

Aportes

DE LA COMUNICACIÓN Y LA CULTURA

REVISTA INDEXADA A SCIELO - BOLIVIA

N° 29 - Diciembre 2020 - Publicación Semestral - Santa Cruz de la Sierra - Bolivia



N° 29

FACULTAD DE HUMANIDADES,
• COMUNICACIÓN Y ARTES •

 **UPSA**
UNIVERSIDAD PRIVADA DE
SANTA CRUZ DE LA SIERRA

Presentación

Por esta vez, publicamos un número dedicado exclusivamente a la artesanía, una de las expresiones que todos los pueblos poseen y refuerza su identidad cultural y territorial. En este caso se trata de la artesanía de tierras bajas del oriente boliviano, en el Departamento de Santa Cruz, Bolivia, artesanía que en gran parte ha sido rescatada, potenciada y revalorizada, gracias al trabajo del Centro de Investigación Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa, (CIDAC), mediante la promoción de Asociaciones locales de artesanas y artesanos denominados Artecampo y un intenso trabajo de investigación, capacitación, empoderamiento de la mujer artesana del campo, fortalecimiento de la producción y la comercialización, en manos de un equipo liderizado por Ada Sotomayor de Vaca, cuyo trabajo empezó en 1980 con la primera investigación sobre el estado de la artesanía en la región y los frutos se pueden apreciar en la tienda Artecampo donde se exponen y venden los productos y en la creación del Museo de Arte Originario y popular de tierras bajas, valioso tesoro cultural que la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, acoge y exhibe con orgullo.

40 años de trabajo no son pocos y vale la pena conocer estos logros, por eso la Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra (UPSA), como parte de su política orientada a estudiar y fortalecer las culturas populares e indígenas del oriente boliviano, en esta ocasión apoyó la realización de investigaciones relacionadas con el estado actual del trabajo artesanal en algunas comunidades mostrando las características y condiciones en las que se produce artesanía y exponiendo los peligros a los que se enfrenta ante la vorágine del mercado y la globalización, que altera los valores culturales locales y afecta su contenido de identidad local y valor patrimonial.

La revista contiene a manera de homenaje y testimonio, un relato histórico y valorativo de la valiosa experiencia de cuatro décadas del CIDAC-Artecampo, escrito por Malena Vaca, testigo y también protagonista de esta historia llena de arte y cultura.

Por último, este número se cierra con una entrevista a Olga Ribera, diseñadora, artista y ceramista que durante años contribuyó y todavía contribuye fielmente a la capacitación de las artesanas y a la creación y recreación de muchos de los diseños que se producen y comercializan en Artecampo y se exponen en el Museo de Arte originario y popular de las Tierras Bajas del oriente boliviano.

Felicidades CIDAC. Felicidades Artecampo.

*Ingrid Steinbach Méndez
Directora Revista Aportes de la Comunicación y la Cultura*

CIDAC y Artecampo: Primero, las artesanas. 40 años de una experiencia de desarrollo social y recuperación cultural, en Santa Cruz, Bolivia.

////////////////////////////////////
CIDAC and Artecampo: the artisans first and foremost.
40 years of an experience in social development and cultural recovery,
in Santa Cruz, Bolivia.

Malena Vaca Sotomayor

Boliviana, Historiadora del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Trabajó en el CIDAC en los años 90. Vinculada a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, trabajó en Latinoamérica, África y Asia. Es Responsable de Programas de Cooperación para el desarrollo en el Centro de Formación de la Cooperación Española en Santa Cruz.
malena.vaca@acid.es

Fecha de recepción: 20 de mayo 2020

Fecha de aceptación: 10 septiembre 2020

El autor declara no tener conflictos de interés con la Revista APORTES.

