

VISION AMERICANISTA DE LA ARTESANIA
Varios Autores

Coordinación:

Germán Vázquez e Ismanda Correa

© IADAP/septiembre de 1997

Tiraje: 1000 ejemplares

Derechos de autor Nº 011095

ISBN-9978-60-026-4



CAB

CONVENIO ANDRÉS BELLO

IADAP

Instituto Andino de Artes Populares

Director Ejecutivo

Eugenio Cabrera Merchán

Diseño, diagramación e impresión

Unidad de Comunicación del IADAP

Diego de Atienza y Av. América

A.A. 17-07-9184 / 17-01-555

E.mail: iadap1@iadap.org.ec

☎ 553-684 / 554-908 • Telefax: (593.2) 563-096

Quito, D.M., Ecuador • Sur América

Impreso en Ecuador

CONTENIDO

	Pág.
• Presentación	
<i>Los Editores</i>	7
• Proyección de la Artesanía Ecuatoriana en el Mundo Actual	
<i>Germán Vázquez Galarza</i>	13
• La Guerra del Hombre Tejido	
<i>Sven-Erik Isacson</i>	21
• El Significado Flotante de las Artesanías en México	
<i>Dick Papoušek</i>	53
• ¡Podemos Hablar Nosotros!	
<i>Nancy Rosoff</i>	69
• Acercamiento Cultural Americano a través de las Expresiones Artesanales	
<i>Francisco de Vasconcellos</i>	81
• Procesos Productivos y Consumo Artesanal: El Caso de las Artesanías Urbanas FERIALES de la Ciudad de Buenos Aires	
<i>Mónica B. Rotman</i>	93
• Artesanos y Comerciantes Tejedores Zapotecos en el Valle de Oaxaca, México	
<i>Eveline Dürr</i>	117

- Artesanía y Globalización
Ismaida Correa 137
- Contribución de Puerto Rico al Desarrollo Económico de las Artesanías de América
Paulova Mesquida - Zulma Santiago 145
- El Arte de las Molas entre los Indios Cunas
Michel Perrin 161
- Artesanías Indígenas de Venezuela, una Propuesta para su no Comercialización
Romny Velásquez 179
- Del Tejido Hemos Vivido
Diana Rolandi - Silvia P. García 187
- Permanencia y Olvido de Técnicas de Tejido en Telar
Nirko Ernesto Andrade 203
- La Artesanía Otavaleña entre la Tradición y el Mercado
Magdalena Sniadecka-Kotarska 217
- El Desarrollo Integral de Comunidades de Altura
Lidia Carvalho 227
- Apéndice:
Plan de Acción para Mejorar la Condición del Artesano
Unesco 245

LA ARTESANÍA OTAVALEÑA ENTRE LA TRADICIÓN Y EL MERCADO

Magdalena Sniadecka Kotarska *

RESUMEN

Los artesanos de Otavalo han impuesto su propia forma de desarrollo que ha tenido éxito y que está siendo imitada por otras comunidades del Ecuador y del Continente. Aceptan plenamente los cambios del mercado y permiten que los turistas influyan en la producción de las artesanías, porque el objetivo de los otavaleños es vender y eso se consigue cuando el producto reacciona según los requerimientos de la demanda. En 20 años se han cambiado totalmente los conceptos y la artesanía ha pasado a una nueva etapa pues los artesanos de Otavalo ya no están aislados sino que se involucran directamente en la relación entre compradores y vendedores.

¿PRODUCIR EN SERIE LA ARTESANÍA, SIGNIFICA LA PÉRDIDA DE LA TRADICIÓN?

