ejemplo, mezcla el mate decorado con otras expresiones plásticas, como la platería, produciendo resultados aceptables. Sus piezas son utilitarias y al mismo tiempo, más que decorativas, artísticas. Cuando las innovaciones ocurren por un agente externo (como los voluntarios del Cuerpo de Paz o “mejoradores”) las obras degeneran en todo sentido, mientras que si las transformaciones se originan por propia inventiva y búsqueda artística de los mismos productores, los mates adquieren un mayor valor.

tradiciones familiares

La continuidad del decorado de mates en Cochas se debe a la transmisión generacional de padres a hijos. Los conocimientos de los procesos de elaboración, los criterios estéticos y los contenidos de los mates se transmiten de forma oral, visual y manual.

Las familias campesinas del valle del Mantaro poseen características distintas a las de otras regiones y por tanto el aprendizaje del mate burilado se da en un ámbito más íntimo y doméstico, dentro de una relación afectiva con un estrecho vínculo a su cultura y al orgullo de ser huanca. El mecanismo del sistema de aprendizaje es diferente al de otras regiones donde se produce una relación vertical jerárquica, como sucedió en los talleres convencionales -comunes desde la colonia- entre maestro y aprendices.

En ese sentido, María Angélica Salas, señala que *“el núcleo familiar funciona tanto como unidad básica de producción económica así como aparato socializador de conocimiento y cultura”* (Salas 1987:22).

Revisando la genealogía familiar de los materos de Cochas podemos establecer que la transmisión de los conocimientos se ha dado en la misma familia, permitiendo su permanencia y difusión, generación tras generación. Así mismo se confirma que las familias de materos estuvieron emparentadas, casi como en una sociedad endogámica.

Las familias de mates más reconocidas en Cochas fueron y son los Vilca, Zanabria, Medina, Dorregaray, Salomé, Veli, Osores, Poma, Seguil, Alfaro y Canchumani, entre otras más actuales.

Hacia 1969, según Spahni, había en Cochas Grande ocho familias dedicadas al burilado de mates, que abarcaban aproximadamente a 40 personas, lo que demuestra la difusión y especialización en el burilado de mates por parte de las familias campesinas de aquellos años.

Para conocer los orígenes de esas familias es preciso remontarnos hacia atrás y elaborar una genealogía. Los antecedentes más lejanos de Tito Medina, por ejemplo, se encuentran en su bisabuelo, Lucas Zanabria, burilador de mates que tuvo una hija, Catalina Zanabria Limaylla, quien desarrolló el arte desde los 12 años. Catalina se casó con Viterbo Medina Ponce a quien enseñó su oficio. Viterbo nació en 1911. El matrimonio tuvo tres hijos: Eulogio, Aurelio y Evaristo. Los abuelos maternos de Tito Medina son Paulina Vilca y Julio Salomé, también buriladores de mates. Eulogio Medina Zanabria y Guillermina Salomé Vilca son los padres de Tito Medina.

En 1962 se fundó el Centro Artesanal de Huancayo en donde solo se enseñaba platería. Sin embargo, en 1964 se incluyeron cursos de tejidos y mates burilados y en 1965 se añadió el de talabartería (Spahni 1969:17-18). Por aquel tiempo Viterbo Medina se encargaba del dictado del curso de mates.

Otro caso es el de don Sixto Seguil Dorregaray, descendiente de una insigne artista, Apolonia Dorregaray Veli, quien a su vez aprendió el arte de su padre, el arriero Toribio Dorregaray. Su bisabuelo era Manuel Dorregaray, más conocido como Manongo, también arriero, quien procedía del Bajo Mantaro. Apolonia nació en Cochas Grande el 9 de febrero de 1912. Su madre, Lorenza Veli, falleció cuando ella era aún niña. Apolonia y su hijo Sixto eran conocidos en Huancayo hacia 1950 como los *“matepintas”* o *“maticargas Dorregaray”*, porque al no tener un lugar estable en la feria dominical se dedicaban a viajar por diversos pueblos llevando sus mates como mercadería⁽⁶⁾. Actualmente los hijos de Sixto Seguil continúan con el arte del burilado.

(6) Información proporcionada por la investigadora Vilma Real.



