

**ARTESANÍAS DE SAN JUAN DE PASTO IDENTIDAD, DEFINICIONES Y
VALOR ESTÉTICO**

SONIA RAQUEL VICENTE

**CENTRO DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES LATINOAMERICANOS
(C.E.I.L.A.T)
ESPECIALIZACIÓN EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
SAN JUAN DE PASTO
2006**

**ARTESANÍAS DE SAN JUAN DE PASTO IDENTIDAD, DEFINICIONES Y
VALOR ESTÉTICO**

SONIA RAQUEL VICENTE

**Trabajo presentado como requisito para optar al título
de Especialista en Estudios Latinoamericanos**

JORGE VERDUGO PONCE
Asesor

**CENTRO DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES LATINOAMERICANOS
(C.E.I.L.A.T)
ESPECIALIZACIÓN EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
SAN JUAN DE PASTO
2006**

“Las ideas y conclusiones aportadas en este trabajo de grado, son de responsabilidad exclusiva de su autor”

Artículo 1º del acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma del presidente del jurado

Firma del Jurado

Firma del Jurado

San Juan de Pasto, 21 de Septiembre de 2006

AGRADECIMIENTOS

A Mercedes Hurtado y a Elizabeth Garzón, amigas indiscutidas que han sabido comprender mis búsquedas geográficas, teóricas e internas.

Agradezco especialmente al Centro de Estudios e Investigaciones Latinoamericana (C.E.I.L.A.T) en la persona de su Director, Dr. Pedro Pablo Rivas Osorio, al director de esta tesis, Mg. Jorge Verdugo Ponce, a quienes fueron mis docentes en la Especialización en Estudios Latinoamericanos, al personal administrativo y a los compañeros.

Del mismo modo, expreso mi agradecimiento al ICETEX en la persona del Dr. Héctor Parra, quien fuera mi contacto en Colombia, a las gentes de San Juan de Pasto y al pueblo colombiano todo.

Y finalmente un agradecimiento especial para quienes me brindaron su amistad y dedicación: Socorro, Fidel, Gloria, Jairo, Amparo, Luz Marina, Florentina, Wilson y la pequeña Manuelita.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	14
1. ELEMENTOS DE IDENTIFICACIÓN	15
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	15
1.2 ANTECEDENTES DEL PROBLEMA	15
2. JUSTIFICACIÓN	17
3. OBJETIVOS	18
3.1 OBJETIVO GENERAL	18
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	18
4. HIPÓTESIS DEL TRABAJO	19
5. MARCO TEÓRICO	20
5.1 LA CUESTIÓN DE LA DEFINICIÓN DE “ARTESANÍA”	20
5.2 ACHA Y EL ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN ESTÉTICA	23
5.2.1 El sistema de las artesanías	25
5.2.2 El sistema de las artes	25
5.2.3 El sistema de los diseños	26
5.3 LA POSTURA DENNIS MORENO	27
5.3.1 La importancia de la postura de Moreno en el análisis de las artesanías.	30
5.4 LAS ARTESANÍAS DE NARIÑO	31
5.5 LAS PUERTAS DE SAN JUAN DE PASTO	32

5.5.1	Matices pastusos	32
5.5.2	La preciosura formal	36
5.5.3	Barrocas y grotescas, pero clásicas y bellas	37
5.5.4	Las “clásicas” puertas del edificio de la Gobernación	44
5.5.5	La mirada situada	46
5.6	LAS TÉCNICAS ANCESTRALES (tamo y “mopa mopa”)	46
5.6.1	El “Mopa mopa” o barniz de Pasto	46
5.6.2	El enchapado en tambo	60
5.6.3	Temas y formas en la decoración	64
5.7	TIPOLOGÍA DE LAS TÉCNICAS ANCESTRALES	66
5.7.1	De raigambre artesanal	67
5.7.2	De jerarquía artística	68
5.7.3	De talante fabril	71
5.7.4	En síntesis	71
5.8	CON EL TEJIDO EN LA CABEZA	72
5.8.1	La historia	73
5.8.2	La palma de iraca	75
5.9	EL PROCESO TÉCNICO	76
5.9.1	La cosecha de la palma	76
5.9.2	El tejido	76
5.10	EL VALOR DE LOS SOMBREROS	79
6.	METODOLOGÍA	81
	BIBLIOGRAFÍA	83

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Una chica con cu colorido típico	34
Figura 2. Una casona pastusa estilo andaluz	35
Figura 3. Puertas de la Catedral de Pasto	35
Figura 4. Puerta de una vivienda pastusa	36
Figura 5. Puerta doble con tímpano en el Colegio Javeriano	39
Figura 6. Puerta reciente (izq.) – Puerta antigua (der.)	42
Figura 7. Puertas de iglesias: San Andrés (izq.) y de la del barrio Maridíaz (der.)	43
Figura 8. Edificio de la Gobernación	45
Figura 9. Puertas del edificio de la Gobernación – Puerta principal (izq.) – Puerta lateral (der.)	45
Figura 10. Artesanos del barniz de Pasto grabado de 1865	50
Figura 11. Triturado del “mopa mopa”	54
Figura 12. Proceso de cocción	54
Figura 13. Estiramiento	55
Figura 14. Aplicación sobre los objetos	57
Figura 15. Diseño tradicional - contemporáneo	59
Figura 16. Diseño tradicional con motivos campestres	60
Figura 17. Artesanos trabajando en el taller de Diego de la Cruz	63
Figura 18. Dos versiones de la “Ñapanga” o Virgen Campesina, la colonial (izq) y la republicana (der) imágenes enchapadas en el taller de Diego de la Cruz	64

Figura 19. El maestro Eduardo Muñoz Lora en su taller, decorando vasijas	69
Figura 20. Sombrero de paja toquilla	72
Figura 21. Vidriera en una sombrerería de Sandoná	77
Figura 22. Sombreros en la calle de Sandoná	78
Figura 23. Mujeres trabajando en una sombrerería de Sandoná	78

RESUMEN

La Provincia de Nariño, cuenta con una importante producción estética de raíz popular. Entre los diversos oficios, productos y técnicas que se conocen y se nombran bajo la denominación general de “artesanías”.

Estas producciones ya han sido analizadas por diversos investigadores colombianos, especialmente nariñenses. Sin embargo, y pese a esta abundante producción intelectual, no he podido encontrar trabajos que aborden la problemática desde una mirada específicamente estética, que permita dar cuenta de los sentidos, significados y valores que se encierran en la producción artesanal, como así tampoco de las relaciones estéticas que se construyen y se establecen entre producto artesanal y contexto local, entre estética e identidad.

El objetivo de esta investigación es, entonces, analizar parte de la producción artesanal de Nariño a la luz de algunas teorías estéticas latinoamericanistas, específicamente las de Juan Acha (peruano radicado en México, fallecido en 1996), y Dennis Moreno (cubano contemporáneo). También me ha parecido necesario someter a crítica la noción misma de artesanía y la forma en que tradicionalmente ha sido definida.

Los productos abordados son: puertas talladas en madera, barniz de Pasto o “mopa mopa”, enchapado en tamo, y tejido de sombreros en paja toquilla.

En este sentido el trabajo adopta la forma de un ensayo filosófico que busca realizar una consideración estética de las artesanías de Nariño, con el objeto de resaltar sus sentidos y significados en relación con la cultura de la región. Antes que demostrar, el objetivo fundamental es mostrar. Mostrar cómo las artesanías nariñenses reflejan la cultura regional de este contexto y adquieren notas que las caracterizan.

La metodología empleada es fenomenológica, pero no en el sentido eidético de Husserl, ni en el sentido existencialista de Merleau-Ponty. Se trata de una fenomenología descriptiva, que sigue las pautas (aunque con algunas diferencias) planteadas por el historiador y filósofo del arte mexicano Justino Fernández.

SUMMARY

The County of Nariño, has an important aesthetic production of popular root. Among the diverse occupations, products and technical that they know each other and they are named under the general denomination of “crafts.”

These productions have already been analyzed by diverse Colombian investigators, especially nariñenses. However, and in spite of this abundant intellectual production, I have not been able to find works that approach the problem specifically from a look aesthetics that allows to give bill of the senses, meanings and values that are locked in the handmade production, like this way neither of the aesthetic relationships that are built and they settle down between handmade product and local context, between aesthetics and identity.

The objective of this investigation is, then, to analyze part of the handmade production of Nariño by the light of some theories aesthetic latinoamericanistas, specifically those of Juan Acha (Peruvian resided in Mexico, deceased in 1996), and Dennis Moreno (contemporary Cuban). It has also seemed necessary to subject to critic the same notion of craft and the form in that traditionally has been defined.

The approached products are: doors carved in wood, varnish of Grass or “mopa mopa”, veneered in fuzz, and fabric of hats in straw shawl.

In this sense the work adopts the form of a philosophical rehearsal that looks for to carry out an aesthetic consideration of the crafts of Nariño, in order to standing out its senses and meanings in connection with the culture of the region. Before to demonstrate, the fundamental objective is to show. To show how the crafts nariñenses reflect the regional culture of this context and they acquire notes that characterize them.

The used methodology is fenomenológica, but not in the sense eidético of Husserl, neither in the existentialist sense of Merleau-Ponty. It is a descriptive fenomenología that follows the rules (although with some differences) outlined by the historian and philosopher of the Mexican art Justino Fernández.

INTRODUCCIÓN

Con esta investigación me he propuesto considerar parte de la producción estética nariñense de raíz popular. Como ya se ha anticipado estas producciones han sido analizadas por diversos investigadores. Sin embargo, no existen muchos trabajos que realicen un abordaje de las relaciones estéticas que se construyen y se establecen entre producto artesanal y contexto local, dicho en otros términos que se ocupen de las relaciones entre estética e identidad.

Las artesanías que me he propuesto examinar son: la talla en madera con especial referencia a ciertas puertas de la ciudad de Pasto, el barniz de Pasto o “mopa mopa”, el enchapado en tamo, y los sombreros de paja toquilla. El análisis de las puertas de Pasto hace referencia a la cuestión de la identidad estética pastusa. La consideración del tema no implica un abordaje desde lo formal o desde lo estilístico. No se las considera como hechos estéticos aislados sino en una relación dialógica con el contexto. Las puertas son manifestaciones estéticas que se dan inmersas en un espacio geográfico, en un tiempo y en una cultura, que se relacionan con ellos y hablan de ellos.

El abordaje de las técnicas del barniz de Pasto y el enchapado en tamo tiene como objetivo analizar la cuestión de las categorizaciones de lo estético. Ya vimos que de acuerdo con Juan Acha, la producción estética de occidente, ha transitado por tres modos de producción: artesanías, artes y diseños. Cada una de ellas tiene características propias, ¿qué sucede con estas categorizaciones en la actualidad pastusa?, ¿qué definiciones corresponden a las técnicas más características de la ciudad?, barniz y tamo ¿son artesanías, son arte o son diseño? Contemporáneamente, la respuesta se ha de construir focalizando el problema desde los ámbitos de la circulación y el consumo, más que desde el análisis de la producción.

El análisis de los sombreros de paja toquilla hace referencia al problema del valor estético. ¿Cuál es el valor estético de esta producción? Veremos que sin duda existe en ella valor histórico y cultural, pero desde el punto de vista estético, la atribución requiere una consideración más detallada, y para realizarlo resultan muy adecuadas las reflexiones teóricas de Dennis Moreno.

En este sentido el trabajo adopta la forma de un ensayo filosófico que busca realizar una consideración estética de las artesanías de Nariño, con el objeto de resaltar sus sentidos y significados en relación con la cultura de la región. La metodología empleada es fenomenológica, pero no en el sentido eidético de Husserl, ni en el sentido existencialista de Merleau-Ponty. Se trata de una fenomenología descriptiva, que sigue las pautas (aunque con algunas diferencias) planteadas por el historiador y filósofo del arte mexicano Justino Fernández.

1. ELEMENTOS DE IDENTIFICACIÓN

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La Provincia de Nariño, y en especial, la ciudad de San Juan de Pasto, cuentan con una importante producción estética de raíz popular. Entre los diversos oficios, productos y técnicas destacan algunos, como el barniz de Pasto, y la decoración con tamo, que son específicos de la región. También existen otros, tales como la confección de sombreros con paja toquilla, el trabajo en cuero, la talla en madera, la cerámica, la cestería, la metalistería, etc., que si bien se producen también en otras regiones de Colombia y los países andinos, aquí adoptan formas específicas, regionales, de antigua tradición y considerable valor estético.

Estas producciones han sido recopiladas y estudiadas por diversos investigadores colombianos, especialmente nariñenses, y han sido agrupadas bajo la categoría de “artesanías”. A partir de esta definición se han realizado variados trabajos de campo y existe una producción teórica, muy importante y valiosa, que permite conocer aspectos, tanto del producto como del productor artesanal. Así por ejemplo, con respecto al producto, hay investigaciones que dan cuenta de características formales, de aspectos técnicos, estudios de mercado, etc. y con respecto al productor, hay análisis que describen la ubicación regional, la situación socio-económica, las dificultades que enfrenta, o bien aportan datos históricos acerca de quiénes fueron esos productores.

Sin embargo, y pese a esta abundante producción intelectual, no he podido encontrar trabajos que aborden la problemática desde una mirada específicamente estética, que permita dar cuenta de los sentidos, significados y valores que se encierran en la producción artesanal, como así tampoco de las relaciones estéticas que se construyen y se establecen entre producto artesanal y contexto local, entre estética e identidad.

Como problema a investigar, planteo entonces un abordaje de ciertos productos artesanales de Nariño desde una estética de las artes visuales latinoamericanista, que deleve los sentidos de estas realidades estéticas y los significados que tienen estos productos en su contexto, con categorías y metodologías adecuadas al problema y al contexto y que además, revise algunos criterios con los ha sido definida la categoría de “artesanía” en la región.

1.2 ANTECEDENTES DEL PROBLEMA

Hay diversas formas de abordar las problemáticas de los antecedentes y los conocimientos básicos previos que se manejan en esta investigación. Para ello sería indispensable principiar por una clasificación de tales antecedentes.

Primeramente, hay que referir los marcos teóricos que permiten un abordaje del problema, en segundo lugar, es indispensable una referencia, a los trabajos que investigan que abordan, desde diferentes ópticas (formales, técnicas, socioeconómicas) la cuestión de las artesanías en Nariño y en tercer lugar, parece indispensable también hacer referencias a trabajos de investigación anteriores, que he llevado a cabo, que implican una línea de investigación que vengo desarrollando desde hace un tiempo y dentro de la cual se inscribe la propuesta actual. En lo que respecta a los marcos teóricos destaco los aportes de Juan Acha y Dennis Moreno, que he desarrollado puntualmente más adelante, aunque también están presentes en esta investigación otras contribuciones: Mijail Bajtín, Ticio Escobar, Justino Fernández, Jesús Martín Barbero, Néstor García Canclini, Marta Traba, Mely González Aróstegui, entre otros.

Entre los trabajos que investigan que abordan, desde diferentes ópticas, la cuestión de las artesanías en Nariño cabe citar la obra de Rodrigo Espinosa Villarreal, quien realiza una enumeración de las artesanías nariñenses, algunas referencias históricas y una prolija enumeración de las técnicas empleadas en los diversos procesos de producción. También resultan fundamentales los informes elaborados por los técnicos del Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía y la pequeña Empresa, entre las que destacan un prolijo informe sobre la producción de sombreros en paja toquilla, elaborado por varios y las investigaciones del d.i. William Obando sobre el barniz de Pasto y el enchapado en Tamo.

Existen dos publicaciones sobre la cultura local, una del IADAP (Instituto Andino de Artes Populares) titulada Pasto, 450 años de historia y cultura y otra, una publicación que resulta del esfuerzo de las Academias Nariñense de Historia y Municipal de Pasto y la Secretaría Municipal de Educación y Cultura que se titula Nariño: Valores humanos e Identidad que aportan valiosos datos a la investigación.

En lo que respecta a mis líneas de investigación debo decir que he realizado una serie de investigaciones que se inscriben en esta misma línea temática. La primera de ellas es el resultado de la tesis de maestría, titulada Belleza simbólica. Reflexiones en torno a lo bello en la América Prehispánica, dirigida por Arturo Andrés Roig en el que se analiza la problemática de las valoraciones estéticas en dos contextos del mundo prehispánico: el azteca y el guaraní.

Se destaca también una investigación realizada sobre ermitas y cenotafios en el norte de Mendoza (realizada con el apoyo de la Municipalidad de Las Heras de aquella Provincia Argentina), que investiga la problemática de la Estética de la religiosidad popular.

Finalmente es importante mencionar otras investigaciones, llevadas a cabo junto al equipo de investigación que dirige el ceramista argentino Elio Ortiz, sobre la cerámica mendocina en el siglo XX. La primera parte lleva por título. Pioneros de la cerámica mendocina moderna (1900-1950).

2. JUSTIFICACIÓN

Los análisis y valoraciones de las producciones estéticas propias de Latinoamérica suelen aún recurrir al aparato teórico-estético europeo. La cuestión de lo estético en nuestro contexto, está empezando a ser debatida, aunque aún no ha sido aún suficientemente consensuada.

Los intentos de dar respuesta a tan complejo problema han mostrado que hacen falta herramientas conceptuales más adecuadas a las realidades latinoamericanas, pues, las europeas, o si se quiere occidentales, no resultan suficientes ni siempre ajustadas. Parece necesario entonces, encontrar nuevas categorías y nuevas metodologías, que se adecuen a las características generales de nuestras propias realidades estéticas.

El cumplimiento de este objetivo implica, desde el punto de vista metodológico, la adopción de metodologías flexibles y aptas para encarar el problema que me he propuesto estudiar. En este sentido resulta válido rescatar la propuesta de Ticio Escobar, quien en las primeras páginas de su texto *La belleza de los otros*, reconoce que para abordar el problema del arte y lo estético en los contextos latinoamericanos (específicamente en el del arte indígena del Chaco paraguayo, que es el que investiga) se hace necesario recurrir a metodologías híbridas¹. Éstas suponen que la investigación se habrá de mover en un campo interdisciplinario que se ubica entre las ciencias sociales y la filosofía. El análisis no es estrictamente histórico, sociológico o antropológico, mucho menos crítico (en el sentido de una crítica de las artes visuales), tampoco es estrictamente filosófico, se inscribe en un conjunto epistemológico mayor, que se suele denominar “teoría del arte”, y que se puede definir con un territorio interdisciplinario que recoge los aportes tanto de la filosofía (estética), de las ciencias que se ocupan del arte, y de la crítica, como de los discursos artísticos realizados por los artistas y de todos los restantes saberes que puedan contribuir a clarificar las problemáticas artísticas y estéticas.

Tratándose de un abordaje teórico-filosófico, no cabe pensar que esta investigación tenga una aplicación práctica inmediata, a diferencia de muchas otras que contribuyen a esclarecer aspectos de la situación de los artesanos y sus productos y a ofrecer soluciones posibles para los problemas detectados. Como toda investigación teórico-filosófica, el carácter transformador del análisis, no es inmediato, sino mediato, apunta a comprender mejor los productos estéticos populares, a repensar su valor y sus relaciones con la identidad local, en tal sentido, no soluciona un problema específico, pero puede ser un aporte importante en la tarea de transformar las valoraciones que la sociedad nariñense, colombiana y latinoamericana tienen en relación de su propia cultura.

¹ ESCOBAR, Ticio. *La Belleza de los Otros*. Asunción del Paraguay: Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro, 1993. p. 11.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

El objetivo general de esta investigación es considerar parte de la producción artesanal de Nariño a la luz de algunas teorías estéticas latinoamericanistas, específicamente las de Juan Acha (peruano radicado en México, fallecido en 1996), y Dennis Moreno (cubano contemporáneo) con el objeto de realizar aportes teóricos sobre el carácter estético que proyectan estos productos, tanto en el contexto regional, local como en el latinoamericano.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Aportar producción de conocimiento teórico a las líneas de investigación que se desarrollan en el Centro de Estudios e Investigaciones Latinoamericanas (CEILAT), específicamente al Programa de Pensamiento Literario y Estético Latinoamericano.
- Contribuir a la revalorización de a las artesanías regionales de Nariño desde criterios específicamente estéticos y latinoamericanos.
- Revisar la noción de artesanía desde una óptica crítica

4. HIPÓTESIS DE TRABAJO

En sentido estricto resulta difícil formular una hipótesis para la presente investigación. La propuesta es realizar una consideración estética de las artesanías de Nariño, con el objeto de resaltar sus sentidos y significados en relación con la cultura de la región. Antes que demostrar, el objetivo fundamental es mostrar. Mostrar cómo las artesanías nariñenses reflejan la cultura regional de este contexto y adquiere notas que la caracterizan.