La artesanía popular como tipo de producción situado entre el arte popular y artesanía, siempre estaba presente en

* De nacionalidad polaca, pertenece a la Universidad de Lodz, presenta resultados de la investigación efectuada en Otavalo por la Universidad Adam Mickiewicz de Poznan.

la vida de las comunidades andinas. Era un elemento de diferenciación étnica y regional, a menudo con tradiciones precolombinas. En las décadas anteriores la artesanía popular considerada como una ocupación complementaria, en comparación con las ocupación básicas que eran la agricultura y la cría de ganado. Los productos artesanales eran destinados al mercado nacional y sólo en una pequeña parte al mercado exterior. Poco a poco, a partir de los años '60, estas proporciones comenzaron a cambiar.

Las dificultades de incorporar a las sociedades rurales en los procesos de modernización del país hicieron que para esta actividad aparecieran algunas nuevas posibilidades. Tenían que desempeñar el rol de puente que permitiría entrar más fácilmente al mercado nacional. Los frutos de esta idea fueron varios planes de desarrollo de la pequeña industria, sometidos bajo control de las agencias gubernamentales y organizaciones sociales. Dichos planes no han traído los resultados que se esperaban, es decir una ayuda material eficaz para los artesanos.

El desarrollo estaba basado sólo en las tradiciones locales. La alta especialización y una amplia gama de productos tuvieron que buscarse apoyo en una red de intermediarios. Como resultado, en varias regiones la artesanía popular comenzó a desaparecer, perdiendo la batalla contra la producción en serie.

A partir de los años '80 la situación ha cambiado totalmente. El fenómeno del desarrollo de la artesanía popular a escala del continente sudamericano fue influenciado considerablemente por la experiencia de los fabricantes de Otavalo. Fueron ellos quienes, como primeros, omitiendo todos los planes impuestos desde arriba controlados por especialistas, decidieron realizar su propia visión de desarrollo. Se ha apostado por extender la oferta más allá de los mercados locales y nacionales (tradición del tejido). El éxito

de Otavalo encontró ya sus imitadores en otras regiones del país y del continente. Sin embargo, la escala de producción cada vez mayor trajo como consecuencia la unificación de diseños y formas.

Viene entonces a la mente una pregunta fundamental que se oye cada vez más: ¿Significa la producción en serie la pérdida de tradición o la pérdida de relaciones con la misma?

Llevando a cabo mis investigaciones en Otavalo, en los años 1994 y 1995, dentro del marco del proyecto polaco dirigido por el profesor, doctor Aleksander Posern-Zielinski de la Universidad Adam Mickiewicz en Poznan, muy a menudo me encontraba con las opiniones de que hoy día la artesanía popular cae en desuso, desaparece, se vuelve poco interesante por causa de su unificación y producción en serie, por su falta de relaciones con la tradición. Varias personas me entregaban direcciones de los últimos verdaderos Artesanos (escritos con A mayúscula), en vía de desaparición. De gente ya muy mayor, amargada, viviendo en la indigencia. Gente que trabajaba en las condiciones que contradicen cualquier principio, dedicando hasta dos a tres meses para hacer un sólo objeto, respetando sin embargo todos los métodos tradicionales de trabajo.

En el mismo tiempo me encontraba con decenas de turistas que llegaban a Otavalo al mercado de artesanía popular, pero quienes no compraban productos caros, hechos de acuerdo a la tradición, sino los productos mucho más baratos, hechos por artesanos de la generación más joven. Tuve la oportunidad de observar a estos jóvenes artesanos otavaleños, de mucha iniciativa y en buenas condiciones económicas, que dominaban en el mercado, mostrándose satisfechos con su profesión, aunque se oía decir que estos jóvenes eran demasiado modernos, y por ende dejaron de ser artesanos. Los productos que vendían en serie eran considerados de poco valor y despropósitos de carácter.