En la familia Veli⁽⁷⁾ los antepasados más remotos que se dedicaron al burilado de mates fueron Felipe Alfaro Medina (1867 - 1944) y Sebastiana Canchumani Cáceres (1860 – 1931), quienes tuvieron una hija, Juliana Alfaro Canchumani (1907 – 1992) que aprendió a burilar. Don Felipe Alfaro se dedicó a la agricultura y el arrieraje. Doña Juliana se casó con Martín Veli Cabrera (1910 – 1976), hijo de Valentín Veli (1878 – 1956) y Eustaquia Cabrera (1880 – 1952). Ambos tuvieron cuatro hijos: Paulina, Leoncio, Pedro y Felipa. Don Martín llegó a Lima en la década del 60 para exponer y vender sus mates. Sus hijos Leoncio (1937) y Pedro (1943) se dedicaron al arte del buril, mientras que Paulina (1933) se dedicaba al quemado de mates.

Leoncio Veli se casó con Griselda Seguil (1951) y tuvo cuatro hijos: Celedonio, Faustina, Bertha y Nilda. Por su lado, su hermana Felipa (1949) se casó con Honorato Seguil (1945 - 1989) con quien tuvo siete hijos: Teodolinda, Hermelinda, Santos, Rosalinda, Vidal, Dina, Froelán y Victoria, los cuales se especializan en mates con temas modernos y típicos. El otro hijo de don Martín, Pedro Veli Alfaro, se casó con Paulina Velásquez Canchumani (1947), cuyos hijos son: Claudia, Lidia, Rodrigo, Wilfredo, Alicia e Isaías, dedicados todos a la producción de mates. También los hijos y nietos de la generación actual se dedican a este arte y varios de ellos han sido premiados en concursos regionales.

Los viejos materos recuerdan cómo hace años el oficio de burilador de mates era menospreciado y cómo les llamaban despectivamente *carchka mate* (el que muerde mates). Hoy en día casi toda la comunidad de Cochas se dedica al decorado de mates, habiéndose convertido esta actividad en una fuente importante de ingresos económicos y reconocimiento social.

Mates de la costa norte

La tradición del mate decorado en toda la costa norte tiene larga data. Pero en la actualidad solo destacan dos centros de producción: Piura y Lambayeque. En estas zonas hay una variedad de formas y tamaños de calabazas que llevan sugestivas denominaciones y usos.

Antonio Rumiche (1987) da cuenta de la variedad de mates que existían en la zona de Sechura (Piura), consignando los siguientes: *matecitos* o platos para servir el almuerzo y

(7) Información proporcionada por el matero Wilfredo Veli.

la merienda; mates para servir el *chilcano* de pescado fresco o el arroz y los camotes para la tripulación de embarcaciones; mates de pesar o para las balanzas rústicas; *lapas* secas o platos de mayor diámetro para el almacenaje de utensilios domésticos, ropa lavada o pescados; *lapas* hondas usadas como lavatorio o flotador; aguateros para depositar 20 o 30 litros de agua; chicheros o limetas para contener dos o tres litros de chicha de jora; sembradores para almacenar semillas durante la siembra; aliñeros para contener sal, pimienta, ají, cebollas o ajos; hueveros de calabazas de gran tamaño para almacenar huevos de gallinas de corral; chinchilitos para la sonaja de los niños; *chiculas* para servir el café, la mazamorra o para enfriar el afrecho de la chicha; casco de judío; embudos; calabazos o botellas con decoración pirograbada; *cucos* para guardar los ovillos de hilo y materiales de las tejedoras; aretes y cascabeles para los danzantes; maracas para las jaranas caseras; la medida, *poto* copero o *cojudito* para servir chicha de la cantidad de un vaso común; *potos* pequeños para servir chicha en más cantidad; el *humaz* para enfriar la chicha almacenada en los tinajones; *potos* burilados para guardar los utensilios e implementos del pescador; *potos* llanteros para las llantas de los transportes caseros; máscaras de danzantes; molinillos para la preparación del ponche; el *churuco* para guardar las alhajas de oro de la familia; el *guaz* o cucharón para sacar chicha de los cántaros grandes y jarras; las barquillas para depositar huevos y semillas seleccionadas; *huiros*, instrumento musical usado por las orquestas.

Cabe señalar que no todos los mates mencionados eran decorados. Destacaban por su decoración el *poto* copero sechurano o *cojudito* -llamado así en Catacaos (Piura)-, los *potos* pequeños de chicherías, los calabazos quemados, los *potos* burilados de los pescadores y el *huiró*.