También, es importante mostrar que la noción misma de artesanía es compleja, difusa, que está cargada de sentidos previos y que merece una reconsideración, sin pretender con ello dar una definición exhaustiva y universal para el término.

5. MARCO TEÓRICO

5.1 LA CUESTIÓN DE LA DEFINICIÓN DE “ARTESANÍA”

La misma noción “artesanía” es confusa y difusa. Se trata de un término muy amplio y difícil de definir acabadamente. Con el paso del tiempo la palabra ha ido sumando diversos sentidos que hoy resuenan todos juntos en su significado cuando alguien lo emplea o cuando alguien lo escucha. En el lenguaje corriente, esta expresión y las que de ella se derivan, se aplican a una variedad amplia de procesos, productos y productores, así por ejemplo, se llama artesano a quien realiza, entre otros, cestos o tejidos, trabajos en cuero, madera o metal, según procedimientos heredados de la tradición, y también se dice artesano a quien fabrica y vende objetos al turismo en la plaza de alguna ciudad latinoamericana; o al joyero que realiza diseños exclusivos, en materiales nobles y piedras preciosas, para clientes selectos, o a la cocinera que produce comidas típicas y dulces regionales; artesanos se nombran también al luthier que pone en obra exquisitos instrumentos musicales, y al alfarero que con su torno fabrica macetas, botijotes y tinajas.

En el desarrollo histórico de la tradición europea y occidental la palabra fue cargada de sentidos peyorativos. En la Modernidad, el término comenzó a designar cierta producción, utilitaria u ornamental, típica de las sociedades precapitalistas, contrapuesta a la producción estética propia del arte o de la industria: se trata de los oficios, denominados “artes menores”, menos prestigiadas que las “Artes Mayores”. La diferencia entre ambas radica principalmente en la función, mientras que en las “artes menores” lo estético se conjuga con lo útil, las “Artes Mayores” son productoras de belleza, de objetos con función puramente estética.

Con el tiempo el concepto de artesanía, va integrando un conjunto de rasgos que lo caracterizan y definen, y que permanecen aún hoy en la descripción consensuada del término. Analicemos cada uno de ellos.

Una primera característica (indiscutida) de las artesanías, radica en el hecho de que son productos elaborados a mano. No obstante, además de las manos pueden intervenir algunas máquinas y herramientas simples (el torno del alfarero, el telar, etc.), que también han sido confeccionadas en forma manual y artesanal.

Luego de la Revolución Industrial, la condición de productos confeccionados de manera manual, en el contexto de economías cerradas (pre-industriales), convierte a las artesanías en símbolos del atraso económico y social que se contraponen al progreso y al futuro promisorio, en cuya construcción la máquina cumple un rol fundamental. Habrá que esperar a que luego de la Segunda Guerra

Mundial, el desencanto científico y tecnológico impregne a la sociedad occidental y posmoderna, para que comience un nuevo proceso de revalorización de lo manual. No obstante, ya sea como atributo negativo o positivo el carácter manual de las artesanías fue (y es) consensuado como condición imprescindible en su definición.

Otra característica de lo artesanal es que en el proceso de producción existe una escasa o nula división del trabajo. Mientras la fábrica está dividida en sectores muy definidos y los operarios calificados para la realización de una función determinada en el proceso, en el taller artesanal, el artesano o grupo de artesanos, conoce y puede realizar todas las fases del proceso de producción.

“El artesano típico actúa personal e inmediatamente para introducir en la materia las variaciones deseadas y lograr que el producto terminado responda a las expectativas de lo ideado. Cuando se trata de objetos complejos en cuya ejecución intervienen varias personas, existe un sistema directo y personal de dirección para conseguir la integración adecuada de las partes al todo. La máquina en la producción artesanal desempeña un papel auxiliar, es un acelerador de procesos, pero hay siempre un predominio del artesano en la producción”².

Una tercera particularidad aceptada de lo artesanal es su vinculación con la tradición. A diferencia de lo artístico, lo artesanal está ligado a ciertas usanzas, a técnicas y procedimientos para tratar los materiales que se transmiten de generación en generación.

“Por su origen [la artesanía], es un oficio que se viene transmitiendo de padres a hijos con sus técnicas o procedimientos variados, muchas veces secretos o cuidadosamente reservados...”³.

De este rasgo se derivan dos consecuencias: en primer lugar se ha sostenido que por ser tradicionales en las artesanías no hay mucha o ninguna innovación. En segundo lugar se ha aseverado que son productos seriados.

Quienes así piensan sostienen que mientras lo artístico se relaciona con la novedad y la originalidad, lo artesanal permanece igual a sí mismo. A diferencia de las obras de arte, la artesanía no es considerada original en el sentido de “piezas únicas e irrepetibles”, que introducen una “innovación en la forma”, como ocurre con la obra de arte. Por otra parte, la semejanza formal ha llevado a la tradición teórica a afirmar que se trata de piezas seriadas.

Del mismo modo, se ha sostenido que mientras el arte es creación individual, la artesanía emerge del colectivo popular. Es fundamental conocer la autoría de una obra de arte, mientras que el hecho resulta intrascendente tratándose de una artesanía. En efecto, se supone que mientras el arte es cosa de creadores dotados de talento, y la tecnología industrial es asunto de entendidos provistos de

² BOLETÍN del Centro Interamericano de Artesanía y Arte Popular, 1979, p. 14

³ ESPINOSA VILLARREAL, Rodrigo. Crónicas de Artesanía Nariñense. 2 ed. San Juan de Pasto: Edición del Autor, 1997. p. 7.

conocimiento, la artesanía es quehacer de hombres entrenados y hábiles para el manejo de los medios (ciertos materiales y herramientas) según ciertas reglas.

“La habilidad del artesano es su conocimiento de los medios necesarios para alcanzar un fin dado, y su dominio de estos medios. Un carpintero que hace una mesa muestra esta habilidad al conocer qué materiales y qué herramientas se necesitan para hacerla y al poder usarlos de tal modo que produce la mesa con las especificaciones exactas”⁴

Estos últimos rasgos, derivados del carácter tradicional de las artesanías, son actualmente discutidos. Estudios más puntuales y profundos de los productos artesanales han puesto de manifiesto modificaciones formales y técnicas registradas a lo largo del tiempo, como así también la contribución de ciertos y definidos artesanos. Probablemente las afirmaciones de que la artesanía, a diferencia del arte, permanece igual a sí misma, es seriada y no registra variaciones formales o técnicas, que es producto del colectivo popular y no de personas particulares, resulte más de la falta de investigación, que de las características esenciales de lo artesanal. Quizá haya que considerar que estos rasgos puedan aparecer en algunos casos y en otros no, sin ser clave, ni fundamentales para la definición del concepto.

“...se considera artesanía a todo objeto de la vida cotidiana, no seriado, elaborado manualmente y/o con recursos instrumentales en los que la actividad manual sea preponderante y que exprese las características personales y culturales del hacedor”⁵.

Un cuarto rasgo que define a lo artesanal está relacionado con el modo de enseñanza-aprendizaje. La transmisión del oficio se realiza de manera informal y empírica, sobre la base de la práctica, la repetición, el ensayo y el error. El artista, en cambio, requiere una formación escolarizada y más sistemática. Y el técnico una capacitación teórico-práctica basada en el conocimiento de la máquina y sus funciones.

Paralelamente, se considera que la artesanía es una actividad estrechamente relacionada con el medio natural. En efecto, las materias primas que se encuentran en una u otra región, influyen en la producción de una u otra manifestación artesanal. Así por ejemplo, los tejidos en lanas de vicuña o llama, son típicos de la zona andina de altura donde existen estos animales, y hace frío.

Otra peculiaridad de los objetos artesanales, es que en ellos se da la presencia de señales que los convierten en reflejo de la cultura de la comunidad. Dicho de otro modo, la producción responde a necesidades y a condiciones del medio cultural, sean éstas económicas, sociales, religiosas o cotidianas; por mencionar un ejemplo de los tantos que podrían darse hago referencia al caso de la producción de cerámica, que se da más frecuentemente en las culturas sedentarias que en

⁴ COLLINGWOOD, Robin G. Los Principios del Arte. México: Fondo de Cultura Económica, 1960. p.35.

⁵ CONGRESO DE LA NACIÓN ARGENTINA. Proyecto de Ley de artesanías (no aprobado), 2003.

las nómades o seminómadas, pues las piezas de barro son frágiles y difíciles de transportar con asiduidad.

“...la artesanía es una actividad condicionada por el medio geográfico, que constituye la principal fuente de materias primas, y por el desarrollo histórico del marco sociocultural donde se desarrolla y al cual contribuye a caracterizar”⁶.

Finalmente citamos un rasgo que, como ya dijimos, desde los inicios de la Modernidad parece aceptado por la mayoría de los teóricos: las artesanías son productos utilitarios y estéticos. Es decir, en ellos se conjugan funciones prácticas y estéticas al mismo tiempo. Este rasgo está altamente consensuado, y es el que en muchos casos ha dificultado el análisis y la puesta en valor de algunas artesanías que desde el punto de vista estético resultan deslucidos, simples y rústicos. No discutiré aquí el alcance de esta característica, lo haré más adelante, en ocasión de hablar de los sombreros de paja toquilla. Baste decir por ahora que algunos productos que comparten los rasgos antes mencionados y que por ello pueden ser definidos como artesanías, pueden no presentar una dimensión estética significativa, pero ello no impide que puedan ser valorados y considerados meritorios.

Para calificar (o no) a un producto como artesanía, es necesario valorar la presencia de estas características de manera estructural y general. No es posible decir cuántas de ellas deben estar presentes para que estemos ante una artesanía, no es una cuestión de número, sino más bien de distribución y organización.

5.2 ACHA Y EL ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN ESTÉTICA

Juan Acha es un destacado autor de la estética latinoamericana nacido en Perú y radicado en México, donde falleció en 1995. Sus contribuciones han sido muy importantes porque aportó elementos y criterios para la sistematización de los problemas estéticos latinoamericanos. Acha no toma esta o aquella cuestión en particular sino que construye un modelo teórico que permite realizar una mirada abarcadora de la realidad estética latinoamericana (pasada y presente) y en la cual cobran sentido las problemáticas particulares. Se trata de una visión sistemática a través de la cual Acha pone de manifiesto las influencias de Hegel, Marx y el estructuralismo.

El autor es consciente de que tanto la historia del arte, como la antropología y la estética, han universalizado los principios y categorías de análisis europeos. El arte occidental ha sido más estudiado que otras formas, y de este complejo y vasto análisis ha surgido un conjunto de herramientas intelectuales que ha sido durante mucho tiempo prácticamente el único disponible a la hora de analizar cualquier producción estética.

⁶ HERRERA R., Neve Enrique. Listado General de Oficios Artesanales. Centro de Investigaciones y Documentación Artesanal “CENDAR”. Santa Fe de Bogotá, 1996. p.9.

En el siglo XX, este conjunto de herramientas ha demostrado su estrechez y se ha hecho sentir la necesidad de generar nuevas teorías, pues se han modificado nuestros puntos de vista. El autor sostiene que como estudiosos latinoamericanos, estamos obligados a poner nuestra mirada en nuestras realidades estéticas y producir conocimientos sobre ellas.

En tal sentido, su punto de partida implica un rechazo de lo que él denomina: eurocentrismos, artocentrismos, monoesteticismos y bello-manías. Es decir, rechazo de toda estética que se construya desde categorías europeas exclusivamente (eurocentrismo), de toda reflexión que se centre en un único y excluyente concepto de arte o de belleza, generalmente occidental (artocentrismo y bello-manía), o que pretenda la existencia de un exclusivo principio estético (monoesteticismo) (Acha: 1993. Introducción).

Su posición se inscribe dentro del materialismo histórico. Al igual que Marx, sostiene la tesis de que la infraestructura material condiciona la superestructura, en tal sentido, los fenómenos culturales no pueden ser explicados sino en razón de sus relaciones con la infraestructura, sin embargo, y a diferencia de algunos marxistas, Acha no se inscribe en una línea simplista, unilateral y mecanicista, sino que, como Marx, rescata la especificidad de lo cultural y la complejidad causal a la que los procesos supra-estructurales se encuentran sujetos. La relación entre infraestructura y superestructura es siempre una vinculación condicionante y nunca una determinante.

Siguiendo esta postura Acha denomina a la infraestructura “cultura material” y a la superestructura, “cultura espiritual”, dentro de ésta incluye a la cultura estética y la científica. Paralelamente y siguiendo a Marx, Acha sostiene que la constitución de estas formas es histórica.

En Occidente este proceso histórico ha dado lugar a tres sistemas de producción diferentes, consecutivos y relacionados dialécticamente entre sí: artes, artesanías y diseños. No obstante, ninguno de ellos ha desaparecido y en la actualidad coexisten como sistemas productores de la cultura estética.

Sin embargo, continúa nuestro autor, los tres sistemas no han sido explícitamente distinguidos por la reflexión teórica, y lo que es peor, son nombrados con el mismo nombre: arte, exaltándose las similitudes, antes que las diferencias que existen entre ellos. Estrictamente, para Acha, el arte es uno de los sistemas de producción imperante en Europa desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XIX. El término de origen latino, es universalizado por los europeos, denominándose con él a las prácticas y los productos estéticos de todas las culturas de la historia. Pero no sólo es una cuestión nombre, es ante todo un problema de conceptos, Europa prestigia su propio concepto de arte imponiéndolo como el único válido en occidente. Las producciones que no se ajustan a él o bien no son consideradas arte, o bien son analizadas de modo tal que puedan ser englobadas como arte.

Con el objeto de analizar las diferencias entre los tres sistemas de producción, Acha centra su análisis en el modo particular de producción, circulación y consumo que tiene cada sistema. Dentro de la producción distingue, la producción propiamente dicha, el productor y el producto. Con estas categorías aborda la cultura estética occidental y particularmente la latinoamericana, obteniendo resultados muy singulares y provechosos.

5.2.1 El sistema de las artesanías. La noción de artesanía, en el pensamiento de Juan Acha, excede la discusión que he sintetizado más arriba. Para Acha, artesanía no son aquellos productos que conjugan, en mayor o menor grado esas particularidades que anotamos más arriba. Para él artesanía es el nombre del primer sistema de producción estética, aquél que tuvo lugar en el mundo (tanto occidental como no occidental) antes de la aparición de la modernidad y el capitalismo. Dicho en otros términos, para Acha, las artesanías son los productos estéticos producidos en tiempos pre-modernos o bien en economías no capitalistas.

Después de la aparición del capitalismo, en sus diversas formas y con sus distintos sistemas producción (arte para el capitalismo mercantilista y diseño para el capitalismo industrial) el sistema de las artesanías ha perdurado, pero con grandes modificaciones a su interior.

El sistema de las artesanías, en tanto sistema de producción estética pre-moderna abarca la producción estética desde el origen de la humanidad hasta los inicios de la modernidad europea y aquellos contextos que, iniciada la modernidad en Europa, no recibieron su influencia. El autor es consciente de que englobar en una sola etapa toda esta producción, supone pasar por alto muchas diferencias que se dan en los distintos contextos culturales particulares, sin embargo y a pesar de ello, considera que es posible establecer algunas generalidades:

En este sistema la producción estética es definida como un conjunto de destrezas (habilidades) que permiten seguir con éxito un canon. El producto se caracteriza por ser: tradicional (es decir, se realiza basado en conocimientos transmitidos de generación en generación), seriado (la serie es fruto del trabajo manual) y por estar ligado a funciones prácticas (rituales, sociales, cotidianas, etc.).

- El productor es anónimo, dependiente y con formación empírica (el taller)
- La circulación del producto es escasa y generalmente por encargo
- El consumo es escaso y generalmente ligado a otras funciones que no son las puramente estéticas.

5.2.2 El sistema de las artes. El sistema de las artes surge en Occidente a partir del siglo XV. Su aparición se relaciona con la acumulación de capitales que se produce en Europa, con el ascenso de la burguesía y con las nuevas necesidades estéticas de la cultura hegemónica.

El producto pierde su función práctica y adquiere un valor estrictamente estético. Ya no se producen objetos o edificios que sirven a la vida cotidiana, a las relaciones sociales, o al culto, sino obras de arte, es decir, nuevos productos que son únicos (irrepetibles en series), innovadores desde el punto de vista formal y desligados de funciones prácticas.

Con relación al productor, Acha observa que en esta etapa aparece la noción de autoría, el artista firma su obra, y el valor de ésta se relaciona más con quien la produjo que con qué y cómo fue producida, (es decir, no es considerada una mercancía). Y el productor ya no es un sujeto anónimo sino un individuo genial dotado de talento, (que en la consideración social se opone y supera a la mera habilidad del artesano).

Con relación a la circulación Acha observa que para comprender el proceso histórico del sistema de las artes, es importante observar que en la modernidad europea, surge una nueva clase consumidora, la burguesía, que demanda arte como una forma de prestigiar su ascenso social. Esta demanda condiciona la producción de la obra que achica su formato y se vuelve más “accesible y transportable” (así por ejemplo surgen la pintura de caballete y la música por encargo).

Con respecto al consumo Acha observa que pese al aumento de la circulación, el consumo del arte es escaso y ligado al conocimiento de las categorías artísticas. Aparecen la Academia (institución formadora de artistas y centro de irradiación del gusto artístico) el Museo y la Crítica (espacios de difusión, legitimación y consagración de obra y artista).

5.2.3 El sistema de los diseños. El sistema de los diseños aparece a mediados del siglo XIX (Acha da la fecha 1851, año en que se realiza la primera exposición universal en el Palacio de Cristal de Londres.) y es consecuencia de las necesidades y desafíos estéticos del capitalismo industrial.

A la hora de definir los diseños, Acha sostiene que son actividades proyectivas y de dirección que abarcan distintos ámbitos de la cultura estética. Estos ámbitos constituyen un criterio que permite clasificarlos. Por un lado están los que él denomina “reconocidos” (industrial y gráfico), por otros los “aceptados tácitamente” (arquitectura y urbanismo) y finalmente los controvertidos (producciones audiovisuales).

Con relación al producto el autor observa que asume las siguientes características: es masivo, múltiple, (aunque a diferencia del sistema de las artesanías aquí la seriación tiene que ver con la fabricación industrial y no con la producción manual) y con funciones prácticas o de entretenimiento. Es mercancía.

En lo que respecta al productor Acha observa que se trata de un nuevo productor: formado en instituciones universitarias no es un empírico ni un artista, es un

profesional que trabaja integrado en equipos de trabajo. El nuevo profesional domina los recursos tecnológicos y tiene conocimientos sobre las demandas del mercado.

La circulación y el consumo de los diseños son masivos, gracias a la tecnología que hizo posible su difusión a través de la industria y los más media.

5.3 LA POSTURA DE DENNIS MORENO

Dennis Moreno, es Licenciado en Artes Plásticas e investigador del Centro “Juan Marinello”, que promueve la investigación y el desarrollo de la cultura cubana. Desde esa institución ha gestado y liderado la realización de un proyecto que tuvo como principal objetivo conformar un atlas de la cultura popular cubana. Es autor de varias publicaciones, y cuando de artesanías en Cuba se trata, su nombre aparece inexcusablemente.

En uno de sus libros, Forma y Tradición en la Artesanía Popular Cubana, analiza la cuestión de la definición misma del concepto artesanía. Lo primero que plantea él también es la dificultad a la que me refería al iniciar este artículo: la falta de una conceptualización globalizadora de la problemática. Mucho se ha teorizado, discutido y escrito sobre el tema, dice el autor, sin que se haya logrado consensuar criterios.

Es importante destacar que el lenguaje de Moreno no es siempre muy preciso y requiere una interpretación en el contexto. Así por ejemplo, el autor usa a veces las expresiones: “artístico”, “ornamental” y “decorativo” para referirse a las funciones estéticas de los productos artesanales. Estas expresiones resultan imprecisas cuando no ambiguas; usar la expresión “artístico” para la artesanía trae muchos equívocos, pues, precisamente lo que el autor está queriendo hacer es diferenciar el arte y la artesanía. Paralelamente, lo ornamental y lo decorativo entrañan, por cierto, funciones prácticas, el arte (el Arte Mayor) no es ornamental ni decorativo, en él la forma se halla enteramente desligada de toda función.