Lo que sí resultaron interesantes y explicativos, fueron mis estudios llevados a cabo con un grupo de artesanos otavaleños. Ellos son conscientes de que los turistas vienen en búsqueda de lo "exótico". Por eso son justamente los turistas los que tienen la máxima influencia en el sentido de la oferta, colores y modelaje. Los turistas esperan una amplia gama de productos. El objetivo de los indígenas es vender, de los turistas - comprar. Los indígenas tratan de ponerse a la altura de la demanda cada vez más amplia. Ello prueba un razonamiento moderno y la comprensión de los mecanismos que rigen el mercado libre (a título de ejemplo diré que mi búsqueda de un suéter largo, infructuosa al comienzo, hizo que a los dos días tal producto apareció en varios puestos de venta del mercado). ¿Es la rapidez de reaccionar a la demanda y la extensión de la oferta algo censurable?. En los reproches dirigidos hacia la artesanía popular se repiten las opiniones acerca de un bajo nivel técnico de productos - resultado del apuro; acerca de la desaparición de motivos simbólicos y rasgos característicos de las etnias particulares; acerca de la desaparición del monocromatismo en favor de policromía, y por ende de la utilización de telas de fabricación industrial en vez de las hechas en un telar tradicional. Los jóvenes artesanos de ríen de estos reproches diciendo que solo para los preparativos (corte, hilado, preparación de colorantes, etc.) se perdía tanto tiempo que jamás ganaban dinero. Los indígenas aprovechan la coyuntura y tratan de ponerse a su altura aplicando los métodos modernos, todo el tiempo desarrollados para no quedarse fuera de la circulación comercial.

Parece que el problema esencial reside en que la artesanía popular es vista todo el tiempo a través del prisma de las experiencias anteriores, desde una perspectiva alejada de la realidad de hoy. La artesanía popular actual se desarrolla y trae altas ganancias que dependen de la rapidez de reacción a la demanda. Esa es la experiencia de los indígenas de hoy, son otra gente que los indígenas de hace 20 o apenas 10 años.

La convicción de que el que produce debe limitarse únicamente a los valores que le fueron transmitidos por sus antepasados sería pura ilusión. También sería ilusorio exigir que los productos tuvieran que ser hechos con esmero y que debieran tener las mismas características locales que antes. Este punto de vista significaría nada más que mantener unos vivientes museos al aire libre, frenar los procesos culturales.

El florecimiento de Otavalo demuestra, a mi modo de ver, una situación contraria- que la artesanía popular no ha muerto, sino que ha pasado a una siguiente etapa de su desarrollo. Modifica su carácter sin caer en la tradición entendida esquemáticamente. La artesanía popular ha encontrado hasta un lugar más importante para ella - constituye un elemento de la vida, para muchos es la principal fuente de subsistencia -y no sólo complementaria, como sucedía en las décadas anteriores. Y es así como hay que verla y estudiar. La artesanía popular ha cumplido con las esperanzas económicas de quienes crearon los planes de su desarrollo en los años 60, aunque de manera alejada de las hipótesis iniciales.

Un amplio contexto socio-cultural es aquí la cuestión fundamental. La artesanía popular no es un fenómeno autónomo, es parte de las relaciones entre los creadores y consumidores que ahora ya no vienen exclusivamente de la sociedad local, sino de las regiones cada vez más lejanas. Actualmente sus conexiones son mucho más complejas en significados y sentidos tomados de varias culturas.

El período de aislamiento de los artesanos terminó y en el mismo tiempo comenzó la fase de desaparición de la producción tradicional y de los principios de distribución que le acompañaban, lo que parece ser un fenómeno natural. Como consecuencia de los contactos con el mundo exterior, la conciencia de los artesanos sufrió una transformación enorme. Entonces el modo de investigación de los actuales procesos de transformación tiene que ser distinto del modo anterior.

Hasta ahora la investigación terminaba, por regla general, en la primera de las tres dimensiones, es decir en la parte técnico-formal que abarcaba los contextos artesanales. Los investigadores se concentraban en la descripción morfológica y tecnológica de los procesos de producción y en la descripción de los motivos, clasificación de colores y de composición que correspondían a los cánones estéticos del arte oficial, no indígena.