Resumen

Entre 1980 y 1983, Ada Sotomayor y Laura Zanini recorrieron el departamento de Santa Cruz en Bolivia, inventariando y estudiando la producción artesanal indígena y campesina. Los resultados de la investigación evidenciaron un proceso de deterioro y progresiva desaparición de la misma. En 1985, iniciarían desde el Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Cooperación Cooperativa, (CIDAC), una experiencia integral de desarrollo social y recuperación cultural con mujeres guarayas, isoseño-guaraníes, chiquitanas, ayoreode y de comunidades interculturales. Desde una concepción

Abstract

Between 1980 and 1983, Ada Sotomayor and Laura Zanini toured the department of Santa Cruz in Bolivia, surveying, inventorying and studying indigenous and peasant craft production. The results of their research showed a process of deterioration and progressive disappearance of the knowledge and practice of ancestral craftsmanship. In 1985, they started the Center of Investigation, Artisan Design and Cooperative Cooperation (CIDAC) an integral experience of social development and cultural recovery with Guarani, Iso-Barani, Chiquitano, Ayoreode and women of intercultural communities.

del desarrollo que vincula la preservación y vitalidad de la identidad cultural al bienestar espiritual y material de los pueblos, CIDAC inició un trabajo coordinado y sistemático entre el campo y la ciudad, destinado a mejorar la vida de las artesanas indígenas y campesinas y sus comunidades. Esta iniciativa tendría, una importante repercusión en la urbe cruceña, que recuperaría, revalorizaría y se apropiaría de sus raíces culturales. Resultado de este trabajo, se ha preservado y desarrollado el patrimonio artesanal del departamento y otorgado valor a modos de vida y conocimientos ancestrales, beneficiando al medio rural y enriqueciendo el urbano. Cientos de mujeres indígenas y campesinas han mejorado su posición en la familia y la sociedad; y han sido protagonistas de un rico diálogo intercultural. Al mismo tiempo, el trabajo de CIDAC y Artecampo ha contribuido a visibilizar la riqueza del patrimonio artesanal de la región, hasta entonces desconocida, en el ámbito nacional.

Palabras claves: Artesanía, arte originario, patrimonio, identidad cultural, desarrollo social, comercio justo.

From a conception of development that links the preservation and vitality of cultural identity to the spiritual and material well-being of the people, CIDAC began a coordinated work between the countryside and the city. The aim was to improve the lives of indigenous and rural women artisans and their communities. This endeavor had an important impact on the Department of Santa Cruz which recovered, revalued and owned its cultural roots. As a result of this project, the Departments artisanal heritage is being preserved and has flourished, giving value to ancestral ways of life and knowledge, benefiting and enriching both rural and urban environments. Hundreds of indigenous and rural women have improved their position in the family and society and have been the protagonists of a rich intercultural dialogue. At the same time, the work of CIDAC and Artecampo has contributed to visibilize the richness of the region's artisan heritage, previously unknown, at a national level.

Key words: handicrafts, indigenous art, cultural heritage, cultural identity, social development, fair trade.

Introducción.

El arte originario y popular cruceño: de una muerte anunciada, al desarrollo actual

Hace 40 años, cuando lo que más tarde sería el Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa, CIDAC, inició su trabajo; lo que quedaba del patrimonio artesanal cruceño languidecía en el campo, víctima de una doble marginación (Sotomayor, 1987). Por un lado, por el desconocimiento de la población urbana que ignoraba o menospreciaba la tradición artesanal de su propia tierra y por otro; por los mismos indígenas y campesinos, profundamente afectados por el desprecio general hacia lo suyo. A la urbe solo llegaban algunos objetos de uso doméstico, como las hamacas o los sombreros de palma traídos por los intermediarios, que los canjeaban a los artesanos por baratijas o un poco de alcohol. Las 5 tiendas de artesanía (Sotomayor, 1987) que para entonces existían en la ciudad de Santa Cruz, vendían en un 90% productos del occidente de país. En la ciudad se podía encontrar solo a unos pocos torneros de guayacán, junto a un puñado de talabarteros.

La rica tradición artesanal misional parecía haber desaparecido casi por completo, dejando solo como evidencia de su existencia, algunas bellas piezas de museo.¹

Mucho camino se ha recorrido desde entonces.

Hoy, al poner un pie en la tienda de Artecampo, la Asociación de Artesanas del Campo, es inevitable sorprenderse por la vitalidad, la riqueza y la calidad del arte originario y popular cruceño, ahí expuesto con cuidado exquisito.