Hecha esta aclaración, se puede entrar de lleno en el pensamiento del autor. De todos los rasgos que con cierto consenso se asignan a las artesanías, y que he expuesto en el párrafo anterior, Moreno centra su atención específicamente en uno: la reunión de lo utilitario y lo estético. El autor señala el hecho de que en los intentos de definir y caracterizar lo artesanal, se establece que la presencia de ambas funciones (lo utilitario y lo estético) son rasgos constitutivos indispensables en la construcción de una definición de la noción de artesanía. En la definición misma está implícita la presencia de lo estético, indisolublemente unido a lo funcional.

“Para muchos, la artesanía es una forma de elaboración manual de objetos ornamentales y piezas utilitarias que siempre expresan una intención artística”⁷.

Continúa el autor citando diversos textos y autores de distintos países y de tradiciones diversas, en los que, se identifica lo artesanal con lo que tiene, de manera determinante rasgos funcionales y formales.

“En cualesquiera de los casos, siempre se parte del hecho (...) de considerar la artesanía a partir de su reflejo externo. O sea, con el criterio de que la artesanía es tal en tanto resulta de la búsqueda de una expresión o proyección artística, y por tanto su función ha de ser ornamental, decorativa para la observación y el egodeo visual. Y cuando es utilitaria debe resultar de la conjunción de lo práctico con lo bello.” (Moreno, 1998, p.25)⁸.

Y es precisamente este maridaje entre lo utilitario y lo estético, lo que Moreno va a señalar como problemático. Para él, introducir la dimensión estética como elemento indispensable en la definición de lo artesanal entraña un error básico.

“A mi entender, de esta forzada simbiosis, deviene un error conceptual, puesto que ambas funciones pueden conjugarse en una pieza, o por el contrario, encontrarse separadamente en un objeto de uso utilitario sin ninguna ornamentación o a la inversa”⁹.

Para Dennis Moreno, la definición de artesanía no conlleva la dimensión estética como rasgo fundamental. Esto no significa que cualquier objeto pueda ser una artesanía, pues no está discutiendo los restantes rasgos de lo artesanal (su carácter manual, su relación con el entorno y lo histórico, su vínculo con la tradición, etc.), lo que está poniendo en cuestión es que la presencia de rasgos formales con valor estético, tengan un carácter determinante en la constitución de lo artesanal. Dicho en otras palabras, en la artesanía puede haber una dimensión estética, aunque no necesariamente; es decir, no debe haberla.

La razón fundamental que Dennis apunta para sostener su tesis es que ...

“Al limitar o circunscribir el hecho artesanal a la piezas contenedoras de tales rasgos, se soslayan los mecanismos de un proceso productivo históricamente condicionado, definido desde su propia génesis en tanto producción manual que antecedió al surgimiento de la revolución industrial.”¹⁰

De clara extracción marxista, a Moreno le interesa destacar las condiciones de producción en que surgen las artesanías. Subraya el hecho de que lo artesanal es

⁷ MORENO, Dennis. Forma y Tradición en la Artesanía Popular Cubana. La Habana: Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Cubana, Juan Marinello. José Martí, 1998, p.25.

⁸ Nuevamente aquí conviene aclarar el sentido de los términos ornamental y decorativo, que no significan lo que está en funciones de adorno, sino que ambos hacen referencia a dimensión estética de un producto.

⁹ Ibid., p. 24.

¹⁰ Ibid, p. 25.

el modo de producción característico, anterior a la era industrial y contrapone ambas formas de producción:

“De hecho la artesanía constituye la contraparte de lo fabricado a máquina, seriado y por lo tanto susceptible de reproducción fabril. Antes de la aparición de la maquinaria industrial, el concepto de artesanía no respondía a los criterios actuales, por cuanto al no existir otra forma de hacer, no era necesario diferenciar un tipo de producción del otro”¹¹.

Vistas desde el ángulo de las condiciones de producción, y en contraposición con lo industrial, las artesanías se caracterizan primordialmente por el hecho de ser productos realizados a mano. Y en esta característica pone el acento nuestro autor, no se trata tanto de que lo artesanal tenga un perfil estético, se trata más bien de que haya sido producido manualmente. En el proceso pueden intervenir algunas herramientas o maquinarias simples, que generalmente también están realizadas a mano.

A estas características, Moreno añade otras, que considera forman parte de las notas esenciales de lo artesanal:

- El artesano conoce y realiza todo el proceso de producción, y muchas veces también la distribución o comercialización del producto,
- La formación del artesano es empírica, “se basa en la reiteración y la observación de la práctica cotidiana”.
- Los conocimientos sobre las técnicas y procesos se transmiten por tradición
- Utiliza como materia prima insumos que se encuentran en el medio, a disposición del artesano;
- El producto se caracteriza por ser generalmente colectivo y anónimo
- Y finalmente, existe siempre una relación entre las necesidades de la comunidad: sociales, económicas, religiosas, simbólicas, didácticas y la producción artesanal que en ella se realiza.

Pero, la contribución más importante de Moreno es que en su definición de artesanía destaca muy especialmente que la presencia de rasgos formales, estéticos, no es lo que define a la artesanía. Un producto artesanal puede evidenciar cuidado y atención en las formas, preocupación y esmero por lo estético, pero también puede suceder que esta dimensión esté ausente. Dice el autor:

“En líneas generales, los objetos artesanales pueden contener rasgos ornamentales aún cuando ellos sean trabajados con fines exclusivamente utilitarios (...) o, por el contrario, carecer totalmente de estos de acuerdo con la concepción y la función que

¹¹ Ibid.

deben cumplir. La artesanía no resulta ni está supeditada ni determinada por condiciones artísticas o estéticas, sino que es la forma de producción la que la determina y la diferencia. Es tal por la presencia de motivos artísticos o de una concepción formal denotativa de una inquietud artística”¹².

5.3.1 La importancia de la postura de Moreno en el análisis de las artesanías. Las consideraciones de Moreno contribuyen a ampliar los marcos teóricos que se encuentran a nuestra disposición a la hora de interpretar las problemáticas relacionadas con la producción artesanal, porque permiten abordarlas más allá de una perspectiva estética. Se trata de una ampliación de la definición de artesanía que busca poner el acento no sólo en los aspectos formales del producto, sino que ante todo nos obliga a analizar las condiciones materiales de su producción.

Dicho en otros términos, después de leer las breves consideraciones de Moreno, es posible pensar que una artesanía puede ser valiosa no sólo cuando presenta rasgos formales interesantes, sino también cuando las condiciones en que ha sido producida presentan características especiales que desafían al ingenio humano y a la escasez de medios. Esto implica afirmar que una artesanía puede ser valiosa no sólo cuando merece ser admirada por su forma, sino también cuando constituye una proeza técnica.

Quiero aquí recuperar el sentido del término “techné” que acuñaron los griegos y que heredaron los romanos y los europeos medievales en su traducción latina: “ars-artis” y que significaba originariamente, “saber hacer” . El vocablo hacía referencia a las habilidades (destrezas), y a las reglas que regían el hacer, y que redundaban en un hacer bien. En este sentido originario del término, no había ninguna diferenciación entre objetos útiles y objetos bellos, esto es, no había diferenciación entre objetos con función práctica y objetos con función estética pura.

Las consideraciones de Dennis Moreno permiten restituir a la artesanía una dimensión, que a mi juicio, fue quedando oculta en la estetización paulatina que sufrió el concepto a partir de la Modernidad y tras el surgimiento de los productos artísticos. La importancia que en ellos cobró la forma, diferenciada de la función, se extendió discrecionalmente, el formalismo y el esteticismo invadieron el análisis y la artesanía fue medida con la vara del arte. El sentido originario de “techné” se desdibujó y surgieron dos nuevos conceptos, pero nombrados con dos viejas palabras: arte y técnica. La palabra arte, en Europa y a partir de la Modernidad, comenzó a usarse preferentemente para designar el saber hacer objetos con finalidad estética, (las obras de arte) mientras que técnica se reservó para designar los procesos y las reglas relacionados con la producción de objetos con finalidad útil, (las artesanías y más tarde los productos industriales).

Pero las artesanías no se relacionaron solamente con las finalidades utilitarias sino que, provistas de una dimensión estética fuerte, quedaron a mitad de camino,

¹² Moreno, Op. cit., p. 25.

y se volvieron formas impuras; vistas desde lo artístico aparecen contaminadas con la función y vistas desde lo exclusivamente técnico pierden su riqueza estética.

La revalorización de lo artesanal reclama una re-consideración teórica que aún está pendiente. Si bien, en los últimos años ha habido muchos intentos, especialmente en lo que a análisis de productos particulares se refiere (se ha estudiado y revalorizado esta o aquella producción en particular) la producción de teoría general sobre el fenómeno de las artesanías resulta, a mi juicio, estancada e insuficiente. Se hace necesario revisar el concepto y ampliar los marcos teóricos que permitan analizar y revalorizar las producciones particulares.

5.4 LAS ARTESANÍAS DE NARIÑO

En Nariño existen muchos productos artesanales propios, exclusivos, característicos e inconfundibles que ponen de relieve la identidad estética de la región. Los nariñenses en particular y los colombianos en general son conscientes de la riqueza de este importante patrimonio intangible y de hecho hay instituciones, líneas políticas, proyectos generales y específicos, tendientes a rescatarlo, mejorarlo, impulsarlo y obtener para él excelentes ubicaciones en el mercado nacional e internacional. Artesanías de Colombia es una institución a nivel nacional que trabaja arduamente en este propósito y el Laboratorio colombiano de Diseño para la Artesanía y la Pequeña Empresa es uno de sus programas, que tiene como misión fundamental proteger, promover y mejorar la producción artesanal del sur-occidente colombiano. Sus acciones se dirigen a fortalecer al sector productivo, a mejorar la situación económica y laboral del artesanado como también a optimizar la posición de los productos regionales en el mercado nacional e internacional. Como estrategias para el logro de estos objetivos, el Laboratorio, con sede en Pasto, trabaja en la innovación de los diseños, en la optimización de las técnicas artesanales y en el perfeccionamiento de la calidad integral de producto con el fin de alcanzar la competitividad del sector.

Todos estos esfuerzos, combinados con los que se realizan desde los sectores académicos, han producido una cantidad considerable de estudios sobre las artesanías de Colombia y de Nariño. Esta investigación, como ya he anticipado, no pretende reproducir ni resumir tales esfuerzos, sino que intenta aportar nuevos elementos a la tarea del rescate y la revalorización.

La perspectiva de mi abordaje es estética, pero el objetivo no es el examen formal de los productos¹³. Siguiendo las propuestas generales de Bajtín, lo estético es enfocado aquí en su relación con el contexto: geográfico, social, cultural para tratar de entender las relaciones entre el contexto y el producto, las características

¹³ Tengo entendido que hay estudios que lamentablemente yo no puede conocer en mi estancia en Pasto que se ocupan detalladamente de las problemáticas formales de estas artesanías, entre ellas algunos escritos del maestro Osvaldo Granda, artista, docente e investigador del arte pastuso y otro que trabaja la perspectiva iconográfica realizado por una investigadora bogotana que tampoco puede localizar.

propias de la producción en el medio, y las peculiaridades de la identidad estética pastusa; para tratar de evidenciar los procesos de cambio y de sentido que se han ido desarrollando en la producción y también para tratar de revalorar los productos desde criterios más ajustados y convenientes.

Las artesanías que me he propuesto analizar son: la talla en madera con especial referencia a ciertas puertas de la ciudad de Pasto, el barniz de Pasto o “mopa mopa”, el enchapado en tamo, y los sombreros de paja toquilla.

El análisis de las puertas de Pasto hace referencia a la cuestión de la identidad estética pastusa. La consideración del tema no implica un abordaje desde lo formal o desde lo estilístico. No se las considera como hechos estéticos aislados sino en una relación dialógica con el contexto. Las puertas son manifestaciones estéticas que se dan inmersas en un espacio geográfico, en un tiempo y en una cultura, que se relacionan con ellos y hablan de ellos.

El abordaje de las técnicas del barniz de Pasto y el enchapado en tamo tiene como objetivo analizar la cuestión de las categorizaciones de lo estético. Ya vimos que de acuerdo con Juan Acha, la producción estética de occidente, ha transitado por tres modos de producción: artesanías, artes y diseños. Cada una de ellas tiene características propias, ¿qué sucede con estas categorizaciones en la actualidad pastusa?, ¿qué definiciones corresponden a las técnicas más características de la ciudad?, barniz y tamo ¿son artesanías, son arte o son diseño? Contemporáneamente, la respuesta se ha de construir focalizando el problema desde los ámbitos de la circulación y el consumo, más que desde el análisis de la producción.

El análisis de los sombreros de paja toquilla hace referencia al problema del valor estético. ¿Cuál es el valor estético de esta producción? Veremos que sin duda existe en ella valor histórico y cultural, pero desde el punto de vista estético, la atribución requiere una consideración más detallada, y para realizarlo resultan muy adecuadas las reflexiones teóricas de Dennis Moreno.

5.5 LAS PUERTAS DE SAN JUAN DE PASTO

5.5.1 Matices pastusos. A los pies del volcán Galeras, al que los indígenas llamaron Urcunina, (“montaña de fuego”) y en el fértil Valle de Atriz, al sur de Colombia, se extiende la ciudad de San Juan de Pasto. El crecimiento urbano ha rebasado los límites naturales impuestos por la topografía del lugar, y nuevos barrios ascienden y se dilatan sobre las laderas de las montañas que circundan y recortan el valle.

A 2600 metros sobre el nivel del mar y cercanos al ecuador geográfico, los pastusos poco saben de las variaciones estacionales, o de los cambios en la duración del día, a los que estamos acostumbrados los habitantes de zonas templadas. El clima también es constante, con una temperatura promedio de 14° y un cielo habitualmente nublado.

Sin embargo, la monotonía anual contrasta con los cambios meteorológicos diarios. En un solo día es posible experimentar las cuatro estaciones: una mañana primaveral con un bello cielo semi-nublado, una siesta veraniega con el sol tropical calentando las veredas y las plazas, un atardecer otoñal, fresco, lluvioso y mustio y una helada noche de invierno. Y el cielo con nubosidad constante, no es sin embargo homogéneo, tonos diversos de azules y celestes y de blancos, grises claros y oscuros, dispuestos en nubes de volúmenes diversos, más o menos espesas, se mueven y cambian constantemente.

Llama la atención del viajero lo pintoresco que resulta el colorido de la ciudad. La luz del sol en un cielo nublado ofrece menos contrastes entre luces y sombras, esto le confiere a la atmósfera de Pasto una cierta monotonía cromática que contrasta con la preferencia pastusa por los colores cálidos, puros y brillantes, de innegables raíces andinas. Son los colores de las hojas, las frutas y las flores del trópico, son los colores de las montañas, que en palabras del poeta pastuso Aurelio Arturo, tienen todos los verdes posibles, en todas sus tonalidades, brillos y contrastes.

La riqueza del color se complementa con otras abundancias que nos llegan por los sentidos. Pasto es también una ciudad peculiar por sus olores y sabores. Los vendedores de fruta perfuman las calles con el deambular lento y fatigado de sus carros, y el aroma de las arepas tostadas, de las almojábanas horneadas, de las empanadas fritas y de los tamales, junto a la fragancia intensa del café, se desliza por las ventanas y se arremolina en el aire ciudadano. También la comida pastusa ofrece alternativas múltiples a la vista y al paladar que no se agotan fácilmente. Platos típicos a base de cuyes, pescado, pollo, carne de res, cereales y verduras variadas, y exquisitos dulces como las melcochas, la panela, los helados en paila, y las interminables variedades de frutas, asombran y atrapan al viajero.

Colores, aromas y sabores forman parte de la trama urbana en la que la arquitectura es un capítulo aparte. Hay en Pasto múltiples contrastes arquitectónicos que revelan el carácter peculiar, típico, de la ciudad y el mestizaje de su procedencia. La edificación se fue distribuyendo en forma de damero, en torno a la plaza principal como en la mayoría de las ciudades latinoamericanas. En el centro son típicas las casas construidas según la tradición andaluza: de dos plantas y organizadas en torno a una sucesión jerarquizada de patios, con amplias galerías que median entre ellos y el interior de las viviendas. Las fachadas se caracterizan por puertas de dos hojas y balcones en la planta alta. Los tejados, por el clima húmedo, las lluvias frecuentes y el paso del tiempo, han tomado una coloración negruzca que suele verse interrumpida por algunos verdes y grises, de musgos, líquenes y helechos que crecen sobre ellos.

Estas viejas casonas alternan con modernos edificios, por lo general no muy altos. Contrastan, como en la mayoría de las ciudades latinoamericanas, los barrios pobrísimos de la periferia, con lujosas viviendas, la mayoría de ellas agrupadas en condominios privados. Por las muchas iglesias que se levantan en el casco urbano, todas construidas según diversos estilos, Pasto ha sido llamada “la ciudad teológica de Colombia”. Y este calificativo se aplica a Pasto no sólo por la presencia de iglesias sino también porque el pueblo pastuso ha alcanzado fama por ser profundamente católico, piadoso, y respetuoso de las tradiciones.

En un afanoso deambular por calles y carreras¹⁴ de Pasto, cautivaron mi atención las puertas de las casonas de corte andaluz. Puertas características, distintivas, inconfundibles y originales, puertas hermosas, admirables, airosas... puertas pastusas... que están por doquier en la ciudad, sobre todo en la zona del centro.

Figura 1. Una chiva con su colorido típico¹⁵



Fuente: Archivo de esta investigación.

¹⁴ La ciudad, como otras de Colombia, se estructura en calles y carreras. Las calles corren de sur a norte y las carreras de este a oeste.

¹⁵ La chiva es un transporte de gran colorido y pintoresquismo que une diversos municipios.

Figura 2. Una casona pastusa estilo andaluz



Fuente: Archivo de esta investigación

Figura 3. Puertas de la Catedral de Pasto



Fuente: Archivo de esta investigación.

5.5.2 La preciosura formal. Las puertas de Pasto se disponen en diversos edificios de la ciudad. Están en las iglesias, y tienen grandes dimensiones con tallas exquisitas y de una perfección técnica notable, están en algunos edificios públicos de la ciudad (edificios de gobierno y colegios), y en las casas particulares tanto de ricos y notables, como de gentes modestas y humildes. Célebres puertas públicas y humildes puertas anónimas, incontables historias, inimaginables escenas, han de haberse tejido a su amparo.

Algunas son antiguas, de tiempos republicanos que no he podido precisar con exactitud, otras son más actuales y recrean la estructura tradicional con propuestas más osadas, pero siguiendo los lineamientos fundamentales de las puertas tradicionales. Algunas están muy cuidadas, otras, más desvencijadas, persisten bajo innumerables capas de pintura; el paso del tiempo les ha hecho perder partes y con ellas simetría y en los nuevos aires posmodernos han ganado carteles y luminarias.

Todas son de doble hoja, de madera maciza con molduras talladas a mano. Hay una perfecta simetría entre ambas hojas.

Figura 4. Puerta de una vivienda pastusa



Fuente: Archivo de esta investigación

Cada hoja, se presenta segmentada en dos planos, a veces en tres, con superficies de tamaño diferente. Los planos están divididos por molduras rectas (varillas y listones tallados), o por maderas superpuestas al fondo, que adoptan la forma de marcos. En algunos casos un listón más grueso (o un conjunto de listones) se dispone en forma horizontal, marcando el límite entre el plano superior y el inferior. El plano superior es generalmente un poco más grande que el inferior. En otros casos, varillas más finas se disponen limitando dos o tres planos.

Estas molduras también completan estructuras geométricas al interior de cada plano. La forma de estas estructuras se va complejizando en torno al rectángulo que es la forma básica de la puerta. En ocasiones alguno de los lados de la estructura adopta formas curvas (arco, o medio arco de cuarto o medio punto).

La composición ortogonal le confiere a las puertas pastusas cierto estatismo. Hay simetría axial con un eje principal: la línea que divide las dos hojas, la simetría axial se repite al interior de cada hoja, espacio en el que se estructuran otros ejes verticales y horizontales.

Dentro de las estructuras geométricas se disponen molduras talladas a mano que reproducen motivos fitomorfos y en muy pocos casos zoomorfos, por ejemplo, leones o conchas marinas. También suelen presentarse otros motivos menos figurativos como rosetones, botones y arabescos.

En estas molduras predominan las líneas curvas que agregan dinamismo a la composición a través de tensiones que provocan sensación de movimiento.