En las picanterías y chicherías, espacios de interrelación social, se aprecian innumerables calabazas que cumplen una función determinada. Gracias a la existencia de estos espacios los mates norteños aún sobreviven y forman parte importante de la identidad regional.

En el norte, la técnica antigua del pirograbado que hacia 1948 estaba casi extinguida fue sustituida por otro procedimiento más rápido que es el quemado con tres tipos de ácidos que dan diferentes colores: sulfúrico (marrón), muriático (anaranjado) y nítrico (amarillo). La mayor parte de la producción actual de mates del norte presenta esta técnica, en la cual los colores se producen al calentarse el mate por encima de una fogata o sobre brasas. El burilado también cayó en desuso debido a que demandaba más tiempo de elaboración y dominio de los trazos.

Hacia 1944 - 1945, para el decorado de mates ya se empleaban los ácidos extendidos con pincel. La decoración estaba conformada por algunas florecillas, inscripciones y el nombre del dueño (Sabogal 1945). Es de mencionar que la tradición hispano-árabe de aplicar inscripciones, dedicatorias y versos en los objetos de uso, como los recipientes de calabaza, las alforjas y los pañones de leche, fue muy común en la costa norte hasta la primera mitad del siglo XX.



Cuenco con motivos florales e inscripción.
Anónimo. Calabaza pintada al ácido.
Costa norte. Primera mitad del siglo XX.
Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – INC



Cuenco. Representación de banda de músicos y escena festiva. Anónimo. Calabaza pintada al ácido. Lambayeque. Década de 1940.
Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – INC



A fines de los años 40 del siglo XX quedaba en Piura, como supervivencia del pirograbado, la costumbre de quemar al fuego marcas sencillas de propiedad y distinción en los recipientes y utensilios de calabaza de las afamadas y antiguas chicherías. Estas marcas podían ser en forma de cruz, cuatro círculos o un nombre, entre otros diseños (Jiménez Borja 2006:164).

Según las colecciones existentes de mates de la costa norte podemos clasificar los motivos representados en: geométricos, vegetales, zoomorfos, antropomorfos, fantásticos y diversos. Todos estos motivos aparecen solos, alternados unos con otros o todos a la vez. Entre las representaciones animales destacaban perros, gatos, cerdos, corderos, vacas, pumas, serpientes, peces, ratones, ranas y hasta águilas bicéfalas (Spahni 1969:48). Entre los temas de la vida cotidiana figuraba un hombre con su bicicleta yendo al trabajo, una vaca con su becerro o un barco en la costa, además de motivos románticos como un pájaro con un corazón en el pico, una sirena tocando la guitarra, manos que se entrelazan e incluso temas que narran una historia (Spahni 1969:50).

En los platos o mates, *potos*, *lapas* y *chiculas* la decoración vegetal se presenta en un friso ancho y un friso delgado alrededor del borde superior. A veces se observan junto a estos motivos inscripciones de largos textos, leyendas, recordatorios o rimas populares llenas de ingenio, y en algunos mates está escrito el nombre del dueño y el lugar donde han sido confeccionados. Pero por norma general los materos no firman sus obras.

En los mates de Mochumí (Lambayeque) fechados en la década del 60 del siglo XX eran característicos los versos populares escritos con ortografía popular. Spahni registró varios de esos versos:

Diciembre 8 de 1961

*Soy potito mochumano que vengo a la
feria de Guadalupe a ver mi dueña
que me ocupé chola a linda, que
vivo pensando en ti, que me yeves
a tu tierra hoy mismo estaremos en
la sierra, juntos los dos estaremos
asta cuando dios quiera,*

Diciembre 8 de 1961

*Soy potito mochumano que vengo en busca
de mi prenda y me la encuentre tal vez
esté escondida en mi pecho vida mia viva
mi dueña que con ella me boy a gozar
toda la vida. (Spahni 1969:51)*

Antonio Rumiche encontró información acerca de que en los potos coperos de Sechura aparecían diseños de hojas y flores junto a inscripciones de pensamientos relacionados con el consumo de la chicha. Así, menciona algunas de estas: *"CONFIESA QUE DEBES AUNQUE NO PAGUES"*, *"ESTA CHICHA LEVANTA LOS ÁNIMOS, PERO TAMBIÉN OTRAS COSAS"*, *"CONSUME ESTA CHICHA QUE ES MELLICERA"*, *"REGRESA CON COSTO O SIN COSTO, PERO REGRESA"*. Los potos pequeños de las chicherías que se adquirían en el mercado de Catacaos también tenían diseños y pensamientos de galantería al consumidor (Rumiche 1987:61).