La forma de los productos es un aspecto, mientras que el otro lo constituye el contenido cuya interpretación entre quienes producían y quienes compraban hasta hace poco no difería mucho. La división entre una descripción puramente formal y el sentido y significado dado por ambos grupos demuestra que la artesanía popular era considerada superficialmente. Las relaciones entre los artesanos y la vida existen tanto en el nivel instrumental como significativo. Sólo la motivación, los principios que rigen la selección de formas, modos de interpretación y evaluación por parte de los artesanos permiten comprender los significados interiores y contenidos culturales. Su falta puede causar inquietudes y demostrar que para los artesanos sus productos son sólo una mercancía que tiene una buena salida. Son muy frecuentes estas opiniones, se reprocha a los jóvenes artesanos que no tienen motivación para continuar con la artesanía popular, que aplican diseños ajenos a su propia cultura, que han roto con la tradición, que la han olvidado.

En un momento determinado de la historia, la artesanía popular cumple en la cultura los criterios que corresponden a los cambios observados. No puede ser separada de la cultura tanto de quienes la producen como de quienes la adquieren, no puede permanecer encerrada en unas fórmulas estables, tiene que ser actualizada y encontrar en ella su explicación.

Aparte de las conclusiones de las entrevistas, observaciones y encuestas, la condición y el sentido de la artesanía

popular contemporánea fueron confirmados por una experiencia llevada a cabo con dos grupos de niños de 8 a 12 años de edad. El primer grupo lo constituían unos jóvenes artesanos seleccionados de regiones diferentes (Pichincha, Cotopaxi, Imbabura) que venían al mercado de Otavalo, mientras que el otro eran estudiantes de las escuelas de Otavalo - indígenas y mestizos.

La experiencia consistía en pedirles la descripción y evaluación de cuatro dibujos que les presenté. La realización de la misma era larga y algo fastidiosa, pero ofreció unos resultados muy interesantes que probaron que los efectos materiales de la artesanía popular tienen su contenido que confirma el funcionamiento de una nueva identidad.

Unos cuadritos pintados sobre cuero - un fenómeno que desde hace algunos años vive el auge de su popularidad - son uno de los típicos productos destinados para los turistas. Vienen del cantón Pujilí en la Provincia de Cotopaxi y en su origen eran pinturas sobre el cuero de tambores. Hace algunos años, siguiendo el consejo de Olga Fisch, una aficionada del arte popular ecuatoriano, y queriendo cumplir con los deseos de los turistas, los indígenas de Cotopaxi trasladaron las escenas de los rituales tambores en unos cuadros de dimensiones bastante reducidas. El éxito de la venta arrancó toda una avalancha de imitadores de otros grupos étnicos, sobre todo los artesanos más jóvenes - niños. Hoy ya no hay diferencia entre las escenitas pintadas en Cotopaxi y en Otavalo. Además, se han publicado varios trabajos sobre el tema describiendo las soluciones formales (pinturas planas, diagonales, con curvas), sus colores (vivos gracias a las pinturas acrílicas), clases de escenas (escenas típicas presentando la vida diaria, de fiesta, bíblica) y motivos decorativos (los más populares y sus combinaciones).

El objetivo de mi experiencia era conocer la interpretación y el sentido de su contenido visto por los niños. En

cuanto al objetivo de la producción de los cuadros, los niños estaban unánimes. Las diferencias aparecieron en el modo de interpretación. La línea divisoria pasaba entre los niños indígenas y no-indígenas. La similitud de interpretación de los primeros no fue influenciada ni por las diferencias étnicas, ni el hecho de que los niños habitaban en una comunidad o en una ciudad. Los marcos exteriores de la situación económica del niño (p.ej. si estaba vestido pobremente o de blue jeans y zapatos "adidas" de primera) no tenían la más mínima importancia. La diferencia fundamental de la interpretación residía en la visión del mundo. Los miembros de cada uno de los grupos representaban dos puntos de vista evidentemente opuestos.