Entre los motivos fitomorfos destacan las flores y las hojas. Las primeras tienen generalmente una simetría radial. Las hojas se disponen integrando ramilletes que suelen tomar una forma muy característica y propia de las puertas pastusas, se trata de formas onduladas que se ubican enfrentadas simétricamente. El Dr. Álvaro Zambrano Suárez, artesano de la talla en madera e hijo del destacado maestro don Alfonso Zambrano Payán, me comentó en una entrevista que le realicé en marzo de 2006, que las hojas que aparecen dispuestas de este modo, son hojas de acanto, presentes en la arquitectura clásica, pero reordenadas en estos conjuntos de ritmo sinuoso muy común y muy típico en Pasto.

En ciertos casos, especialmente en las iglesias y en algunas instituciones, como el Colegio Javeriano, la puerta, se halla coronada por un tímpano¹⁶ (destacando su alcurnia) que a veces combina madera y vidrio, en el que pueden repetirse los motivos que la adornan o bien alternarse con otros.

Hay que agregar finalmente que el tratamiento del espacio en la composición es muy particular. No se trata del espacio lleno al que nos han acostumbrado las formas del barroco, antes bien hay medida y equilibrio axial en la disposición de los elementos que integran la composición. Figura y fondo se alternan con regularidad, la presencia del espacio vacío ofrece un compás de espera en el que la mirada se detiene en las formas, con calma. Los detalles, las estructuras y los ritmos de los planos y las molduras le confieren a la composición un carácter sereno y despejado.

5.5.3 Barrocas y grotescas, pero clásicas y bellas. El observador que recorre Pasto y advierte la hermosura y originalidad de estas puertas no puede evitar

¹⁶ Tímpano es el área situada entre el dintel de una puerta y el arco que hay sobre ésta.

pensar en el carácter barroco que asumen. Son barrocas en el sentido de lo “barroco americano”.

¿Qué entender por “barroco americano”? Ha habido numerosos debates en busca de una definición, en la actualidad existe ya un cierto consenso a la hora de definirlo y un reconocimiento de su valor. Tomo aquí la expresión en su sentido más aceptado y para caracterizar ciertas expresiones artísticas, producto de la síntesis cultural de lo español y de lo americano.

El término hace referencia a un proceso de transculturación que recrea y resemantiza formas europeas, desde los criterios indígenas, dotándolas de un nuevo significado producto del mestizaje.

Desde mi perspectiva, el barroco americano puede ser considerado como estilo, como constante identitaria de ciertos productos, o como categoría estética (y aquí la “o” que separa los puntos de vista no excluye a los términos entre sí, ni de otras posibilidades). Como problemática estilística es objeto de estudio para las historias del arte en general y de la arquitectura y las artes visuales o la literatura en particular. Como categoría estética es tema de la teoría del arte.

Si bien es posible hablar del “barroco americano” en general (como estilo o categoría) también debemos aceptar que no constituye una única manifestación, con características precisas y siempre distinguibles, sino que más bien debe ser pensado en una diversidad de aspectos y rasgos que reflejan las peculiaridades culturales de cada región.

La noción “barroco americano”, vista desde la perspectiva de las categorías estéticas, implica un conjunto de particularidades formales, valores y efectos emotivos, que hacen posible identificar y relacionar entre sí, ciertas manifestaciones estéticas surgidas en territorio americano (desde México y hacia el sur) en tiempos de la colonia. Debe pensarse como una categoría propia de lo americano, pero aplicable a ciertas manifestaciones en las que se conjugan el aporte europeo y el indígena. Se trata de una noción en la que resulta clave la idea de lo mestizo. Debe pensarse integrada a una familia más amplia que comprende tanto lo maravilloso y lo fantástico, como a lo grotesco en el sentido originario del término¹⁷. Lo barroco americano se aproxima a la noción de lo “real maravilloso” de Alejo Carpentier.

Las características formales que aparecen en lo barroco americano, son múltiples y diversas. Interesa destacar aquí que este tipo de barroco, (como el barroco en general), se opone a lo clásico con predominio de las curvas, torsiones y

¹⁷ A finales del siglo XV se da el nombre de “grutesco”, a pinturas ornamentales descubiertas en excavaciones que se realizaron en antiguas construcciones del imperio romano en Italia: los subterráneos de las termas de Tito. De acuerdo con W. Kayser, no es un arte autóctono de Roma sino una moda tardía importada quizá del Asia Menor, que habría llegado en las postrimerías del imperio. Se trata de motivos decorativos con follaje, flores, frutas, animales reales o fantásticos, caracterizados por una mezcla de gracia y fantasía en la que dominan torsiones, curvas, modelados oblicuos, arabescos, asimetría.

ondulaciones, hay preferencia por la asimetría y el equilibrio oculto de la composición que no usa ejes ni puntos centrales y una eufórica tendencia a la profusión (horror vacui). A diferencia de lo clásico, lo barroco no tiene como objetivo representar la perfección de la naturaleza (mimesis), sino más bien representarla desde la perspectiva de lo maravilloso¹⁸. En lo barroco-grotesco es posible romper las leyes del mundo, la lógica de la razón para dar paso a la fantasía, a la imaginación, a la ilusión de la realidad.

Figura 5. Puerta doble con tímpano en el Colegio Javeriano



Fuente: Archivo de esta investigación

¹⁸ Soireau dice en su Diccionario de Estética que la naturaleza de lo maravilloso se caracteriza por la indistinción, o al menos la continuidad, que se da entre lo natural y lo sobrenatural. Se distingue de lo fantástico porque en lo fantástico tenemos conciencia de que lo sobrenatural que se presenta ante nosotros es sobrenatural, en lo maravilloso, lo sobrenatural se transforma en natural. Véase artículo titulado "Maravilloso".

Y precisamente estas características que oponen lo barroco a lo clásico y lo acercan a lo grotesco (en su sentido primigenio), han sido el motivo principal del rechazo del barroco al que se le han atribuido valores negativos.

En América parecen haber congeniado las propuestas estéticas del estilo barroco europeo con el imaginario indígena. Como resultado, surgió una expresión mestiza, aunque auténtica y singular, dotada de sentidos y valores propios.

Ahora bien, referido al tema que nos ocupa, las puertas de Pasto, es posible afirmar que estamos frente a manifestaciones de la cultura estética en las que la noción toma particularidades muy específicas. En las puertas pastusas se hace presente el barroco americano, son obra del mestizaje entre el aporte de cierto barroquismo español y elementos nativos (indígenas y criollos) Sin embargo, y como bien dice Octavio Paz en Los privilegios de la vista, lo local no se manifiesta aquí de manera explícita, sino de una forma “difícilmente definible” como una “desviación del modelo europeo”. Pero leamos a Octavio Paz para que se comprenda mejor lo que quiero decir...

“El arte de Nueva España comenzó por ser un arte transplantado. Pronto adquirió características propias. Inspirados en los modelos españoles, los artistas novo hispanos fueron probablemente los más españolizantes de todo el continente; al mismo tiempo, hay algo en sus obras, difícilmente definible, que no aparece en sus modelos. ¿Lo indio? No. Más bien una suerte de desviación del arquetipo hispánico, ya sea por exageración o por ironía, por la factura cuidadosa o por el giro insólito de la fantasía. La voluntad de estilo rompe la norma al subrayar la línea o complicar el dibujo. El arte de Nueva España delata un deseo de ir más allá del modelo”¹⁹.

Y volviendo a las puertas pastusas... en ellas se hace presente el barroco americano pero con una particularidad muy específica y propia.

Vale aquí formular una hipótesis: Estas puertas son mestizas no sólo porque tributan a la vertiente estética europea y americana, sobre todo son mestizas en otro sentido, porque implican un sincretismo diferente y muy particular entre categorías estéticas opuestas: lo bello clásico y lo grotesco.

Las representaciones de la naturaleza que en ellas se hacen presentes no se ajustan a la mimesis de lo bello clásico, no dan cuenta del mundo externo, y no se ajustan correcta o proporcionalmente a las leyes naturales, al observarlas, se respira la atmósfera propia de lo maravilloso. Estas formas son más simbólicas que verídicas, hablan de lo natural, pero no intentan ser una representación naturalista. En este sentido, son barrocas y grotescas. Y en su barroquismo insinúan tradiciones andinas ancestrales, la exhuberancia de colores, olores y

¹⁹ PAZ, Octavio. Arte de México: Materia y Sentido. En: Los Privilegios de la Vista. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, T III. p.58.

sabores, la riqueza y variedad del paisaje, y un cierto carácter fantástico, misterioso e indescifrable que fluye de sus impenetrables signos.

Sin embargo, en otro sentido, son clásicas, y bellas. Como dije al describirlas, en las puertas de Pasto la simetría se estructura siempre en torno a ejes y puntos claros, y es una constante en ellas. El equilibrio logrado en la composición les transmite cierto carácter monótono y regular, que entiendo, se aleja del dinamismo y la euforia propios del barroco americano. Quizá, esta regularidad y monotonía tengan que ver, entre otros factores, con esa monotonía del ambiente que he descrito más arriba: un cielo casi siempre nublado, frío y humedad constantes, y una regularidad perpetua entre el día y la noche.

Por otra parte, también hice referencia a cómo las puertas pastusas resuelven de manera muy particular la distribución del espacio. Mientras que en el barroco es habitual la exuberancia de formas, con preponderancia de la figura sobre el fondo, horror al vacío y plenitud de la textura visual, las puertas pastusas son clásicas porque presentan un tratamiento del espacio diferente. Las molduras (figura) se aplican sobre el fondo (planos de cada hoja) con parquedad, de manera despojada, como exigen los cánones clásicos, no hay profusión sino sobriedad, medida en el llenado del espacio. Fondo y figura, planos y molduras, alternan en justa medida.

La presencia de elementos (ejes rectos, verticales u horizontales, espacio despojado, simetría, etc.) les confiere ese aire clásico que se puede asociar al carácter conservador, apegado a la tradición y conforme a las normas que han dado reputación a la sociedad pastusa.

En síntesis, en las hermosas puertas de Pasto se combina lo grotesco y lo fantástico de los motivos decorativos fito y zoomorfos en los que resaltan curvas, ondulaciones, sinuosidades y arabescos, con la armónica belleza y el aire clásico que toma la composición en virtud de la verticalidad y horizontalidad de las molduras rectas. Y como resultado de la adecuada combinación, se supera la tensión entre lo europeo y lo americano, entre lo clásico y lo barroco, entre lo bello y lo grotesco. Son hijas legítimas de estos pares de opuestos, porque logran superar la contradicción estética, y al resolverla, las puertas, simbólicamente, resuelven las otras contradicciones pastusas; en ellas se aquieta la zozobra de una sociedad que a menudo me pareció debatirse, angustiada, entre su apego a la tradición, y sus deseos de cambio, entre su herencia conservadora y estructurada y sus tendencias innovadoras y desestabilizantes, entre su actitud devota y sus anhelos mundanos.

Figura 6. Puerta reciente (izq) - Puerta antigua (der)



Fuente: Archivo de esta investigación

Figura 7. Puertas de iglesias: San Andrés (izq.) y de la del barrio Maridíaz (der.)



Fuente: Archivo de esta investigación.

5.5.4. Las “clásicas” puertas del edificio de la Gobernación. El edificio de la gobernación, está situado en el centro de la ciudad a una cuadra de la Plaza Principal, tiene dos plantas y una fachada inspirada en la arquitectura neoclásica. El neoclasicismo, en América, se encuentra muy relacionado con las ideas y valores ilustrados que lideraron los movimientos independentistas inspirados en la ideología de la Revolución Francesa. En nuestros territorios han caminado de la mano los ideales republicanos y las virtudes cívicas con la estética clásica en general y neoclásica en particular.

Las puertas, según pude saber, son relativamente recientes, habrían reemplazado a otras más viejas en una remodelación que tiene pocos años. Las puertas armonizan con la fachada y son sobrias y elegantes. Sin embargo, son en esencia puertas pastusas, en las que faltan los detalles grotescos y barrocos.

En efecto, también son puertas dobles, pero más angostas y altas que sus hermanas barrocas, esto les confiere mayor elegancia y esbeltez. Poseen la misma estructura que las otras puertas, son simétricas entre sí y están divididas en tres planos y adornadas con superposición de elementos (listones rectos y curvos) que forman estructuras geométricas en bajo relieve. En este sentido, son similares a las otras puertas, pero les falta la ornamentación barroco-grotesca, (molduras fito y zoomorfas, rosetones, botones y arabescos).

Indudablemente, la ausencia de las formas barrocas tiene que ver con la coherencia estilística de la fachada, sin embargo es posible pensar que también pueda tener que ver con los valores, ideales e idearios que están representados en el edificio: las asociaciones entre lo clásico, lo republicano y el virtuosismo cívico.

Del mismo modo, cabría pensar que la distinción nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco juega algún papel en la elección de los criterios estéticos elegidos para construir el edificio y sus puertas. Mientras lo apolíneo simboliza la espiritualidad, la racionalidad y el equilibrio, y está expresado mejor en la estética clásica, asociada a lo bello, lo dionisiaco representa la corporalidad, los instintos y la inestabilidad y se asocia con lo barroco y lo grotesco.

En el siglo XIX y en la elección de un estilo para los edificios gubernamentales, la ciudad de Pasto, como muchas otras ciudades de la América hispana, partió de criterios eurocentristas, relacionados con la idea de progreso (impugnando el atraso del universo indígena y la inmadurez del mestizo) y con la dicotomía “civilización” opuesta a “barbarie” que veía en la cultura europea, (proveniente de Francia e Inglaterra especialmente) un modelo civilizado digno de imitar, y optó por el neoclasicismo como estilo estético más adecuado para expresar los valores cívicos de las nuevas instituciones.

En el edificio que representa al gobierno, Pasto exige coherencia, no sólo en el estilo arquitectónico, sino ante todo en los valores. Pasto, la ciudad tradicionalista y conservadora valora las virtudes cívicas y la racionalidad, y por tanto elige lo apolíneo y rechaza lo dionisiaco.

Figura 8. Edificio de la Gobernación



Fuente: Archivo de esta investigación.

Figura 9. Puertas del edificio de la Gobernación - Puerta principal (izq.) - puerta lateral (der.)



Fuente: Archivo de esta investigación

Sin embargo, las puertas de la gobernación, y a pesar de la carencia de elementos barroco-grotescos, se resisten a una total identificación con lo clásico y lo europeo, pues conservan la estructura básica de sus hermanas pastusas. Estas puertas, clásicas, despojadas y apolíneas, son, ante todo, puertas “de” Pasto y pueden ser vistas como un ejemplo de resistencia cultural, que a través de la estética, preserva el carácter y la identidad local.

5.5.5 La mirada situada. En las páginas que anteceden he intentado realizar un análisis estético de las puertas pastusas. No se trata de un análisis formal y estilístico, mucho menos es una consideración histórica o sociológica. Mi intención ha sido abordar estas puertas en su relación con el contexto en el que están inmersas, se trata una mirada “situada”, que ha buscado destacar las puertas como elementos estéticos que aportan a la comprensión de la identidad pastusa. Mirada que recorta, resalta y valora a las puertas como manifestaciones características del modo de ser pastuso y las relaciona con las categorías estéticas que lo expresan.

No es el que precede un texto científico, con datos veraces, pues, las circunstancias históricas y concretas de la producción de estas puertas, como los nombres de sus productores, no permanecen en la memoria pastusa. Pese a mis constantes búsquedas no pude dar con información precisa sobre artesanos, talleres, técnicas, sucesos y anécdotas. Como único texto a descifrar están las propias puertas.

Para investigaciones posteriores quizá pueda hallarse mayor información sobre las relaciones entre ellas (por ejemplo las similitudes o diferencias formales y estilísticas, o su relación con los edificios y sus historias) y tal vez el recuerdo de algunos testigos memoriosos.

Cada una de las puertas de Pasto, y todas en su conjunto, son una materialización de la identidad estética pastusa. Y en tal sentido, reflejan los contrastes y contradicciones que también están presentes en la ciudad, las preferencias estéticas y los diversos modos de ver y valorar el mundo de sus gentes.

5.6 LAS TÉCNICAS ANCESTRALES (tamo y “mopa mopa”)

5.6.1 El “Mopa mopa” o barniz de Pasto. El Barniz de Pasto es una técnica tradicional también conocida por su nombre indígena, “mopa mopa”. Se trata de una resina procesada y utilizada como barniz, que se realiza a partir del fruto del árbol “mopa mopa”. Originaria de las selvas tropicales del sur de Colombia, esta técnica se ha practicado ininterrumpidamente desde los tiempos precolombinos hasta la época actual. Al parecer, en el pasado fue conocida en Ecuador y en Perú, pero, de acuerdo con la bibliografía que he revisado, a partir del siglo XVIII se la considera característica de la región aledaña a la ciudad de San Juan de Pasto, de la que toma su nombre.

En tanto artesanía el barniz de Pasto es una técnica, es decir, cuando hablamos de “barniz de Pasto”, no estamos haciendo referencia a un conjunto de objetos determinados, de cierto tipo, (como por ejemplo serían los ponchos de lana del Noroeste argentino, o los sombreros de paja toquilla de la zona de Sandoná en Nariño, Colombia) sino a una técnica, la de barnizar objetos de madera, de vidrio, o cuero, utilizando “mopa mopa”, con fines de impermeabilización o decoración. En tanto artesanía, el barniz de Pasto debe ser entendido y valorado como técnica, como proceso. Sin embargo reúne características suficientes que permiten catalogarla como artesanía. Los artesanos que realizan esta tarea reciben el nombre de barnizadores²⁰.

Como bibliografía básica para desarrollar este capítulo, me baso en los informes elaborados por William Obando y por Rodrigo Espinosa Villarreal, en un libro que resultó del esfuerzo conjunto de la Academia Nariñense de Historia, de la Academia Municipal de Pasto y de la Secretaría Municipal de Educación y Cultura que se titula Nariño: Valores Humanos e Identidad. También me han aportado datos valiosos las publicaciones en papel o en línea de Artesanías de Colombia, entidad que trabaja rescatar, promover y perfeccionar la tarea de los artesanos del país y en muchos otros artículos publicados en revistas y en páginas web, especialmente las publicadas por la Biblioteca virtual “Ángel Arango” del Banco de la República de Colombia. Del mismo modo ha sido fundamental como fuente de información mi visita a talleres de la zona, y una entrevista con el maestro Eduardo Muñoz Lora.

LA PLANTA “MOPA MOPA”

El “mopa mopa” cuyo nombre científico *Eleagia pastoensis mora*, le fuera dado en honor al biólogo colombiano (nariñense) Luis Eduardo Mora Osejo, que fue quien la estudió y le dio un lugar en la botánica científica actual, recibe también otros nombres vulgares en las distintas regiones en que crece: “palo de cera”, “azuceno ceroso” “guayabillo” o “lacre”.

Es natural de los departamentos colombianos de Nariño y Putumayo, donde crece en grupos o conjuntos que se conocen como “bosques de barniz” o “barnizares”. Del árbol “mopa mopa”, se extrae una resina vegetal que se obtiene de sus yemas y se utiliza para recubrir, impermeabilizar o decorar objetos de madera, vidrio, etc..

William Obando informa que la planta crece en la vertiente de la cordillera oriental entre los 1.000 y 2.000 metros a nivel del mar, “esta franja latitudinal se extiende desde las cabeceras de los ríos Mocoa y Putumayo en el noroeste del departamento pasando por los municipios de Mocoa, Villagarzón y Orito; siendo estas áreas de dispersión natural del Barniz”²¹.

²⁰ ARTESANÍAS DE COLOMBIA. Sistema de Información para la Artesanía: Glosario. Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Comercio Industria y Comercio. Disponible en: <http://www.artesantiasdeColombia.glosario.htm>.

²¹ OBANDO, William. Informe Referente Oficio de “mopa mopa”, San Juan de Pasto: Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía y la Pequeña empresa (inédito), s.f.

El clima tropical húmedo es el único apto para su crecimiento, no resiste temperaturas mayores de 25°C, y el nivel de calor óptimo está entre los 15° y 20° C. Necesita un elevado porcentaje de humedad, aproximadamente de 85%, y su requerimiento hídrico anual está entre 4.000 y 6.000 mm.²²

LA HISTORIA - ORÍGENES PRECOLOMBINOS DE LA TÉCNICA

Tanto el informe de William Obando como el texto de Manuel Zarama Delgado relatan que, de acuerdo con las investigaciones arqueológicas de la colombiana Victoria Uribe, quien ha realizado excavaciones cerca de Pasto y de Tumaco con descubrimientos importantes, la resina fue usada por los indígenas de la zona del actual Departamento de Nariño, por lo menos desde el siglo IX d.C. Carlos Arturo Jaramillo, en su libro Murmullos del lenguaje UIK (la práctica del Mopa Mopa)²³ afirma que estos indígenas utilizaban el barniz con el fin de impermeabilizar ciertos objetos de madera, para lograr una mayor duración, pues, a causa de la gran humedad reinante en la región, la madera se deteriora rápidamente.