Resulta interesante saber que en Sechura la ornamentación de las calabazas se realizaba según las habilidades artísticas de cada poseedor y no solo era una especialidad propia

de una persona en particular. Los *potos* burilados que usaban los pescadores eran trabajados por ellos mismos, quienes hacían un corte circular o dentado para la tapa, que a veces podía tener la silueta del escudo peruano o una estrella de varias puntas, según el gusto del dueño. Respecto a la decoración de estos *potos*, Rumiche señala:

En la superficie del poto se dibujaban diversos motivos: paisajes marinos (mar, embarcaciones, islas y aves), sirenas, rostros humanos, estrellas, etc. Alrededor de la tapa se trazaban dos líneas paralelas, de unos dos centímetros de separación y dentro del espacio iban guardillas, cuadradas o triangulares, con líneas curvas, aflorando las habilidades artísticas de cada poseedor. (Rumiche 1987:67)

Así mismo, agrega este autor:

"Trazados los dibujos con suma paciencia el pescador mientras la embarcación se dirigía al lugar de pesca, con una cuchilla iba haciendo las ranuras necesarias para quedar grabadas las representaciones que se distinguían claramente cuando sobre dichas ranuras pasaba añil. (Rumiche 1987:67)

Claro está que algunos pobladores destacaron por sus cualidades plásticas y seguramente se les encargó el decorado de los mates. En ese sentido, se sabe que entre 1945 y 1948 existía en Sechura un destacado artista indígena, don Vicente Paiva, que estuvo dedicado al decorado de los calabazos en forma de *limeta* o botella. Fue un excelente retratista, tal como se consigna en los testimonios sobre su obra:

*...era un gran artista utilizando las lisas y amarillentas superficies de los calabazos, en los que grababa el rostro de las personas que los adornaba con ramas de laurel (*Myrica pubescens*) y olivo (*Olea europea*), cuyos rasgos parecía que eran trazados con tinta china, empleando plumas de finísimos perfiles. (Rumiche 1987:53)*

Este artista no concurrió a la escuela pero tenía un don artístico del que sacó provecho. En alguna ocasión preparó dos calabazos con el rostro de dos parlamentarios piuranos que estaban de visita en Sechura, los cuales de regreso a Lima se llevaron consigo también otro calabazo obsequiado por el artista para el entonces Presidente de la República doctor José Bustamante y Rivero, que tenía su retrato. La técnica que empleó fue el quemado con finos clavos candentes que él mismo preparaba (Rumiche 1987:53). Sin embargo, la producción artística de don Vicente Paiva estuvo destinada principalmente a una clientela local, por lo que su fama no traspuso las fronteras de su región.

En la actualidad, uno de los materos activo en Catacaos es el maestro Juan Ramos Cárcamo quien se inició en el arte del buril en los años 70 del siglo XX debido a su situación de pobreza. Es el único artista de la zona que retomó la técnica del burilado y del quemado a fuego, tal como se elaboraban con anterioridad los mates norteños. A manera de anécdota, Roberto Villegas cuenta cómo se inició en la técnica del quemado a fuego: *"...este artesano relata que llegó a esta técnica por obra de la casualidad, su hija puso una plancha caliente sobre un mate y lo quemó, esto le dio la idea de trabajar los mates quemándolos con fuego..."* (Villegas 2001:86).

Debido a su cualidad creativa, Juan Ramos produce mates con un estilo personal en cuanto al empleo de técnicas no usuales actualmente en su entorno y a los temas que

representa. Villegas refiere que es el único que incluye en sus mates a personajes campesinos en diversas faenas y que elabora con la calabaza la *tumba*, instrumento musical membranófono (Villegas 2001:86).