Los niños no-indígenas al interpretar las pinturas las evaluaban someramente, aplicando para ello las categorías de valorización, describiendo lo que veían de manera muy superficial, concentrándose en el primero, segundo, planos de lo que veían, diciendo que era lindo, feo, pobre. Sus descripciones las comenzaban por comentar las siluetas humanas, siempre una por una, sin tomar en cuenta el hecho de que una vez fueron representadas solas o en grupo. El elemento que seguían en los comentarios era la casa, aun cuando lo que veía era nada más que un fragmento de la misma. Por regla general lo comentaban con muy pocas palabras y negativamente: *feo, porque es pobre, simple, gris*. Lo que atraía la atención eran los colores, sobre todo en cuanto a los espacios verdes. El paisaje no era comentado o, en caso contrario, ocupaba el último lugar en los comentarios. Entre los animales fueron mencionados gatos y perros, es decir animales conocidos en el ambiente del niño.

Los niños indígenas utilizaban las categorías distintas. Lo esencial era servirse de las ideas del cosmos e identificarse con él. Los niños decían: *es nuestro mundo, nuestro porque es indígena*. El elemento primordial era para ellos la tierra: *es nuestra tierra; la tierra es nuestra patria, ésta es Pacha-*

mama gracias a la cual vivimos; ella nos da de comer. Después venía la descripción de la montaña - aun cuando ésta se situaba completamente en el fondo. El trato con ella era muy amistoso, personal: *es nuestro tío Taita; ese es taita y su esposa; Taita nos protege,* etc. Una vez descritos esos dos elementos, los niños pasaban a caracterizar otras relaciones con la naturaleza, aun cuando no aparecía en la pintura. A menudo las imágenes despertaban unos cuentos sobre la importancia de la naturaleza y la coexistencia del hombre en ella. Luego en las descripciones venían las escenas típicas tratadas siempre en la categoría de comunidad y solidaridad en el trabajo - era todo lo contrario de los comentarios pronunciados por los niños mestizos. Cuando en la imagen aparecían tan sólo dos personas, se las comentaba como: *nuestra comunidad o nosotros, los indígenas* - cuando la escena era situada en un lugar poco concreto. Cuando yo les preguntaba qué comunidad era, o por qué la consideraban suya mientras que los vestidos de las personas dibujadas pertenecían evidentemente a otras regiones, a menudo me encontraba con las respuestas bruscas, constataciones generalizadoras: *somos nosotros, los indígenas.* En las descripciones no se distinguía entre las tareas diarias y de fiesta.

El núcleo de las descripciones de los niños indígenas era subrayar las relaciones con la tierra y con la comunidad, es decir elementos esenciales de la cultura tradicional, siempre viva, independientemente de si los niños vivían en la ciudad o en el campo. Las relaciones con la naturaleza eran un elemento fijo, visualizado en las pinturas, conteniendo las verdades y valores destacados desde el comienzo por los pequeños indígenas independientemente de la parte de los Andes de donde venían.

Los cambios relacionados con lo exterior, típicos sobre todo para los estudiantes y artesanos de Otavalo, no significa que tuvo lugar una ruptura con las estructuras tradicionales, con los símbolos étnicos. Todo el contrario: la ex-

perencia demuestra que tiene lugar el desarrollo, los procesos de transformación y de conciencia en cuanto a la unificación de las ideas, de aceptación de valores en un sistema más amplio de las poblaciones indígenas. Demuestra la ampliación de su alcance del local al panandino con el cual se identifican actualmente tanto los artesanos de las comunidades como habitantes de las ciudades.

Los productos de los artesanos, a pesar de su propósito comercial, siguen trasladando hasta en los nuevos tipos de productos, el sentido manifiesto u oculto representando la sensibilidad ideológica de sus creadores conforme a las reglas de su cultura en pos de su modificación.

La percepción e interpretación de parte de los turistas es, por cierto diferente. En una búsqueda precipitada del exotismo, los símbolos de cultura representados superficialmente son considerados superficialmente satisfactorios. □