Cronistas de la conquista y la colonia. Paralelamente, las dos fuentes mencionadas como el libro de Rodrigo Espinosa Villarreal, relatan que los llamados “cronistas de indias”²⁴ hacen referencia en sus relatos al uso de la resina. Al parecer, el primero que habría dado noticias sobre el barniz, fue Hernán Pérez de Quezada, quien llegó a la región de Nariño hacia 1543, luego de una expedición frustrada, tras la infausta búsqueda de “El Dorado”. El testimonio de Pérez de Quezada ha sido citado, entre otros, por el conocido historiador colombiano Rufino Gutiérrez en varios de sus textos.

Otros cronistas que hacen referencia al tema son: Fray Pedro Simón²⁵ y Lucas Fernández de Piedrahita²⁶, (uno europeo y el otro natural de Bogotá) quienes conocieron y describieron la técnica del barniz en el siglo XVII.

En el siglo XVIII, un fraile de nombre Juan de Santa Gertrudis, nacido en Palmas de Mallorca, realiza un viaje por lo que hoy es territorio colombiano entre 1756 y 1767, Asombrado por las rarezas que encuentra en su recorrido, Fray Juan escribe un libro que se titula Maravillas de la Naturaleza. Este texto ha sido publicado por la Biblioteca Virtual “Luis Ángel Arango” del Banco de la República y en él podemos leer uno de los más interesantes e ilustrativos testimonios sobre la

²² Ibid.

²³ JARAMILLO GIRALDO, Carlos Arturo. Murmullos del Lenguaje UIK (La Práctica del Mopa Mopa). Pasto: Instituto de Artes Populares. Universidad de Nariño, 1986. p. 16.

²⁴ Se trata de viajeros que en tiempos de la Conquista y la colonización, describen, a través de cartas, crónicas o relatos, los paisajes, la flora, la fauna de América, como así también la vida de los indígenas, sus costumbres y su cultura.

²⁵ Cronista franciscano español (1574 - 1628) es autor de una extensa obra que trata sobre la conquista e inicios de la colonización en Colombia y Venezuela.

²⁶ Lucas Fernández de Piedrahita nació en Bogotá en 1624 y murió en Panamá en 1688. Fue sacerdote y un destacado historiador colombiano. Su obra principal es la Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada publicada en 1688.

técnica del barniz de Pasto de tiempos de la colonia. Dice Fray Juan de Santa Gertrudis en el tomo I, capítulo VI de su libro:

“Vi también en casa del cura un aparador que tenía como vajilla de plata, y entre ella tenía también mucha loza que me pareció china muy primorosa. Y admirando que en tal paraje estuviesen alhajas tan preciosas, díjele: Padre cura, más valdrá aquella loza de China en este paraje, que aquella de plata; porque a más de ser por sí muy preciosa, la conducción de una cosa tan frágil ha de ser muy costosa. El se echó a reír, y después me dijo: No es el primero que se ha engañado Vuestra Paternidad. Aquella no es loza de China, es de madera y está embarnizada con un barniz que le da este lustre. De allí adonde van ahora Vuestras Paternidades²⁷ lo sacan los indios, que es la pepita de una fruta que hay en estos montes, y los indios de Pasto lo componen y con ello embarnizan la loza de madera con tal primor, que imitan al vivo la loza de China. Abrió el aparador, y hasta que lo tuve en las manos estuve creyendo que era china. Mas al tomarlo, con el poco peso, conocí que era madera embarnizada, porque hasta cocos, pilches y cucharas tenía del mismo modo. Y este embarnizado, por más que lo usen y refrieguen para limpiarlo, jamás se envejece ni pierde el lustre. Los encharolados que hacen en España algo le parece; mas aquello es más lustroso. En adelante diré el puesto en donde hay dicho barniz, y en llegando a Pasto diré el modo como lo van los indios beneficiando”²⁸.

Y más adelante, en el tomo II, capítulo 4 añade:

“En este tiempo que me detuve en Pasto vinieron un día de Sibundoy unos indios y yo los encontré en la plaza. Ellos me conocieron y me vinieron a hablar. Yo les pregunté a qué habían venido y ellos me respondieron que habían traído espingo y barniz de condagua. Yo les dije que quería ver el barniz, y ellos dijeron que ya lo habían vendido. Con esto fui con ellos a la casa de los indios que con ello labran aquella losa de madera que anoto en el Tomo Primero, capítulo VI, y en donde prometí explicar este punto en llegando a la ciudad de Pasto. Es pues este barniz la almendra de una fruta que dan unos árboles que hay en toda aquella serranía del Río llamado Condagua. Es esta pepita un poco más gruesa que una almendra. Su color natural es entre amarillo y verde muy amortiguado. Estas pepitas son viscosas, y para beneficiarlas las mascan como quien se pusiera a mascar cera blanda. De estas mascadas las juntan y hacen unas pelotas medianas. Estas las tiñen del color que quieren.

“Mandan pues estos hombres labrar a los carpinteros varias piezas de cedro, platos, platonos, fuentes, vasos, cucharas, pozuelos, cocos, vasos comunes, etc. La pieza la dibujan a cincel, y lo que quieren que salga dorado o plateado se lo ponen. Ya aparejada la pieza toman una pelotita de este barniz, aplastándola, la

²⁷ Los viajeros se dirigen hacia la zona del Río Putumayo.

²⁸ SANTA GERTRUDIS, Fray Juan de. Maravillas de la Naturaleza. v. 1, cap. 6. Publicación digital en la página web de la Biblioteca “Luis Ángel Arango” del Banco de la República. Disponible en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/faunayflora/8a.htm>. Citado también por Obando y Manuel Zarama Delgado (véase nota 32).

cantean a cuatro cantos, y al calor del fuego tiran de los cantos entre dos, y se va el barniz dejándose estirar y adelgazar, hasta hacerse del canto más delgado que un papel. Calientan entonces la pieza y la abrigan con este barniz, y al instante queda pegado. Sácanle de pronto el dibujo que tiene, y después se lo ponen de barniz del color que quieren, y asimismo descubren lo plateado o dorado. Pero con la advertencia que la pieza que labran no se llegue a enfriar, porque al enfriarse, el barniz que una vez se pegó ya no hay remedio de quitarlo, y por esto tienen allí siempre la candela los que labran, y de rato en rato calientan la pieza, y queda tan lustrosa como la loza de China, y China parece al que no lo sabe. Yo mandé labrar para mi uso varias piezas, y cuando volví a entrar a la misión me las llevé, y aun cuando me subí para Lima, para venirme para España, traía algunas, pero en el camino unas repartí y otras me las hurtaron, y sólo me ha quedado mi cajeta que también mandé embarnizar”²⁹.

Figura 10. Artesanos del barniz de Pasto grabado de 1865



Fuente: Archivo de William Obando .

DOS TESTIMONIOS DE TIEMPOS REPUBLICANOS

En el siglo XIX recorrieron América varios estudiosos de la naturaleza que llegaron al continente imbuidos por las corrientes empiristas, racionalistas y científicas que estaban en boga en Europa, con la intención de describir y documentar las “extrañezas” naturales y culturales de estas latitudes. Uno de los primeros fue Alejandro von Humboldt, a quien ya mencioné. Por Colombia, específicamente por

²⁹ Ibid.

Pasto, también pasaron otros, entre los que vale la pena mencionar a Juan Bautista Boussingault (quien llegó a Pasto en 1831) y a Eduardo André (que arribó en 1874). El testimonio de ambos está citado por Zarama Delgado, y también por Benhur Cerón Solarte y Marco Tulio Ramos, en un artículo titulado Pasto, espacio, economía y cultura publicado por la Biblioteca virtual "Luis Ángel Arango" del Banco de la República (Colombia).

Dice Juan Bautista Boussingault:

"Visite en Pasto las raras industrias que todavía están en actividad: tinturas y textiles; una de ellas me intereso vivamente; el barniz de las obras de madera con el sistema conocido como el de Pasto. La substancia conocida como "barniz" es traía por los indios de Mocoa, es verde y tiene la apariencia de una goma que dicen ser producida por la 'Elaeagia utilis', de la familia de las rubiáceas. (...). Tiene una característica específica curiosa: pierde la dureza con el calor; pero no se disuelve y la aplican aprovechando esta plasticidad que permite estirla en una membrana delgada transparente, cuando esta caliente.

"He aquí la forma como operan los indios para barnizar: los objetos en madera como calabaza; cajas y recipientes delicados guardar vino o aguardiente, se pintan de diversos colores. El barniz, tal como viene de Mocoa, se somete a la acción del agua hirviendo; al cabo de un instante está lo suficientemente blando para su estirado en una lámina delgada que se aplica cuando todavía está caliente, teniendo cuidado de afirmarlo con un trapo para que adhiriera a la madera; luego, con un carbón al rojo, sostenido con una tenaza, que se pasa muy cerca del objeto decorado, se hacen desaparecer las burbujas: en esa forma se obtiene una superficie unida, brillante y transparente, a través de la cual aparecen las pinturas con toda la vivacidad de sus colores, mejorados con oro y plata algunas veces. Este barniz es de una solidez notable, ya que es resistente agua, al alcohol y a los aceites fijos y volátiles, lo que lo distingue del caucho. Las soluciones alcalinas son las únicas que lo atacan (...)

"Los operarios que conocí de raza india y los procedimientos de aplicación del barniz, lo mismo que el arte de hilar la lana, de tejerla y de teñirla, seguramente son anteriores a la conquista".

Cerón Solarte y Ramos anteceden el testimonio de André comentando que se trata de una descripción detallada y muy minuciosa, realizada con la intención de llevar a Europa un documento fiable y científico que permitiera dar a conocer el producto, a posibles compradores. Dice Eduardo. André:

"Al penetrar en un taller de obreros pastusos, me encontré rodeado de mesas, escabeles y estantes sobre los cuales se veían numerosos objetos de madera pintados y barnizados, como vasos, cajas, cofrecitos, frascos, cuernos para aguardiente, platos toscamente torneados, pero en los cuales destellaba la luz del día. Dos hombres trabajaban sentados en medio de una sala; cada cual tenía

delante un fogón o brasero encendido con una ollita llena de agua. A sus pies se veían trozos de carbón y barniz, unos alicates en forma especial y un abanico de junco destinado a avivar el fuego. Tomó él un trozo de barniz y lo tuvo unos minutos sumergido en agua hirviendo, lo estiró luego por todos los lados convirtiéndolo en una membrana delgada y transparente como el papel de estarcir; lo aplicó enseguida a la superficie ya pintada de una gran copa, lo cubrió con un trapo y para aumentar la adherencia, tomo con los alicates una ascua y la pasó por las partes abolladas o hinchadas; calentó luego todo el vaso y obtuvo una superficie liza y brillante como la laca japonesa. El barniz de Pasto aplicado de esta suerte tiene una consistencia extraordinaria; resiste el frío, el calor y el agua y se adhiere fuertemente sobre la madera. Por medio de la masticación, como los niños hacen con la goma elástica, se reblandece también. Por regla general es transparente y se presta a cubrir los colores vivos realzados, con oro y plata; y aplicados de antemano a los objetos; pero también puede mezclarse con diversos colores. El abayalde le da un tono verde perla muy fino... Este barniz es insoluble al éter; esencia de trementina y aceites comunes; solo lo altera el alcohol de potasa. En frío es duro y quebradizo y su fractura es vidriosa. Con el éter aumenta su volumen. Pesa más que el agua, no tiene olor ni sabor; y con el frote apenas si desarrolla fluido eléctrico. La industria europea podrá obtener en mi concepto un ventajoso resultado de esta substancia, formando con ella un barniz alcohólico, susceptible de grandes aplicaciones, hasta sustituir con ventaja las lacas de oriente, por su mayor duración y brillo igual cuando menos, y más fácil empleo"³⁰.

No son éstos los únicos testimonios que encontré de cronistas, viajeros o naturalistas que llegados a Pasto, describieron con lujo de detalles la técnica y el uso del barniz de Pasto, sin embargo, para ilustrar cómo fue visto, y sacar conclusiones respecto de la situación presente, considero que son suficientes.

EL PROCESO TÉCNICO EN LA ACTUALIDAD

Tanto el informe de William Obando, como los textos de Espinosa Villarreal, y Manuel Zarama Delgado, hacen mucho hincapié en el proceso técnico del barniz de Pasto y lo describen con lujo de detalles. Dado que en esta investigación interesa más la problemática estética que la minuciosa descripción de cómo se barniza, haré un resumen de la técnica, y remito al lector a los textos citados si desea mayor información sobre los procedimientos de aplicación.

La cosecha de la yema “mopa mopa”

Dice Obando que el árbol “mopa mopa” se cosecha dos veces al año, antiguamente el producto de la cosecha era traído desde los barnizares al poblado Mocoa por los indios originarios de Sibundoy. Así lo atestigua un escrito de

³⁰ CERÓN SOLARTE, Benhur y. RAMOS, Marco Tulio. Pasto, Espacio, Economía y Cultura. Publicación digital en la página web de la Biblioteca “Luis Ángel Arango” del Banco de la República. Disponible en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/geografía/pasto.htm>

Alejandro von Humboldt, quien pasara por Pasto en 1801, en su viaje por Sudamérica...

“El barniz no es abundante porque los indios de Sibundoy no lo buscan activamente. Estos indios que han conservado las formas de gobierno interno y la lengua de los Incas (aunque tienen su propia lengua) son los únicos que buscan el barniz...”³¹

A Mocoa se dirigían los artesanos y compradores de Pasto. Al parecer, actualmente esta tradición se ha ido perdiendo y son campesinos los que cosechan y comercializan el producto en diversas ciudades. Antiguamente el barniz solía transportarse envuelto en hojas, (hoy se usan recipientes plásticos) para conservarlo fresco, suave y elástico. Al llegar a destino era sumergido en agua, casi siempre en una olla de barro, en un lugar fresco; el agua se cambiaba cada 8 días, para que no cristalizara o se tornara quebradizo. Hoy en día se almacena en una heladera (nevera) convencional a 3º bajo cero.

Limpieza y triturado. Las yemas del “mopa mopa” se colocan dentro de una costal (saco, talego, bolsa) y sobre un yunque o una piedra plana, se golpean con un martillo (maceta, mazo, martillo), una vez procesada se separa toda impureza visible que pudiera haberse filtrado en la cosecha (trozos de corteza, de hojas, insectos muertos, etc.). En los talleres más industrializados suele usarse un molinillo para triturar. Espinosa Villarreal comenta en su texto que un artesano del Barrio Lorenzo, de la ciudad de Pasto, le ha informado que en su taller se reemplaza el proceso de triturado disolviendo el barniz en acetona, con muy buenos resultados³².

Una vez limpio, el barniz se sumerge en un recipiente con agua hirviendo durante varios minutos (quince aproximadamente). El objetivo es que se disuelva y se transforme en una masilla blanda y maleable. Cuando esto se ha logrado, se reduce la temperatura agregando agua fría. Luego se procede a estirarlo con las manos (que deben estar húmedas y frías), sujetándolo con la boca; una vez estirado, nuevamente se eliminan las impurezas que pudieran haber quedado. Para calentar el agua los artesanos pastusos prefieren, como combustible, el carbón vegetal antes que la electricidad, porque el calor es mucho más intenso, y aligera notablemente la preparación.

Este proceso se repite varias veces hasta que se obtiene una masilla libre de impurezas, muy maleable, elástica y tersa.

Por lo general, esta etapa del proceso es realizada por los aprendices. La perfecta limpieza de la masilla es un factor del que depende la calidad del barniz, por ello, los maestros artesanos, según narra William Obando, examinan el grado de refinamiento de la resina masticándola “práctica que evoca la ancestral costumbre de masticar el mopa mopa”³³. En efecto, es sabido, y así lo relatan tanto las gentes de Pasto, como la bibliografía que he analizado, que antiguamente no se

³¹ ZARAMA DELGADO, Manuel. “Eduardo Muñoz Lora : Artista máximo del barniz de Pasto. En: Academia Nariñense de Historia, Academia Municipal de Pasto y Secretaría Municipal de Educación y Cultura. Nariño: Valores Humanos e Identidad. Pasto: junio de 2001, v.1. p.32

³² Espinosa Villarreal, Op., cit. p. 20.

³³ Obando, Op., cit.

machacaba el “mopa mopa”, sino que se lo masticaba; se dice que esto tenía beneficios dobles, unos para el producto, otros para el artesano; en relación al producto, la masticación confiere al barniz mayor brillo y resistencia; en relación al artesano se afirma que la mascada conserva la dentadura, evita las caries y endurece las encías. Espinosa Villarreal dice también que masticar el barniz tiene efectos terapéuticos en el tratamiento de la tuberculosis pulmonar. No he encontrado ningún informe científico que avale estas afirmaciones, pero es importante dár las como parte del conjunto de creencias y tradiciones que rodean la práctica del barnizado con “mopa mopa”.

Figura 11. Triturado del “mopa mopa”



Fuente: Archivo de William Obando

Figura 12. Proceso de cocción



La foto es gentileza de William Obando.

Figura 13. Estiramiento



Fuente: Archivo de William Obando

Estiramiento y teñido. Después que el material ha sido liberado de toda impureza se procede a estirarlo. Relata William Obando que este proceso debe ser realizado por dos personas que tiran (jalan) la resina hasta lograr un diámetro de más o menos un centímetro. Estas bandas adquieren una consistencia dura al enfriarse, para continuar el proceso deben ser molidas nuevamente...

“Es preciso moler dos veces con presión diferente primero más gruesa y luego más fina. Por la fricción los discos del molino se calientan y hacen que el material se adhiera, lo que se evita adicionándole agua continuamente”³⁴.

Una vez molido, si se desea trabajarlo inmediatamente, se procede a ablandarlo con agua caliente. Después de macerarlo y amasarlo puede ser teñido, para esto se utilizan diversas tintas, que van desde las tierras minerales a los colorantes químicos. Una vez que la masa se ha mezclado con el colorante es necesario introducirlo en agua hirviendo nuevamente para fijar el color. Obando comenta que...

“...los colores mas utilizados para la tintura son rojo intenso, naranja, verde fuerte, verde dorado, azul, negro, gris, blanco y café los colores mezclados con bronce, plátano o dorado, hacen que las piezas tengan características de coloraciones metálicas”³⁵.

El Sistema de Información para la Artesanía, de Artesanías de Colombia, comenta en su Glosario, que antiguamente había artesanos que aplicaban las placas de resina, sin teñir, alternándolas con finas láminas de papel de colores.

³⁴ Ibíd.

³⁵ Ibíd.

Posteriormente se comenzó a teñir directamente la masa de “mopa mopa” y éste es el procedimiento más utilizado en la actualidad³⁶.

Existe otra técnica de coloración que se conoce con el nombre de “barniz brillante”. Según Obando y Espinosa Villarreal, el barniz brillante se obtiene al aplicar laminillas de oro y plata sobre superficies de fondo negro, natural y de otros colores que luego son revestidas con la resina “mopa mopa”. La técnica del “barniz brillante” fue muy admirada en otras épocas, pero se en la actualidad se la practica muy poco debido a los altos costos de las láminas de oro y plata.

Una vez teñida la masa puede estirarse y aplicarse en las piezas a decorar, o bien puede reservarse para un uso posterior. En caso de que se desee almacenarlo se puede guardar sumergido en agua fresca o en la heladera (nevera).

Aplicación sobre objetos. Una vez libre de impurezas y coloreado se procede a la aplicación del barniz sobre distintos objetos de madera, vidrio o cuero. Para ello hay que ablandarlo nuevamente mediante la inmersión en agua hirviendo, luego, se precede a estirarlo, esta tarea debe cumplirse siempre entre dos personas, que, “tomándolo con manos y poco a poco abriendo y moviendo coordinadamente los brazos hacia arriba y abajo y echándose hacia atrás, los oficianes ejercen presión sobre la resina hasta que ésta se estira obteniendo una lámina delgada y ancha”³⁷.

La masilla es estirada en forma rectangular en láminas con dimensiones diversas (pueden superar el metro cuadrado). Normalmente se realiza este estiramiento en el momento antes de aplicar la resina, para evitar que las planchas se ensucien, se arruguen o se vulneren.