En la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana existen dos mates de su autoría: una botella burilada y desbastada con aplicación de pintura industrial para destacar sus figuras y un plato en donde resaltan las técnicas del



Mate con escenas campesinas y chichería.
Juan Ramos Cárcamo. Calabaza burilada,
quemada y con fondo blanco.
Catacaos (Piura). 2008.
Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – INC

burilado, quemado y blanqueado con cal, yeso o talco para resaltar los surcos del buril, similar a los trabajos de Cochabamba. Las escenas que se representan en el plato son de la vida rural piurana con la típica chichería y los campesinos portando alforjas junto a sus burros, complementados con una serie de motivos decorativos de volutas y diseños enigmáticos dispersos sobre toda la superficie de la calabaza para llenar los espacios vacíos. Llama la atención la presencia de estos signos enigmáticos pues tienen parecido con los que aparecen en los ceramios y otras manifestaciones de las artes plásticas de antiguas culturas costeñas del norte.

a manera de conclusión

El mate decorado es una tradición artística ancestral que aún se mantiene latente en nuestra vida cotidiana. ¿Quién no tiene un objeto de calabaza cumpliendo una función utilitaria o bien decorando un ambiente? Así, una materia frágil y sencilla tomada de la propia naturaleza, el *matío* calabaza, ha estado estrechamente vinculada a la vida de los antiguos peruanos y hasta el día de hoy subsiste como soporte de una fuerte tradición artística.

Desde el precerámico, el mate ha sido testigo de las transformaciones por las que ha atravesado la sociedad peruana y de las formas naturales del mate derivaron los patrones estéticos de la cerámica prehispánica. Fueron esas formas las que acogieron las sensibilidades estético-plásticas indígena, hispano-criolla y campesina. Además, la distribución de imágenes bajo un orden de pensamiento y la lectura cinética propia de las piezas esféricas tridimensionales son elementos que aún se mantienen como patrón ancestral en los mates decorados.

Siendo el mate decorado un medio plástico surgido en nuestras tierras, se difunde y generaliza como documento visual de los sectores campesinos actuales del Perú y se convierte en un recurso de expresión, no solo estética, sino de una manera de ver el mundo, de un “algo más”, al mismo tiempo que genera ingresos económicos.

Los mates presentan representaciones visuales que son la base de donde parte nuestro análisis sobre la propia expresión plástica y la actitud de los materos respecto de su vivencia y memoria, cuyo producto visual es complementado con la visión de otro interpretante. A esa experiencia inicial del primer interpretante a la vez se agrega la de “otro” externo que forma parte de una nueva experiencia al contacto con los mates y del cual surgirá una nueva interpretación, como si fuera una “comprensión de la comprensión” al infinito.

Dado que esta producción cultural y artística es un sistema de comunicación visual, es evidente que la imagen ocupa un lugar central en el proceso de interrelación entre el emisor y el receptor. La imagen se presenta como el texto mismo que debe ser leído y explicado. Así, el mate transmite un determinado mensaje. Mensaje que es producto de lo objetivo y lo subjetivo, por cuanto la imagen representada proviene de la realidad y de la actitud racional y emocional de sus productores.

Pero, además, alrededor del fenómeno sociocultural de la producción de mates están involucrados otros problemas fascinantes por desentrañar que será imprescindible abordar dado que este objeto artístico nos representa como peruanos.

En el Perú los campesinos han migrado en masa hacia Lima y a las ciudades principales y han traído consigo su acervo cultural. Algunas manifestaciones plásticas -no podemos decir que todas, y ello depende de los materiales y del uso que se les da- migran del campo a la ciudad. Esto ha ocurrido con los mates, que han perdido su relación exclusiva con el territorio de origen, pero a los cuales esta experiencia migratoria les ha otorgado características estéticas, formales, simbólicas y funcionales particulares.

En un contexto de globalización, la manera de percibir y sentir el mundo local está transformándose y redefiniéndose. Por eso consideramos que la comprensión del manejo de un determinado lenguaje estético-plástico de los artistas tradicionales determina necesariamente la comprensión y acercamiento a otros aspectos del fenómeno sociocultural. La producción de mates y, por consiguiente, el imaginario de quienes los elaboran como fenómeno social es una parte esencial de la cultura.

Vemos hoy que la estructura formal, funcional y simbólica de los objetos plásticos tradicionales se modifica como consecuencia de acelerados cambios socioculturales. Sin embargo, tales objetos poseen una serie de cualidades formales que definen un lenguaje estético-plástico propio para el caso de los mates del Perú.

Queda demostrado que en la actual producción de mates decorados existe una continuidad cultural de larga data, con características peculiares en cada época histórica.



bibliografía

ACEVEDO, Sara

2008 "Los wampar burilados y las relaciones iconográficas de las artes populares en el siglo XIX". En *Miradas alternas: visiones y discursos en la colección de arte popular del MASM* (G. Germaná y M. Yllia, eds.). Museo de Arte de San Marcos. Lima. pp. 45-52.

ACEVEDO, Sara y Jaime VILLANTOY

1999 Machu Inis. Mariano Inés Flores. Burilador de mates de San Mateo-Huancavelica en el cincuentenario de su desaparición (catálogo de exposición). Museo Nacional de la Cultura Peruana. Lima 1999.

ANÓNIMO

2003-2009 "Humanos de la antigüedad llevaron calabazas de Asia a América" *En Sólo Ciencia*. Lexur. Granada.

<http://www.solociencia.com/arqueologia/06021315.htm> (22 de junio de 2009).

ARGUEDAS, José María

2004 "Estudio etnográfico de la Feria de Huancayo". En *Estudio etnográfico de la Feria de Huancayo. Estudio preliminar* (S. Tácanan, comp.). Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima. pp. 27 – 69.

AUROI, Claude y Geneviève

2000-2001 "Arte popular en el Perú: los mates (calabazas) burilados de Cochabamba. Temas costumbristas y narrativos de una colección privada". En *Bulletin Société Suisse des Américanistes*. N° 64-65. Société Suisse des Américanistes. Suiza. pp. 49-60.





CARPIO OCHOA, Kelly

2006 "El fruto decorado. Mates burilados del valle del Mantaro, una aproximación a su origen". En *El fruto decorado. Mates burilados del valle del Mantaro (siglos XVIII – XX)*. (K. Carpio y M. Yllia, comp.). Universidad Ricardo Palma / Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Lima. pp. 21-41.

CARPIO OCHOA, Kelly y María Eugenia YLLIA (compiladoras).

2006 *El fruto decorado. Mates burilados del valle del Mantaro (siglos XVIII – XX)*. Universidad Ricardo Palma / Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

CASTAÑEDA LEÓN, Luisa

1977 *Arte popular del Perú*. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Lima.

CORBACHO CARRILLO, Susana

1970 "Mate pirograbado de la huaca corpus 1 (Fundo Pando)". En *Boletín del Seminario de Arqueología*. N° 8. Instituto Riva Agüero. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. pp. 1-9.

DEL ÁGUILA, Carlos

1990 "Mates pirograbados de Macas-Huarabi, Valle del Chillón". En *Gaceta Arqueológica Andina*. Vol. V N° 17. Instituto Andino de Estudios Arqueológicos. Lima. pp. 49-55.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1990 *Las culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. México.

GIDDENS, Anthony

2000 *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización*. Grupo Santillana de Ediciones S. A. Madrid.

HANNERZ, Ulf

1996 "Lo local y lo global: Continuidad y cambio". En *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Ediciones Cátedra. Madrid. pp. 33-53.

HUBER, Ludwig

2002 *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado. Estudio de caso en los Andes*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo

1948 "Mate peruano". En Revista del Museo Nacional. T. XVII. Museo Nacional. Lima 1948. pp. 34-73.

1984 "El mate peruano". En Espacio. N° 19. Espacio Editores. Lima. pp. 42-49.

2006. "Mate peruano". En El fruto decorado. Mates burilados del valle del Mantaro (siglos XVIII – XX) (K. Carpio y M. Yllia, comp.). Universidad Ricardo Palma / Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Lima. pp. 157-166.

JIMENEZ BORJA, Arturo y Hermógenes COLÁN SECAS

1943 "Mates peruanos: Área Huaral-Chancay, departamento de Lima". En Revista del Museo Nacional. T. XII N° 1. Museo Nacional. Lima. pp. 29-35.

LATHRAP, Donald W.

1993 Nuestro padre el caimán, nuestra madre la calabaza (J. Miasta Gutiérrez comp. y trad.). Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Serie Lecturas "Emilio Choy" 7. Lima. pp. 1-91.

MACERA DALL'ORSO, Pablo

1980 "El arte popular y la guerra con Chile". En El Comercio (suplemento dominical). 8 de junio. Lima. pp. 14-15.

1982a "El mate de la conquista: ¿arte-protesta?". En El Caballo Rojo (suplemento dominical de El Diario de Marka). N° 98. Lima. pp. 10-11.

1982b "El hallazgo del arpa-mate". En Debate N° 13. Instituto Apoyo. Lima. pp. 65-69.