Una vez estirada, la resina se extiende sobre una superficie amplia y limpia con mucho cuidado de que no se arrugue, se recortan los bordes que suelen quedar de mayor grosor, posteriormente se comienza a cortar trozos adecuados al objeto que se desea impermeabilizar. El corte se realiza con una herramienta muy filosa y pequeña que antiguamente se fabricaba a partir de retazos de sierras utilizadas para cortar hierro, hoy se usa un bisturí o seguetas de un excelente filo. A la hora de describir el proceso de aplicación dice Obando...

“Para la decoración de figuras volumétricas se calienta la pieza y después se la cubre con tela de barniz realizando presión con un trapo que se calienta constantemente en la hornilla. Luego se procede a cortar dejando vacíos a rellenar con barnices de otros colores”³⁸.

Y el glosario del Sistema de información para la artesanía de Colombia, agrega:

³⁶ ARTESANÍAS DE COLOMBIA. Sistema de Información para la Artesanía: Glosario. Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Comercio Industria y Comercio. Disponible en: <http://www.artesantiasdeColombia.glosario.htm>

³⁷ Obando, Op., cit.

³⁸ Ibíd.

“Con la combinación de telas de diferentes colores y su recorte, a modo de dibujo, ejecutado sobre la superficie que se desea decorar se desarrolla el trabajo de diseño directamente sobre el producto en proceso”³⁹.

Anteriormente, era frecuente el uso de una plantilla, en la que se habían elaborado previamente los modelos a manera de guía, luego se fueron imponiendo la improvisación y la creatividad.

Una vez que la resina ha sido aplicada en todo el objeto se fija mediante un reverbero eléctrico que se acerca con cuidado. El acabado final se realiza con lacas mate, semi-mate y brillante.

Figura 14. Aplicación sobre los objetos



Fuente: Archivo de William Obando.

Preparación de los objetos a barnizar. Por lo general, los objetos sobre los que se aplica la resina no son realizados por el barnizador, sino por otros artesanos (carpinteros, torneros, vidrieros o artesanos del cuero). Sin embargo, el barnizador debe prepararlos muy bien antes de barnizarlos.

La preparación comienza por la limpieza del objeto, luego deben ser pulidos. Antes de aplicar la película de barniz a los productos en madera se debe lijarlos,

³⁹ Artesanías de Colombia. Op., cit.

suelen usarse tres tipos de lija de diferentes calibres, y se irá de calibre mayor a menor para dar el acabado final.

Posteriormente se aplica una capa de cola de carpintero mediante un pincel grueso. Para lograr fondos en la decoración el objeto suele pintarse con tintas, óleos o acrílicos. Finalmente, algunos artesanos aplican una capa de goma laca (charol) que actúa como aglomerante y que facilita la fusión entre objeto y barniz.

TEMAS Y FORMAS EN LA DECORACIÓN

En una entrevista que realicé a William Obando puede saber que se pueden distinguir dos tipos de los diseños y motivos en la decoración de objetos con barniz: el “tradicional” y el “contemporáneo”.

El primero es está basado en elementos fitomorfos, especialmente flores, tallos y hojas que se complementan con guardas geométricas, algunas de ellas reciben el nombre de “quingos” a los que Obando define como “diseños en negativo/positivo en formas generalmente geométricas a manera de bordes o marcos del motivo central que tiene mayor espacio e importancia”⁴⁰.

Paralelamente, dentro del diseño tradicional destacan motivos paisajísticos, con aires pintorescos, en los que se representan escenas de provincia (campestres, bucólicas) como las iglesias, las cosechas, las viviendas, los lugareños, la fauna silvestre y el ganado. Estos motivos son difíciles de realizar y requieren mucha experiencia y pericia, por ello son efectuados por los maestros artesanos, mientras que las guardas suelen se hechas por los aprendices.

En el diseño tradicional, no hay mucha relación entre el motivo de la decoración, y la pieza, ésta es más bien un soporte, un sustento, una base en la que se depositan las formas.

Refiriéndose a este diseño tradicional dice Obando que los artesanos “saben los diseños de memoria, los tienen en la cabeza y en las manos”. Esta frase, muy metafórica y al mismo tiempo muy lúcida, sintetiza muy bien lo que ocurre en el proceso de la decoración: en el taller del artesano forma y técnica constituyen una unidad y los motivos brotan con gracia y fluidez de la mente y de las manos del maestro para moldearse, materializarse, sobre las piezas.

El diseño “contemporáneo”, en cambio, implica un planteo estético diferente, es más abstracto, o tal vez debería decir, menos figurativo. Se trata de formas puras, texturas y colores que se relacionan más estrechamente con el diseño de la pieza. El objetivo es integrar ambos: objeto a decorar y decoración, en un todo atractivo y adecuado.

⁴⁰ Obando, Op., cit..

El propio William Obando como diseñador de productos y su hermano, el artesano Germán Obando, realizan diseños contemporáneos de gran calidad. La familia Obando se ha destacado en el barnizado durante varias generaciones

En estas propuestas, la técnica se aproxima al diseño industrial de alto vuelo, se trata de piezas con funciones prácticas, (jarrones, tazas, etc.), relacionadas a la producción fabril, pero con evidente intención estética de su realizador, llevan su impronta. En su condición de objetos atractivos por sus cualidades formales, podrían ser destinados tanto al uso como a la contemplación.

Figura 15. Diseño tradicional - contemporáneo



Diseño Tradicional



D

Diseño contemporáneo

Fuente: Archivo de William Obando.

Figura 16. Diseño tradicional con motivos campestres



Fuente: Archivo de William Obando

5.6.2 El enchapado en tamo. De acuerdo con la definición que da Artesanías de Colombia en el glosario de su Sistema para la Información de la Artesanía⁴¹, el enchapado en tamo es una técnica que consiste en revestir objetos con fibras vegetales, provenientes de los tallos de la espiga del trigo, de la avena o de la cebada. También suele usarse, además del trigo y la cebada, una pajilla proveniente del arroz⁴².

El revestimiento, que puede ser parcial o total, se realiza pegando láminas o tiras de fibra vegetal sobre la superficie de una pieza, generalmente de madera, generando tramas, texturas o dibujos.

Las fibras suelen conservar su coloración natural, aunque también los “enchapadores en tamo”, (así se conoce a los artesanos que practican el oficio), utilizan recursos diversos para colorearla, como el sombreado por tostado, el pirograbado o la coloración por teñido, para alcanzar otros resultados plásticos.

El enchapado en tamo, como el barniz de Pasto, es una técnica y no un conjunto de objetos. Como técnica, Artesanías de Colombia, en el mencionado glosario, dice que podría incluirse en dentro de la práctica que se conoce como taracea, y

⁴¹ Artesanías de Colombia. Op., cit.

⁴² ARTESANÍAS DE COLOMBIA. Guía para exportar artesanías e identificación del oficio artesanal para la determinación de origen. Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Desarrollo Económico, 1999. Publicación digital en la página web de la Biblioteca “Luis Ángel Arango” del Banco de la República. Disponible en: <http://www.lablaa.org/blavirtual/tamoybarniz.htm>.

que consiste en incrustar en madera, trozos de otras maderas, metal, nácar, etc. con la diferencia de que en el enchapado en tamo, no se procede por incrustación sino por pegado, sin embargo en la Guía para exportar artesanía, la misma institución, separa el enchapado en tamo de la taracea, y las considera dos artesanías diferentes, lo que nos muestra que se trata de una técnica única, especial, muy particular y propia de la región de Nariño, que no se practica en otras regiones, y me parece que es su singularidad y rareza lo que produce confusiones a la hora de clasificarla.

Como bibliografía básica, en este capítulo, recurro nuevamente al texto de Rodrigo Espinosa Villarreal, a las publicaciones en papel o en línea de Artesanías de Colombia, a otro informe, también redactado por William Obando del Laboratorio Colombiano de Diseño para el Desarrollo de la Artesanía y la Pequeña Empresa, titulado Referencial del oficio enchapado en tamo, realizado en 2005, como así a otros artículos publicados en revistas y en páginas web.

La historia . De la bibliografía que he consultado, sólo el texto de Rodrigo Espinosa Villarreal⁴³, hace una referencia a los orígenes históricos del enchapado en tamo. El autor dice que la práctica de esta artesanía se remonta a los tiempos de la colonia. Al parecer el tamo habría sido utilizado en la confección de colchones de paja. Paralelamente, en la época, el tamo fue empleado en la techumbre de edificios y viviendas por sus cualidades impermeables.

Como técnica decorativa se usó en marcos de cuadros, crucifijos, recipientes y otros objetos de madera. Se trata de una práctica anónima pues los nombres de los artesanos que practicaron la técnica en aquellos tiempos, no ha permanecido en la memoria social.

En la ciudad de San Juan de Pasto, la práctica del tamo es relativamente reciente, pero sin embargo, ha logrado un desarrollo importante, son muchos los talleres que actualmente se dedican a esta artesanía.

El proceso técnico - Cultivo y recolección. El proceso artesanal del enchapado en tamo se inicia con la recolección y selección de los tallos de espigas. Dice Obando en su informe que los municipios Jongovito, Obonuco, Gualmatán en las faldas del Galeras y más al sur, los de Túquerres e Ipiales, satisfacen las demandas de los artesanos de Pasto⁴⁴. En algunos casos el material se acopia en cebadales o trigales en los que se cosechan cereales, en otros, se planta con el fin específico de proveer materia prima para el tamo. Existen artesanos que se dedican exclusivamente al cultivo y a la recolección de los tallos y a la producción de láminas. En la visita que realicé al taller de Diego de la Cruz, me informaron que en ese taller sólo se compra materia prima cultivada y seleccionada especialmente.

⁴³ Espinosa Villarreal, Op., cit. p. 54.

⁴⁴ OBANDO, William. Referencial del Oficio Enchapado en Tamo. Pasto: Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía y la Pequeña Empresa, inédito, 2005.

Los artesanos de la región de Pasto prefieren el tamo de cebada por las propiedades físicas que presenta, el tallo de la cebada es más delgado, más suave y más claro que el del trigo y no tiene betas demasiado visibles. El enchapado con fibra de arroz o de avena no se practica mucho en la región.

El corte se realiza entre nudo y nudo del tallo con un cuchillo o herramienta filosa, se prefieren aquellos mejor conservados y secos, regulares en su grosor y de textura suave y pareja.

Luego del corte se acomodan y se enlazan en atados regulares con el fin de facilitar su transporte.

Confección de láminas. El paso siguiente es la preparación de la lámina de tamo. Para lograrla, se limpian los tallos manualmente quitando las hojas. Se descubre el interior que es suave al tacto y brillante a la vista.

Posteriormente cada tallo se corta, transversalmente de nudo a nudo, con un bisturí, esta operación debe realizarse sobre una superficie de madera. Los cortes se seleccionan por tamaño y color y se organizan en grupos que suelen almacenarse en diversos contenedores (generalmente cajas de cartón).

Luego cada tallo es sometido a un nuevo corte, esta vez longitudinal, que lo divide en dos medios cilindros, seguidamente estos son aplanados con un trozo de madera hasta obtener una pequeña plancha. Se recortan los cantos para emparejarlos y la plancha se pega, encolando su lado interno con cola de carpintero, en una hoja de papel mantequilla. Las planchas obtenidas se de cada tallo se pegan una al lado de la otra hasta obtener una lámina. El tamaño de estas láminas varía, las más pequeñas están entre los 12 cm. x 14 cm., mientras que las más grandes rondan entre los 25 cm. y 35 cm. de lado. Para conseguir una superficie pareja, la lámina se prensa con una cuña de madera hasta que esté seca. También suele secarse y asentarse mediante una plancha hogareña caliente.

Coloreado del tamo. Con la plancha es posible crear betas tostando la superficie de la lámina de manera controlada.

También se le puede dar color a través de distintos procesos: cocción, o inmersión en alcohol u otros solventes. Estos procesos de coloración se efectúan antes de elaborar la lámina de tamo.

La cocción se realiza en agua hirviendo a la que se añade algún mordiente para fijar el color (bórax, alumbre o limón) y la anilina deseada. Luego se sumergen los tallos y se hierven entre dos y tres horas.

En el caso de inmersión en alcohol, en thinner o aguarrás la anilina se disuelve previamente en el solvente elegido y luego se sumergen los tallos que permanecen en la solución durante tres días aproximadamente.

Figura 17. Artesanos trabajando en el taller de Diego de la Cruz



Fuente: Archivo de esta investigación.

El enchapado y sus técnicas. El preparado de las láminas de tamo suele hacer en talleres diferentes a aquellos en los que se realiza el enchapado. Una vez listas, las planchas son trasladadas a los talleres de enchapado.

Los procedimientos para enchapar son diversos. Los autores que he consultado los relatan con lujo de detalle. Aquí sólo realizaré una síntesis.

Los objetos a enchapar pueden ser de distintos materiales, la gran mayoría son de madera, pero también es posible enchapar pergamino, papel, cartón, cerámica y vidrio. Con éstos soportes se decoran artículos diversos, como bomboneras, jarrones, cofres, cigarreras, portalápices, fruteros, platos, dulceras y tarjeteros de madera, vidrio o cerámica; pantallas para lámparas de pergamino; tarjetas de papel; cajas de cartón y muchos otros. También se decoran marcos para espejos, mesitas, esquineros, lámparas y butacas. Además de estos objetos con funciones prácticas bien definidas, se enchapan otros que cumplen funciones culturales o solamente decorativas, por ejemplo, representaciones de vírgenes y u otras tallas, máscaras o figuras zoomorfas: lechuzas, gorriones, patos y mariposas.

Las piezas se preparan con anticipación en un sector del taller especialmente destinado a ello, se limpian, se lijan y se les aplica una o varias capas de sellador. Posteriormente pueden ser coloreadas con tintes con el objeto de lograr un color de fondo, en el caso de los objetos de madera, se prefiere un tono de fondo translúcido que permita apreciar la calidad y la beta de ésta.

William Obando destaca que existen diversas técnicas para decorar utilizando láminas de tamo, el investigador del Laboratorio de Artesanías... no hace referencia a que estas diversas técnicas tengan nombres propios, sin embargo intentaré ponerles una denominación con un fin didáctico, que el lector pueda distinguirlas mejor. Las técnicas más populares entre los artesanos son tres:

La técnica del recorte y pegado directo. Los artesanos con más experiencia y conocimientos colocan la lámina de tamo sobre la pieza a decorar y recortan directamente, sin dibujos ni medidas previas. Luego pegan con cola de carpintero (colbón), retiran los excedentes y dejan secar.

Dibujo, recorte y pegado. Obando relata de este modo el proceso:

“Tradicionalmente sobre la lámina de tamo se trazaban a lápiz los motivos para recortar con bisturí, luego estas partes o piezas se juntan y se clasifican inclusive en recipientes”. Posteriormente a cada una de estas piezas o partes se les aplica adhesivo y se pegan una a una sobre pieza a decorar conformando el diseño elegido.

Tramado. La lámina de tamo se corta en hilos de 1 ó 2 mm. de grosor. La superficie de la pieza a decorar es encolada y con los hilos se comienza a tejer tramas, entrecruzando, superponiendo o variando las direcciones de los hilos. Generalmente se trabajan diseños geométricos o paisajes.

Acabado final. En la actualidad existen dos formas de terminar una pieza decorada en tamo, la primera y más común es el uso de acabados industriales a partir de lacas sintéticas industriales. La segunda opción es el uso de acabados naturales como por ejemplo goma laca, cera de laurel, de abeja, carnauba y sus respectivas mezclas con aceites minerales y de laurel. Se utiliza también el “mopa mopa” o barniz de pasto.

5.6.3 Temas y formas en la decoración. El enchapado en tamo es muy apto para realizar tramas y texturas, éstas se logran combinando finas tiras de diversos tonos entretejidas de maneras diferentes que producen exquisitos efectos visuales.

También se destacan motivos más figurativos tales como flores, paisajes o escenas bucólicas. Éstos preferentemente, decoran superficies planas tales como las tapas de algunas cajas de madera, o tarjetas de papel y cartón.

Figura 18. Dos versiones de la “Ñapanga” o Virgen Campesina, la colonial (izq.) y la republicana (der.) imágenes enchapadas en el taller de Diego de la Cruz



Fuente: Archivo de esta investigación.

5.7 TIPOLOGÍA DE LAS TÉCNICAS ANCESTRALES

No es mi intención profundizar en el tema de los aportes que las artesanías del barniz de Pasto y el tamo realizan a la identidad estética pastusa. Especialmente el barniz es reconocido como una técnica propia del lugar, enraizada en la tradición, y un tópico inexcusable a la hora de describir o argumentar sobre los aspectos identitarios de la comarca pastusa. En general, todos los estudios que he leído, explícita o implícitamente, les reconocen a ambas técnicas, un lugar de fundamental importancia en esta cuestión.

Me propongo otro objetivo: indagar el status estético de estas producciones. Si se toma en cuenta el marco teórico de Juan Acha, la pregunta habrá de girar en torno a la cuestión de si son “artesanías”, “arte” o “diseño”. La cuestión teórica cobra especial importancia porque en ella quedan implicados los valores. Es cierto que “artesanías”, “artes” y “diseños” son todas formas de producción estética, pero, en tanto circulan y se consumen en trayectos separados, también es cierto que deben someterse a distintos criterios de validación, de lo que resultan diferencias en su valor.

Al realizar un recorrido por los talleres de Pasto en los que se trabaja el barniz y el tamo, encontramos productos y productores muy diversos, a los que, siguiendo a Juan Acha, podríamos ubicar en el campo de las artesanías, en el terreno del arte o en el ámbito del diseño.

Una primera ojeada sobre la situación de esta producción estética nos hace pensar que la división estaría clara: hay artículos que tienen características artesanales; otros que aparecen definidos claramente como obra de arte (tal es el caso de la obra de Eduardo Muñoz Lora) y también hay objetos fruto del diseño que están pensados con posibilidades para una fabricación masiva, (como los diseños del taller de la familia Obando, de Diego de la Cruz y otros).

También, desde el punto de vista del productor la situación parece no presentar dificultades. Hay artesanos cuyos nombres no reclaman protagonismo alguno, otros que se posicionan definitivamente en el campo artístico y finalmente están los que, con formación universitaria en el diseño industrial, preparan “proyectos” con destino a la fabricación industrial.

Sin embargo, hilando un poco más fino, la situación no es tan simple, los productores fluctúan, ocasionalmente: su condición de “artesanos”, “diseñadores” o “artistas” varía según los requerimientos de las circunstancias. Y en relación productos el análisis revela que no pueden diferenciarse y definirse claramente. Hay piezas que se venden en los mercados y ferias artesanales, en forma individual o cooperativa, destinadas casi exclusivamente al consumo turístico, que reúnen ciertas características que permiten definir las claramente como “artesanías”. Pero también hay otras que con las mismas características, compiten en ámbitos donde se legitiman y comercializan, aceptando someterse a

los desafíos de la crítica especializada y al mercado del arte. Y están aquellas otras, que, semejantes a las dos primeras en sus particularidades, circulan, sin embargo, en los territorios del diseño industrial con el objetivo de competir en los mercados internacionales de producción fabril.

5.7.1 De raigambre artesanal. Si aplicamos las características que, de acuerdo con el análisis que he realizado páginas más arriba⁴⁵, definen las artesanías, en todos los productos realizados con las técnicas del barniz y el tamo (sean artesanías de feria, obras de arte, o diseños para la industria) encontramos lo siguiente:

En primer lugar, y en todos los casos debemos resaltar el carácter manual de su elaboración, en un taller de barniz o tamo, la herramienta fundamental son las manos del barnizador o enchapador y hay sólo algunas pocas máquinas y herramientas simples que cooperan con la tarea del productor.

Como segunda característica destaca la escasa división del trabajo existente en los talleres. Si bien es posible distinguir maestros y aprendices, cada uno con tareas y responsabilidades específicas, también es posible afirmar que el aprendiz está en proceso de aprender a realizar todas las actividades que implica la técnica.

Una mirada sobre el taller nos hace reflexionar en el modo de enseñanza-aprendizaje del oficio. La formación de los aprendices se realiza empíricamente, sobre la base de la práctica, la reiteración y la experiencia. Las técnicas que nos ocupan, no se enseñan en las academias ni en las universidades.

Así mismo no cabe duda de que se trate de actividades vinculadas con el medio natural y la tradición. Así por ejemplo, la práctica del “mopa mopa” sólo es posible en regiones cercanas al lugar donde crece el árbol que produce la resina y tal como lo demuestra la historia del barniz que hemos relatado, hay una estrecha vinculación entre barniz y tradición en Pasto. La producción del tamo es menos restrictiva, pero también está vinculada a las características geográficas y climáticas que hacen posible la producción de cereales aptos para la técnica.