1999 "Introducción". En Flora y fauna de Sarhua. Pintura y palabra (textos en quechuañol) (C. Berrocal, P. Macera y R. Andazábal). Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Banco Central de Reserva del Perú / Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) / Elf Hydrocarbures Pérou. Lima. pp. 11-17.

MACHUCA CASTILLO, Gabriela

2008 "Los últimos tesoros de Cahuachi". En El Comercio. 4 de setiembre. Lima.

OCHOA B., Roberto

2008 "Los colores de la cultura Nazca". En La República. 5 de setiembre. Lima.

OTÁROLA, Carlos

1975 "Los mates burilados". En Proceso. N° 3. Universidad Nacional del Centro. Huancayo. pp. 7-9.

QUIJADA JARA, Sergio

1985 "El artífice de los mates burilados". En Estampas huancavelicanas. 2ª ed. Dugrafis SRL. Lima. pp. 284-289.

RAMÍREZ LEÓN, Luis y Milagros SILDARRIAGA FEIJÓO

2008 Obras maestras en las colecciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Instituto Nacional de Cultura / Museo Nacional de la Cultura Peruana. Lima.

RAPHAEL, Toby y Roberto VILLEGAS

1985 "El mate burilado". En Boletín de Lima. N° 37. Pacific Press. Lima. pp. 53-65.

RAVINES, Rogger

1991 "Mates ornamentados del Perú: Una tradición prehispánica". En Boletín de Lima. N° 78. Pacific Press. Lima. pp. 17-22.

RÍOS ACUÑA, Sirley.

2004 "Una aproximación al estudio de la arpillería peruana". En Artesanías de América. N° 57. CIDAP. Cuenca. pp. 91-118.

2005 "La globalización y la localización: Dos fenómenos complementarios entre los artesanos y artesanías del Perú". En Ñawinpuquio. N° 5 (Juan Zárate Cuadrado, ed.). Lima. pp. 4-15.

2008 "Apuntes sobre la exposición fotográfica: Sergio Quijada Jara, memoria de una pasión". En Blog Espaciomuseal. <http://espaciomuseal.blogspot.com/search/label/2.%20A%20Muestra%20temporal> (20 de mayo de 2009).

ROSALES VARGAS, José

2008 "El ruego final de una civilización". En El Comercio. 20 de setiembre. Lima. pp. A16.

RUMICHE AYALA, Antonio

1987 Potaes sechuranos. Mates, lapas, calabazos, potos y calabazas usados por el poblador indígena de Sechura. Centro de Investigación y Promoción del Campesinado. Piura.

SABOGAL, José

1945 Mates burilados. Arte vernacular peruano. Editorial Nova. Buenos Aires.

1975 Del arte en el Perú y otros ensayos. Instituto Nacional de Cultura. Lima.

SALAS, María Angélica

1987 Mates de Cochas: Productores artesanales en la sierra central. Mosca Azul Editores. Lima.

SPAHNI, Jean-Christian

1969 Mates decorados del Perú. Cía. Peruano – Suiza S. A. Lima.

STASTNY, Francisco

1981 Las artes populares del Perú. Ediciones Edubanco. Madrid.

VILLEGAS ROBLES, Roberto

2001 Artesanías peruanas. Universidad Inca Garcilaso de la Vega / CIAP. Lima.

YLLIA MIRANDA, María Eugenia

2006 "El mate mestizo de José Sabogal". En El fruto decorado. Mates burilados del valle del Mantaro (siglos XVIII – XX) (K. Carpio y M. Yllia, comp.). Universidad Ricardo Palma / Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Lima. pp. 45-55.

ZÁRATE CUADRADO, Juan y Sirley RÍOS ACUÑA

2001 Breve historia gráfica de la plástica Andina. Dibujos I. Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.



Patrimonio Cultural Inmaterial
Latinoamericano II - Artesanías

Patrimônio Cultural Imaterial
Latinoamericano II - Artesanato

Se terminó de imprimir en agosto del 2010
en los talleres gráficos de
Forma e Imagen de Victor Odiaga Franco
Av. Arequipa 4558 - Miraflores

Tiraje: 1,000 ejemplares

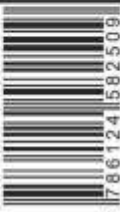


Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación
la Ciencia y la Cultura



CRESPIAL

ISBN: 978-612-45825-0-9



9 786124 582509