Y no cabe duda, de que la práctica del barniz refleja la cultura de la comunidad y responde a necesidades que emergen de las condiciones del medio natural. Ya dije que ha surgido de la necesidad de proteger ciertos objetos de la humedad y es posible agregar que la práctica de la decoración con barniz o con tamo entronca con prácticas sociales, religiosas y cotidianas, pues se encuentra ligada a todos los objetos que han intervenido o intervienen en ellas (desde la vajilla hasta las vírgenes y los ángeles que dan espacios de representación al culto). Por

⁴⁵ Véase en el capítulo correspondiente a los marcos teóricos, el párrafo que hace referencia a la cuestión de la definición de las artesanías.

otra parte, la presencia de elementos “barrocos”⁴⁶ pero particularmente tratado con la mesura y la discreción propias de la identidad pastusa que aparece en los diseños tradicionales y contemporáneos, pero que también están en la obra de Muñoz Lora, nos hace pensar en la estrecha relación que perdura entre cultura y barniz.

Es indudable, en estos casos que los productos decorados con tamo reúnen cualidades estéticas además de funciones utilitarias.

Como rasgos discutibles, están la seriación, la escasa innovación y la autoría colectiva.

En lo que respecta a la innovación, hay diferencias entre la historia del barniz y la del tamo. La técnica del tamo, practicada con fines decorativos desde hace menos tiempo, ha aceptado con más facilidad la incorporación de innovaciones tecnológicas (planchas para tostar, máquinas eléctricas para pirograbar, y procesos químicos para teñir).

La incorporación de innovaciones en el caso del barniz, fue muy lenta; resultan muy ilustrativos los testimonios que he citado (de Fray de Santa Gertrudis, de Juan Bautista Boussingault y de Eduardo André) y el relato del proceso que se realiza en los actuales talleres de Pasto que nos ofrece la bibliografía consultada. De estos testimonios es posible inferir que hasta el siglo XIX ha habido pocas innovaciones en la técnica de aplicación del “mopa mopa”, recién entrado el siglo XX se incorporaron nuevas modalidades a la práctica. Éstas tienen que ver tanto con la incorporación de nuevas tecnologías y productos químico-industriales que facilitan, aceleran y mejoran la producción como con cambios producidos en la mentalidad de los artesanos.

Con respecto a la seriación, es posible decir que es cierto que muchos motivos utilizados en la decoración son constantes y se repiten en piezas semejantes, sin embargo también es cierto que hay piezas únicas, aún en aquellos espacios que no se perfilan claramente dentro del circuito artístico. Lo mismo sucede con la autoría colectiva, muchos de los artesanos del tamo y del barniz, no son figuras anónimas, sino que son conocidos y reconocidos no sólo en el ámbito local, regional o nacional sino también en el internacional.

En resumidas cuentas, en general, los productos ornamentados con “mopa mopa” circulan en los territorios de las artesanías, del arte o del diseño presentan características propias de las “artesanías”.

5.7.2 De jerarquía artística. Sin embargo, Eduardo Muñoz Lora, con su obra, ha elevado la técnica del barnizado a la condición indiscutida de arte. Con ella, elabora productos que no pueden considerarse artesanías pues, claramente, transitan en el circuito del arte: se trata de producciones que, además de reunir muchas de las peculiaridades que he atribuido a las artesanías, son también objetos únicos, que ensayan innovaciones formales además de contribuciones

⁴⁶ Estamos hablando del barroco en el sentido en que lo usa Alejo Carpentier, no como un estilo, con categorías formales específicas, sino como una categoría estética, vinculada no tanto al aspecto formal de los productos, sino más bien al modo de ser y a la tradición regional. Véase: CARPENTIER, Alejo. “Lo Barroco y lo real maravilloso”. En: Razón de ser. La Habana: Letras Cubanas, 1980. p. 38-65.

técnicas; tienen función estética pura, (como los cuadros), aunque también posibles funciones prácticas (como las vasijas), que han quedado relegadas al valor estético.

En la página web que el maestro tiene en Internet podemos leer su propuesta...

“Escapando a las fronteras establecidas para su actividad, [Muñoz Lora] propone una nueva dimensión estética del Barniz de Pasto. Este es el resultado del proceso experimental e investigativo que permanentemente adelanta. Manteniendo las raíces de la técnica, utiliza y crea nuevos métodos de aplicación, color y diseño. Revistas esculturas, ánforas y diversa piezas artísticas con un estilo único e innovador. Pasea así al Mopa -Mopa entre piezas artesanales y bastidores. Entre la madera y la tela marca un nuevo derrotero con el fin de alcanzar la plenitud artística”⁴⁷.

El maestro reconoce su procedencia de artesano, en una entrevista que tuvimos en su casa, me relató sus orígenes: de niño se inició como aprendiz en el taller de un reconocido maestro del artesanado de Pasto, ya fallecido: don Francisco Torres⁴⁸. Allí aprendió los secretos de la técnica.

Figura 19. El maestro Eduardo Muñoz Lora en su taller, decorando vasijas



⁴⁷ MUÑOZ LORA, Eduardo. Acerca del artista Eduardo Muñoz Lora. Página web, 2004, Disponible en: <http://www.banizdepasto.freeuk.com/index.htm>.

⁴⁸ Zarama Delgado. Op., cit. p. 15-47.

Posteriormente, y fuertemente atraído por las artes visuales, estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Nariño. Después de sus estudios viajó a Bogotá con la idea de incursionar en la música, otra de sus pasiones, ingresó en una orquesta de música popular donde tocó por varios años. Sin embargo, hacia 1973, regresó a las Artes Visuales y al barniz. Obtuvo una beca de Artesanías de Colombia para estudiar diseño en Bogotá⁴⁹.

A partir de entonces su ascenso como artista fue rápido, obtuvo premios en diferentes certámenes, la crítica especializada lo legitimó y el Gobierno reconoció sus esfuerzos a través de diversas distinciones. Realizó muchos viajes y representó a Pasto y a Colombia como artesano y como artista en diferentes eventos nacionales e internacionales⁵⁰.

Muñoz Lora comprendió que era posible “usar” la técnica en el espacio artístico, conjugando los procedimientos tradicionales del barnizado con la creatividad y la innovación formal. Sus búsquedas y su actividad se posicionan desde entonces, netamente en los circuitos del arte: su nombre integra la lista de los artistas colombianos prestigiosos, y su obra circula y se consagra en los circuitos específicos: muestras, salones, museos, galerías, crítica, como así también cotiza en el mercado del arte.

Al definirse como artista, se permite crear nuevos procedimientos para colorear y aplicar el barniz, acorde con las necesidades de sus búsquedas plásticas. No barniza como artesano, respetuoso de la tradición, sino que lo hace como artista, inquieto y seducido por la innovación.

Con Muñoz Lora, la técnica del barniz sale del campo artesanal para transformarse en técnica “de autor”. Con el barniz el artista produce objetos originales, únicos, que buscan la novedad formal poniendo las innovaciones técnicas a su servicio. Al mismo tiempo que reúne los requisitos para ser considerada una artesanía, la técnica del barniz es arte. Muñoz Lora no se define ni se posiciona como artesano, sino como artista que pinta sus obras con barniz, que realiza objetos sin funciones prácticas, (con funciones estéticas puras) que los firma y al hacerlo los refrenda con su autoría y que finalmente, los somete a un proceso de legitimación en el circuito del arte.

Lo mismo sucede, aunque de modo menos definido con el enchapado en tamo, como vimos, es una actividad artesanal sin dudas, y también hay algunas intenciones de realizar piezas únicas con carácter artístico, como algunas que pude apreciar en el taller de Diego de la Cruz.

En síntesis, a partir del análisis de la obra de Muñoz Lora, que es el caso más notable que conocí en Pasto, una artesanía puede convertirse en arte, cuando los

⁴⁹ Ibid.. p.22.

⁵⁰ El Escrito de Manuel Zarama Delgado compendia, de manera muy completa, el currículum del maestro Eduardo Muñoz Lora.

productores deciden abordar los circuitos de circulación, legitimación y consumo artístico. Las nuevas características que productos y productores asumen, tienen que ver más con los requerimientos de estos circuitos que con que la técnica en sí misma.

5.7.3 De talante fabril. Finalmente, el diseño “contemporáneo” que se realiza por ejemplo en el taller de Germán Obando, hace pensar que el barniz no sólo ha traspasado los límites de lo artesanal y lo artístico, sino que además, incursiona en ese enclave definido que conocemos como “diseño”, es decir producción industrial y seriada de objetos útiles con perfil estético, planificada y proyectada por profesionales con formación universitaria. Los Obando hacen “diseño de productos” decorando con la técnica del barniz objetos destinados a la industria, de alta calidad estética. Es cierto que tal vez muchos de estos diseños, no alcancen a ser fabricados en serie y comercializados, sin embargo, han sido pensados y gestados con este fin. Surgen como “proyectos” cuyos objetivos son: la excelencia en la calidad (tanto de materiales como de técnicas), la innovación formal, la ajustada función práctica y la producción industrial en serie.

Paralelamente, según pude saber, desde el Laboratorio de Diseño, se promueve la realización de diseño de productos exclusivos, de alto nivel estético, en los que interviene el enchapado en tamo. Especialmente se promueve la fabricación de mobiliario o productos que ayudan a complementarlo. Y en un artículo que encontré en Internet, escrito por la periodista colombiana Alexandra Colorado Castro, que se titula Enchapes especiales... ¡Cuando los muebles se visten de gala!, se habla de la producción de diseños exclusivos en mobiliario con enchapes exóticos, que han surgido de la investigación en diseño y de las pruebas de taller de muchos artesanos quienes; “tras la simple apreciación de los recursos naturales y una cuota de curiosidad, han desarrollado productos realmente excepcionales.” Allí la periodista dice...

“Las artesanías enchapadas en tamo, y los elementos decorativos forrados en tetera que producen cientos de artesanos y ebanistas al sur del país, los muebles recubiertos en testa de madera y las fibras procesadas que visten creaciones étnicas costeras, de un alto sentido estético y conceptual -entre muchas otras- son muestra latente de que los enchapes especiales no se reducen a costosas producciones de exclusivos fabricantes, lo exótico también incluye las piezas desarrolladas a partir de la experiencia legendaria, la maestría octogenaria o la simple contemplación de lo que se tiene a la mano”⁵¹.

5.7.4 En síntesis. A la hora de analizar, categorizar y por tanto valorar la producción técnico-estética típica de Pasto, se obtienen mejores respuestas, si se la enfoca no sólo desde la producción, sino ante todo, desde los ámbitos de distribución y comercialización. El posicionamiento de la actividad en una u otra de las categorías gestadas por Acha, tiene más que ver con los trayectos de

⁵¹ COLORADO CASTRO, Alexandra. Enchapes Especiales... ¡Cuando los muebles se visten de gala!, Santa Fe de Bogotá: Revista MyM [on line]. Disponible en: <http://www.revista/m.m.com>.

circulación y consumo de los productos y de legitimación de los productores, que con perfiles exclusivos de cada uno de ellos, atribuidos de manera taxativa.

Al analizar la situación de las consideradas “artesanías” típicas de Pasto, es posible observar que en la actualidad, el tamo y el “mopa mopa”, pueden ser clasificados según las categorías “artesanías”, “artes” y “diseño”, pero, la inclusión en uno u otro rubro, no tiene que ver tanto con las características que asume la producción, el producto o el productor, sino más bien, con el mercado y los espacios de consumo.

5.8 CON EL TEJIDO EN LA CABEZA

Pensar los sombreros de paja toquilla

En la región de Nariño se produce otra artesanía de interés para esta investigación, se trata de los famosos sombreros de paja, conocidos mundialmente como “sombreros panamá”. La producción de estos sombreros no es exclusiva de la zona de Nariño, se practica también en otros lugares de la región andina, especialmente en Ecuador, país que lo reclama como una de sus artesanías típicas.

Se trata de sombreros flexibles, livianos y muy resistentes a la humedad que se tejen con paja toquilla, una fibra vegetal obtenida de la palma de la iraca.

Figura 20. Sombrero de paja toquilla



Fuente: Archivo de esta investigación.

Para describir el proceso técnico me he basado en el informe de varios especialistas que pertenecen al Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía y la Pequeña Empresa, que lleva por título, La minicadena de la iraca en el Departamento de Nariño. Gestión para alcanzar productividad y

competitividad⁵², en el libro ya mencionado de Rodrigo Espinosa Villarreal y en varios artículos extraídos de Internet.

5.8.1 La historia. La historia que relato a continuación, la he construido sobre la base de variados y disímiles testimonios, que obtuve de revistas de divulgación, de notas en periódicos, de Internet y de informantes orales, que me contaron aspectos de la misma en Ecuador y en el sur de Colombia. No es una historia científica, documentada en textos probados, sino que por el contrario, es la historia que circula en las comunidades que producen los sombreros, es la historia con que estas comunidades se identifican y se reconocen, y forma parte de un conjunto de saberes que quizá, tenga un valor más simbólico que verídico. La rescato e intento contarla ordenadamente porque hace a la comprensión del contexto en el que el sombrero se produce y se reconoce como propio. El “sombrero de paja toquilla” o “sombrero panamá”, producido por ecuatorianos y colombianos, vendido por panameños, tiene dos nombres y una larga historia que hace posible llegar a comprender aspectos de las de la identidad estética de la región andina.

Esta historia comienza en los tiempos precolombinos, cuando los indígenas de la región de Manabí, en Ecuador, usaban unos sombreros de paja, con alas anchas que resultaban muy aptos para sobrellevar el intenso sol y la indoblegable humedad de la región tropical. Cuando los conquistadores llegaron a Ecuador en 1531 observaron con curiosidad y admiración esta prenda de vestir y enseguida la adoptaron. Con esa determinación que tuvieron para renombrar en su lengua las cosas que los maravillaban, les dieron el nombre de “toquillas”, palabra derivada del término español “toca” que según el diccionario, hace referencia a tocado, prenda de vestir que se usa en la cabeza.

En publicado en la edición virtual del periódico español El Mundo, incluida en el suplemento Viajes No. 26 de diciembre de 2003, la periodista Cristina Morato comenta que Francisco Delgado “fue el primer tejedor español de sombreros de paja toquilla y formaba parte de los grupos de artesanos que se instalaron en Manabí, cuyo clima húmedo facilitaba el trenzado de la paja...”⁵³ de lo que se puede inferir que los mismos españoles se interesaron prontamente en la producción de sombreros de paja toquilla. Desde entonces, indígenas, criollos y mestizos se dedicaron a la producción de sombreros, con mayor o menor destreza, y es posible suponer, que no sólo el productor, sino también el producto, sufrieran un proceso de mestizaje. No he podido hallar una descripción completa de cómo era el sombrero que producían los indígenas, pero no es difícil inferir que el formato se fue modificando en función de la moda y de las preferencias estéticas de quienes los tejían y de quienes los usaban.

⁵² ARTESANÍAS DE COLOMBIA. La Minicadena de la Iraca en el Departamento de Nariño: Gestión para alcanzar productividad y competitividad. San Juan de Pasto: Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía y la Pequeña Empresa, inédito, 2002.

⁵³ MORATO, Cristina. “América Insólita: La Ruta del Sombrero Panamá”. En: El Mundo. Suplemento Viajes No. 26, edición on line de Diciembre de 2003. Disponible en: <http://www.elmundo.es>.

El sombrero de paja toquilla se nos revela así como un producto estéticamente mestizo, aceptado plenamente en la región.

A fines del siglo XIX el sombrero de paja toquilla recibió una nueva denominación, “sombrero panamá” que sin duda, es la más conocida en los tiempos actuales. ¿Cómo surgió este nuevo nombre? Hay dos versiones que circulan a nivel popular.

Una sostiene que el origen de la denominación “sombrero panamá”, habría aparecido a mediados del siglo XIX, cuando se desató la fiebre del oro en California y muchos aventureros, en busca de fortuna, llegaron al continente americano por el istmo de Panamá, y allí habrían adquirido los sombreros; sin saber que eran fabricados en la región andina, los llamaron “sombreros panamá”.

Otra versión, más difundida que la anterior, sostiene que el nombre “panamá” le fue dado al sombrero de paja toquilla en los años ‘80 del siglo XIX, en tiempos de la construcción del famoso canal de Panamá, cuando muchos de los obreros que trabajaban en la construcción del canal, se acostumbraron a usar estos sombreros, sin saber que eran originarios de Ecuador y el sur de Colombia.

Ciertamente, el cambio de denominación tuvo lugar por el hecho de que Ecuador exportó una gran cantidad de sombreros a Panamá, entre el siglo XIX y comienzos del XX. Cristina Morato, en el artículo ya citado da datos que permiten dimensionar el volumen de las exportaciones...

“En 1849, por ejemplo, el Ecuador exportó más de doscientas veinte mil unidades. En 1855, un francés residente en Panamá presentó los sombreros en la Exposición Universal de París. Los franceses, amantes de las nuevas tendencias, quedaron impresionados con el fino material, y hasta lo llamaron “tejido de paja”. Al poco tiempo, se convirtió en un complemento obligado [de la vestimenta]”⁵⁴.

Al parecer, y según la misma fuente, en 1863 habrían salido 500.000 sombreros del puerto de Guayaquil.

En el siglo XX la popularidad del sombrero siguió creciendo a pasos agigantados. En Ecuador, un ciudadano de origen turco pero nacionalizado ecuatoriano, que compartió conmigo un viaje de Tulcán a Quito, me comentó que en la década del 20, en Turquía, se impuso una hola modernista que, entre muchos cambios, propició el abandono del fez, el sombrero turco tradicional, y la adopción del “sombrero panamá”, importado de Ecuador.

Se dice también que Augusto Renoir popularizó el sombrero en Europa a través de sus pinturas. En efecto, algunas de ellas muestran sombreros que bien podrían ser los de paja toquilla, aunque en la bibliografía que he revisado y que proviene de la Historia del Arte, no dice explícitamente nada al respecto. (Véanse entre

⁵⁴ Ibid..

otras, estas pinturas: “La fonda de Mere Anthony”, “Moulin de la Galette”, “Almuerzo de los remeros”, “Baile en Bougival”, etc.)

El sombrero de paja toquilla, protegió y embelleció la cabeza de grandes figuras: poderosos, adinerados y famosos.

En 1930 el presidente Theodore Roosevelt visitó la zona del canal de Panamá y adoptó el sombrero popularizándolo en Estados Unidos. Cristina Morato termina su artículo diciendo que...

“...la industria del sombrero panamá prosperó gracias a la influencia de las películas de Hollywood y el gusto de los norteamericanos por este complemento elegante y deportivo. Los más famosos aventureros, mafiosos y detectives de la gran pantalla no podían actuar sin él. Los gánsters del cine negro utilizaban el modelo de ala ancha, estilo que todavía hoy se denomina ‘Al Capone’ entre los tejedores de Manabí. Charlie Chan lo tomó como signo distintivo y Marlon Brando lo lució con elegancia en la saga de los Corleone en la inolvidable película de Coppola, ‘El Padrino’. Harrison Ford, en todas las entregas de ‘Indiana Jones’ no se lo quita ni para dormir y Michael Douglas descubrió en ‘Tras el corazón verde’ que este sombrero era el ideal para protegerse del tórrido calor tropical y que apenas se deformaba tras un chapuzón en un río de aguas bravas. Directores de cine como Orson Welles y John Huston lo consideraban casi un talismán y escritores como Mark Twain o Graham Green lo envolvieron de exotismo. El Gobierno ecuatoriano ha regalado un ‘superfino’ a todos los presidentes norteamericanos desde Grover Cleveland, aunque Theodore Roosevelt y Herbert Hoover fueron sus más acérrimos defensores. Los monarcas británicos Eduardo VII y Jorge V también lo usaban, al igual que nuestro rey Alfonso XIII”⁵⁵.

5.8.2 La palma de la iraca. La paja toquilla se extrae de la palma de la planta iraca, cuyo nombre científico, *Cardulovica palmata*, le fue dado en el siglo XVIII por botánicos españoles en honor al rey Carlos.

La iraca es una planta de hojas perennes, que crece en zonas de climas tropical o subtropical de altura especialmente en las localidades de Jipijapa y Montecristi en la provincia de Manabí, Ecuador, como en los municipios del sur oeste colombiano (especialmente Sandoná y la zona que se encuentra en la circunvalación del volcán Galeras en la provincia de Nariño).

Para un desarrollo adecuado, la iraca requiere temperaturas que pueden variar entre los 17°C y los 26°C, con una precipitación fluvial moderada. A temperaturas más bajas o a mayor humedad, la fibra es de inferior calidad. En tiempos de sequía, las hojas se resienten y se secan sus puntas. La planta demanda suelos profundos y permeables. Se da muy bien a la orilla de los cursos de agua, en sitios no demasiado expuestos al sol, donde forma matorrales tupidos. Se propaga muy rápidamente por semillas y rizomas.

⁵⁵ Ibíd.

Las hojas o palmas crecen de un largo pecíolo (tallo) rígido que puede llegar a los 3m. de alto, tienen un formato semejante a un abanico, son de color verde oscuro y su tamaño varía entre los 40 cm. y los 70 cm., aunque también pueden ser más grandes.

La iraca crece naturalmente de manera silvestre, pero para la fabricación de sombreros se la cultiva especialmente con muchos cuidados.

El tejido no es el único provecho que los lugareños sacan de la iraca. Las fibras más gruesas se usan en la confección de escobas y de canastos. La hoja se usa también en la construcción de ranchos, y con su tallo es muy apreciada como elemento de ornamentación. Los frutos tienen usos medicinales, y la parte interna de los pecíolos tiernos, se consume como alimento, al que se conoce como “nacuma”.

5.9 EL PROCESO TÉCNICO

5.9.1 La cosecha de la palma. La palma de la iraca es cultivada y cosechada por campesinos mientras que el tejido es realizado casi exclusivamente por mujeres, en su mayoría campesinas.

Como se trata de una planta perenne, la cosecha se puede realizar en cualquier época del año. Generalmente se comienza cuando la mata tiene entre tres y cuatro años. En cada planta se realizan cortes cada treinta días.

Para tejer sombreros, se deben cosechar las hojas mientras están aún plegadas y no se han extendido totalmente. Una vez cortadas, las palmas destinadas a sombreros se hierven durante aproximadamente una hora y luego se secan al aire y al sol. Después se separan en fibras (que se cortan de manera longitudinal).

La calidad de los sombreros depende de varios factores, la habilidad del artesano, el estado de la materia prima y el grosor de la fibra, los más preciados son los llamados sombreros “extrafinos”, que se tejen con fibras de un grosor inferior a un milímetro, las del sombrero fino, tienen entre un milímetro y un milímetro y medio, las de grosor superior se usan para sombreros de menor calidad. Los sombreros extrafinos pueden doblarse y enrollarse sin que se deformen y son tan impermeables que se pueden llenar de agua sin que ésta filtre.

5.9.2 El tejido. Las mujeres tejedoras adquieren la paja ya preparada a los cultivadores e inician el proceso de confección de los sombreros.

En su estado natural la fibras son de color habano, para blanquearlas es necesario someterlas a un proceso de blanqueado por la acción del vapor de azufre. Este por lo general, se realiza antes de tejer el sombrero.

Si se desea tejer sombreros de colores, es necesario teñir la fibra previamente. Este proceso se realiza con anilinas naturales o químicas y consiste en hervir la

fibra en agua y colorante durante unas cinco horas aproximadamente. Luego se enjuaga y se escurre a la sombra, en un recinto cerrado. Cuando está casi seca se expone al aire y al sol para lograr un completo secado.

Una vez preparada, la fibra se selecciona cuidadosamente: se eligen las de tamaño parejo y color uniforme. Los sombreros de mayor calidad se tejen con las fibras más delgadas, muy suaves y flexibles.

El proceso de elaboración del sombrero comienza con el tejido de la copa, primero se teje la base en espiral, entrelazando las fibras hasta conseguir el diámetro deseado (se usan medidas preestablecidas). Después se coloca en una horma cilíndrica de madera para ir levantando, también en espiral, los laterales. De vez en cuando se posa el sombrero todavía no terminado sobre una tabla y con una concha se restriegan las fibras. Finalmente, se teje el ala del sombrero, en ángulo recto.

En Sandoná pude observar que las tejedoras campesinas tejen el sombrero hasta este punto, la terminación se realiza en la ciudad, donde otros artesanos, (varones y mujeres) cumplen el proceso de acabado, esta instancia tiene varios pasos: primero hay que recortar las fibras que sobresalen, luego, mediante una máquina especial se lo ajusta a los diferentes estilos y modelos. Finalmente se le cose por dentro una badana para que se ajuste con comodidad a la cabeza del portador y para que no se ensucie con el sudor. En algunos casos se le agrega un cordón, liso o trenzado que generalmente es de cuero oscuro. Los sombreros de mujer suelen adornarse con cintas y flores.

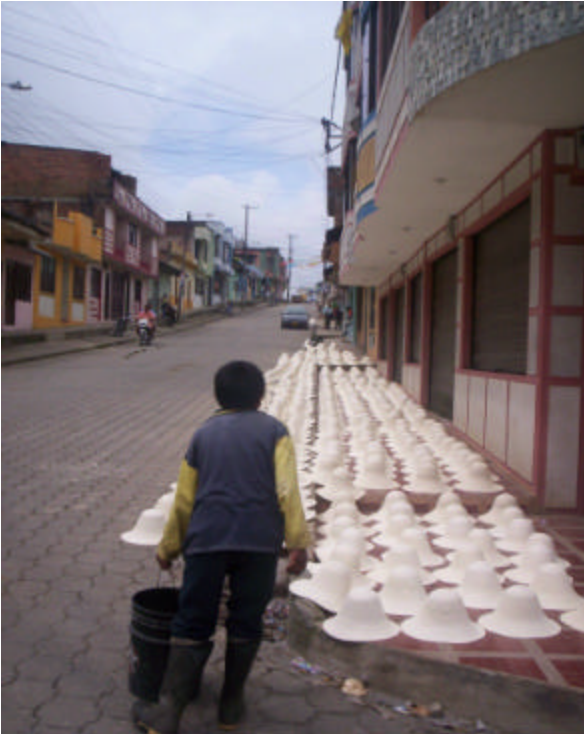
El valor económico de los sombreros depende de la calidad de la fibra. Los más valiosos son los llamados extrafinos, tejidos con fibras.

Figura 21. Vidriera en una sombrerería de Sandoná



Fuente: Archivo de esta investigación

Figura 22. Sombreros en una calle de Sandoná



Fuente: Archivo de esta investigación.

Figura 23. Mujeres trabajando en una sombrerería de Sandoná



Fuente: Archivo de esta investigación

5.10 EL VALOR DE LOS SOMBREROS

La fabricación de sombreros es una técnica que va desapareciendo lentamente. En la primera mitad del siglo XX millones de sombreros partían del puerto de Guayaquil, en Ecuador, con rumbo a Estados Unidos y Europa, en la actualidad sólo unas miles de tejedoras los fabrican. Los sombreros extrafinos, los de más calidad, son difíciles de hallar y su precio supera los mil dólares en los mercados del primer mundo.

La extinción de la práctica del tejido de sombreros tiene que ver fundamentalmente con las condiciones en que viven las tejedoras, gentes de campo, que reciben monedas por un trabajo que dura varios días y a veces varios meses. En buena medida, la causa de esta injusta valoración del trabajo de las tejedoras tiene que ver con la valoración que histórica que han tenido y tienen las artesanías, producciones estéticas impuras, de condición inferior frente al arte. Resabios de tiempos y economías pre-modernos, las artesanías perdieron valor en la Modernidad, por su condición de objetos hechos a mano, con tecnología precaria, y por su carácter de objetos de uso.

Desde hace algunos años, desencantados de la máquina y de la producción industrial, los occidentales hemos vuelto la mirada sobre las producciones artesanales, hechas a mano, con materiales naturales y con el valor de lo exclusivo; opuestas a la producción masiva de la que resultan productos de fábrica, homogéneos y muy semejantes entre sí, destinados a las masas, hechos de plástico y de materiales sintéticos. Sin embargo, y a pesar del redescubrimiento de la exclusividad de lo artesanal, son pocos los que están dispuestos a concederles su auténtico valor y a pagar su legítimo precio, por ello, están en vías de extinción. Las acciones gubernamentales son fundamentales para su conservación.

Ahora bien, si bien el mundo occidental está redescubriendo a las artesanías como objetos valiosos por su exclusividad, también es cierto que no parece resuelto el problema de su valoración estética. ¿Cómo valorar un sombrero de paja toquilla? ¿Por su rareza, por su escasez? En tanto es un objeto escaso y difícil de conseguir el sombrero de paja toquilla acrecienta su costo económico y también su valor histórico, cultural y patrimonial. Sin duda en todos estos sentidos, un buen sombrero de paja toquilla es un objeto valioso.

Pero nos interesa su valor estético. Ya se dijo, al hablar de la definición de artesanía y luego al comentar la postura de Dennis Moreno, que las valoraciones estéticas se relacionan con los aspectos formales de los productos. También se comentó que en la definición de artesanía, la cuestión formal cobra un relieve fundamental. Los criterios que nos han sido impuestos por la tradición estética europea y la historia del arte, nos han hecho pensar que una artesanía implica funciones prácticas y valor estético amalgamados en un todo indisoluble, sin embargo, al momento de decidir cuál de los dos valores (práctico o estético) es

determinante, la óptica de la teoría del arte se inclina por el estético. Una artesanía sin valor estético sólo puede aspirar a lograr un puesto en la consideración antropológica, pero pocas veces en la artística.

El valor estético de los sombreros de paja toquilla merece una consideración detenida. Su apariencia es variable, existe un número indefinido de diseños de sombreros: están los denominados “cuco”, de copa redonda con surco sobre la base, los llaneros, sombreros de ala ancha, los “vaquero” al estilo de los que se usaban en el lejano oeste estadounidense, el modelo “capelina” usado por la mujeres, y hay otros muchos tipos. Con paja toquilla pueden hacerse una variedad innumerable de sombreros, semejantes a los confeccionados con otros materiales, en diversos lugares y en distintas épocas. El sombrero de paja toquilla no tiene una forma propia, que lo diferencie y lo caracterice, de los “otros” sombreros. Su identidad está en el material y la técnica del tejido con que fue elaborado, no en el modelo que adoptan.

Con relación a la ornamentación es importante decir que existen sombreros tejidos con muy buena paja y excelencia técnica, pero con escaso perfil estético, ya sea por su forma corriente, minimalista, sin decoración alguna. O porque los elementos utilizados en la decoración resultan un factor negativo para la valoración, pues, suelen incluir detalles que lo “afean”: combinaciones de colores inapropiadas, cintas y flores incongruentes con el modelo, o incompatibles entre sí, adornos de calidades muy dispares con la de la paja, o de materiales ordinarios como el plástico.

¿Son valiosos en estos sombreros? ¿o sólo lo son los que además de la perfección técnica presentan rasgos adecuados desde el punto de vista formal?

A partir de las consideraciones de Dennis Moreno es posible pensar que estos sombreros son valiosos, no por sus rasgos formales, sino por las condiciones en que son producidos: con elementos de la naturaleza, a mano y casi sin herramientas. Las buenas tejedoras logran, con tan poco, un producto de calidad especialísima, los buenos sombreros tienen una flexibilidad única, de hecho se transportan enrollados sobre un palo, y son totalmente impermeables, si son extra-finos su copa puede llenarse de agua y no filtran.

Esta calidad técnica es la que les confiere personalidad y valor, los buenos sombreros de paja toquilla no son artesanías que se diferencien por su forma, sino por las particularidades que le confieren el material y la buena técnica. Allí radica lo que tienen de extraordinario y por tanto de valioso.

Restituir el valor a la calidad técnica diferenciándola de las valoraciones sobre la forma habrá de contribuir, sin duda, a revalorizar la práctica del tejido con paja toquilla y a elevar a las artesanas tejedoras a mejores y más justas condiciones de vida.

6. METODOLOGÍA

Ya he manifestado que esta es una investigación teórico-filosófica con base en las ciencias sociales. En tal sentido, no maneja variables (por tanto no tiene un carácter correlacional), no requiere ser legitimada por la experimentación, y tampoco es descriptiva.

Se trata de una investigación que procura recuperar sentidos y plantearse la validez de ciertas categorías dentro de un contexto específico: las artesanías de Nariño.

Con relación a la metodología de análisis se habrá de tomar como modelo, la empleada por Justino Fernández en sus investigaciones sobre el arte mexicano, aunque no se la habrá de seguir al pie de la letra.

Fernández se propone estudiar el arte de México, en los diversos periodos de su historia: prehispánico, hispánico (o colonial) y el arte del periodo independiente. Para ello, y en cada caso, parte de una obra en particular (representativa del arte de ese periodo histórico). Para el periodo prehispánico focaliza su análisis en una escultura azteca: Coatlicue, para el periodo colonial en el Retablo de los Reyes (Catedral de México) y para la etapa independiente en un mural de José Clemente Orozco: El Hombre, pintado en el Hospicio Cabañas⁵⁶. Luego de historiar las opiniones vertidas sobre ellas y de un exhaustivo análisis fenomenológico, que se focaliza sobre lo formal y también sobre los posibles sentidos que la obra encierra, y llega a importantes conclusiones sobre todas las manifestaciones artísticas del periodo histórico que está estudiando. La fenomenología de Justino no es eidética, es descriptiva.

En este caso, no parto de una obra concreta y particular a la que se pueda considerar representativa de la cultura nariñense, (como lo hace Justino Fernández), sino de varias manifestaciones artesanales, surgidas en Nariño en diversas épocas, y mediante el análisis fenomenológico y hermenéutico, y sobre la base de los marcos teóricos intentaré una mirada, una lectura posible, de aquello que interesa: las nociones y valores estéticos que se dan en el contexto cultural elegido.

Como punto de partida, me baso en estudios ya realizados, que ofrezcan información sobre las características propias de los productos estéticos que interesan, sobre las técnicas de producción, sobre los aspectos formales, sobre las relaciones socioculturales como así también sobre características del productor, el proceso de producción, distribución y consumo. Así mismo me propuse ser testigo preferencial de los procesos a partir de la visita a talleres y ferias, y la entrevista a productores.

⁵⁶ Véase la obra de Justino Fernández citada en la Bibliografía.

Las técnicas de recolección de datos empleadas han sido las siguientes: en primer término, búsqueda y registro de bibliografía. En segundo lugar trabajo de campo que ha consistido en la visita a talleres, ferias y otros ámbitos de circulación y comercialización, entrevista a artesanos y artistas, observación y documentación gráfica, fotográfica y descriptiva de los diferentes productos estéticos.

Posteriormente, la información obtenida fue tratada desde una perspectiva hermenéutica y fenomenológica. Como paso final en la metodología, he redactado el presente trabajo que se debate entre el ensayo y la monografía.

BIBLIOGRAFÍA

ACADEMIA Nariñense de Historia, Academia Municipal de Pasto y Secretaría Municipal de Educación y Cultura. Nariño: Valores Humanos e Identidad. Pasto: junio de 2001, v.1.

ACHA, Juan. Arte y Sociedad: Latinoamérica: El sistema de Producción. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. 259.p.

_____. Aproximaciones a la identidad latinoamericana. México: Facultad de Arquitectura y Diseño de la U.A.E.M. y Escuela Nacional de Artes Plásticas de la U.N.A.M., 1996. 128p.

_____. Arte y Sociedad: Latinoamérica: El Producto Artístico y su Estructura. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. 234p.

_____. Crítica de Arte. México: Trillas, 1992. 178p.

_____. El arte y su distribución. México: Universidad Autónoma de México, 1984. 214.p.

_____. El consumo artístico y sus efectos. México: Trillas, 1988. 198. p.

_____. "Hacia un pensamiento visual independiente". En: Hacia una Teoría Americana del Arte. Buenos Aires: El Sol, 1991 (Serie Antropología). p. 34-89.

_____. Introducción a la Creatividad Artística. México: Trillas, 1992. 192. p.

_____. Introducción a la Teoría de los Diseños. 2ª ed., México: Trillas, 1990. 110.p.

_____. Las Culturas Estéticas de América Latina. (Reflexiones). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. 216. p.

ARTESANÍAS DE COLOMBIA. La Minicadena de la Iraca en el Departamento de Nariño. Gestión para Alcanzar Productividad y Competitividad. San Juan de Pasto: Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía y la Pequeña Empresa, inédito, 2002.

_____. Manual de Diseño. Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Desarrollo Económico, 2000.

_____. Sistema de información para la artesanía : Glosario. Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Comercio industria y comercio. Disponible en: <http://www.artesantiasdeColombia.glosario.htm> , sin paginar

_____. Guía para Exportar Artesanías e Identificación del Oficio Artesanal para la determinación de origen. Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Desarrollo Económico, 1999. Publicación digital en la página web de la Biblioteca “Luis Ángel Arango” del Banco de la República. Disponible en: <http://www.lablaa.org/blavirtual/tamoybarniz.htm>, sin paginar.

CERÓN SOLARTE, Benhur y RAMOS, Marco Tulio. Pasto, Espacio, Economía y Cultura. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Disponible en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/geografia/pasto.htm>.

COLLINGWOOD, Robin G. Los Principios del Arte. México: Fondo de Cultura Económica, 1960. 562. p.

COLORADO CASTRO, Alexandra. Enchapes Especiales... ¡Cuando los Muebles se visten de gala!, Santa Fe de Bogotá, Revista MyM [on line]. Disponible en: <http://www.revista/m.m.com>.

CONGRESO DE LA NACIÓN ARGENTINA. Proyecto de Ley de Artesanías (no aprobado), Buenos Aires: inédito, 2003. 26. p.

ESCOBAR, Ticio. La Belleza de los Otros. Asunción del Paraguay: Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro, 1993. 272. p.

ESPINOSA VILLAREAL, Rodrigo. Crónicas de Artesanía Nariñense. 2da. ed. Pasto: Progreso, 1997. 59. p.

FERNÁNDEZ, Justino. Coatlicue; Estética del arte indígena antiguo. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962. 354. p.

_____. El Retablo de los Reyes; Estética del Arte de Nueva España. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. 167. p.

_____. El Hombre; Estética del Arte Moderno y Contemporáneo. México: Instituto de Investigaciones Estéticas: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972. 195. p.

HERRERA R., Neve Enrique. Listado General de Oficios Artesanales. Centro de Investigaciones y Documentación Artesanal “CENDAR”. Santa Fe de Bogotá: 1996. 207. p.

JARAMILLO GIRALDO, Carlos Arturo. Murmullos del Lenguaje UIK (La práctica del Mopa Mopa). Pasto: Instituto de Artes Populares. Universidad de Nariño, 1986. 76 .p.

MORATO, Cristina. “América insólita: La Ruta del Sombrero Panamá”. En: El Mundo. Suplemento Viajes No. 26, edición on line de diciembre de 2003. Disponible en: <http://www.elmundo.es>,

MORENO, Dennis. Forma y Tradición en la Artesanía Popular Cubana. La Habana: Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Cubana, Juan Merinello. Editorial José Martí, 1998. 56. p.

MUÑOZ LORA, Eduardo. Acerca del Artista Eduardo Muñoz Lora. Página web, 2004, disponible en: <http://www.banizdepasto.freeuk.com/index.htm>.

MUSEO DE ARTES Y TRADICIONES POPULARES. Artesanía, Comunidad y Desarrollo. Memoria y Futuro. Santa Fe de Bogotá: 1994, 58. p.

OBANDO, William. Referente Oficio de “mopa mopa”. Pasto: Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía y la Pequeña Empresa, inédito, s/f.

_____. Referencial del oficio enchapado en tamo. Pasto: Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía y la Pequeña Empresa, inédito, 2005.

PAZ, Octavio. Arte de México: Materia y sentido. En: Los Privilegios de la Vista. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, V.III, 158. p.

SANTA GERTRUDIS, Fray Juan de. Maravillas de la Naturaleza. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Disponible en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/faunayflora/8a.htm> y en <http://www.lablaa.org/blaavirtual/faunayflora/18a.htm>.

YIE POLO, Álvaro (comp.) Pasto 450 Años de Historia y Cultura. San Juan de Pasto: ADAP (Instituto Andino de Artes Populares) San Juan de Pasto, abril de 1988. 398. p.

ZARAMA DELGADO, Manuel. “Eduardo Muñoz Lora: Artista Máximo del Barniz de Pasto”. En: ACADEMIA Nariñense de Historia, Academia Municipal de Pasto y Secretaría Municipal de Educación y Cultura. Nariño: Valores Humanos e Identidad. Pasto: junio de 2001, v.1. p. 19-47 de 363.