No es casualidad que, a lo largo de los años, artesanas de Artecampo hayan sido repetidamente premiadas por la calidad y valor estético de sus obras². O que

1 Piezas misionales con la técnica de taraceado con incrustación de maderas y nácar en el Museo de Arte de Sucre

2 Primeros Premios Nacionales "Suma Lurata" a la calidad artesanal en textiles, palma y cerámica, 1992. Premio mayor de la Alcaldía de La Paz por el aporte al desarrollo rural 2010, Primer Premio en Tejidos de los Llanos Bolivianos 2010; Premios Eduardo Abaroa en diversas categorías en los años 2015, 2016, 2017. Premio Fundación Banco



Ada Sotomayor de Vaca, fundadora y directora del CIDAC, junto a la artesana Catalina Aramayo, tejedora guaraní isoseña.

hayan desplegado impresionantes exposiciones en prestigiosos museos nacionales e internacionales³. O que el paso por la tienda de Artecampo sea elemento invariable de visitas de personajes ilustres; desde Jefes de Gobierno extranjeros, a miembros de la realeza a su paso por Santa Cruz, cuando se busca mostrar algo digno del orgullo regional.

Igual de llamativo y representativo del camino recorrido hacia un desarrollo de base que no tiene marcha atrás, es ver a las ceramistas de Cotoca, las bordadoras de Los Tajibos o las tejedoras isoseño-guaraníes, apropiadas y conscientes de su calidad de creadoras; de su estatus de artistas. U oír las discutir en sus asambleas anuales, sobre los logros de su organización que, contra viento y marea, ha

conseguido consolidarse y alcanzar la sostenibilidad de su comercialización en la ciudad, convirtiéndose en un caso de éxito. De esos que merecen un detenido estudio para obtener lecciones que puedan apoyar iniciativas similares.

El Origen: ¿Qué es lo que hizo posible todo esto?

Lo que ha sido a lo largo de los años y es hoy Artecampo, es fruto de una visión y una estrategia de desarrollo integral de largo alcance, concebida por CIDAC y desarrollada mano a mano con las artesanas, bajo el liderazgo de Ada Sotomayor de Vaca, fundadora de CIDAC y promotora de Artecampo⁴. Una estrategia

Central de Bolivia, 2018

3 Exhibiciones en el Museo de Arte de La Paz (2000), Museo Tambo Quirquincho, Santiago de Chile, *Smithsonian Museum* (2010) Washington, EUA, entre otros.

4 Ada Sotomayor de Vaca, peruana de nacimiento y boliviana por adopción. Emprendedora social e investigadora, fue fundadora y directora del CIDAC entre 1985 y 2017 y lideró la experiencia de desarrollo integral y recuperación cultural que constituye Artecampo. Recibió innumerables distinciones por su aporte al desarrollo y la cultura boliviana. Su impresionante legado incluye la creación del Museo Artecampo de Arte Originario y Popular.

que contó en su momento con el apoyo de colectivos y personas que creyeron en ella y contribuyeron a hacerla posible.

Arropadas por la Cooperativa Cruceña de Cultura⁵, que en los años 80 reunió a un grupo notable de intelectuales y artistas interesados en el estudio del desarrollo local, la identidad y la cultura; Ada Sotomayor y Laura Zanini, recorrerían el campo cruceño entre 1980 y 1983, investigando y recopilando los vestigios de tradición artesanal que aún subsistían. Se encontrarían con un panorama desalentador *“No quedaba prácticamente nada de las antiguas producciones artesanales organizadas por los jesuitas y la producción de las comunidades indígenas era muy reducida. La invasión de productos industrializados que desarticulaban la producción local, la creciente dificultad para la provisión de materia prima aborígena, el éxodo a la urbe, los enganches y la doble intermediación de los comerciantes, rescatadores de artesanía a bajo precio y proveedores de bienes de consumo, habían afectado seriamente la producción artesanal...”*. (Vaca y Pita, 1996). De no tomar las acciones adecuadas a tiempo, todos esos modos de conocimiento ancestral, plasmados en la tradición artesanal languideciente, desaparecerían irremediablemente.

El factor cultural: tendiendo puentes

“Debo agradecer a mi destino por haberme permitido nacer en una familia de tejedoras que manejan la sabiduría del sumbi (tejido)...lo llevo con respeto y devoción porque sé que es una cosa que viene de allá, de donde no estamos nosotros...”

Mary Morales, Asociación de tejedoras Sumbi Regua, Izozog

Desde una concepción del desarrollo que vincula indisolublemente la preservación y vitalidad de la identidad cultural al bienestar espiritual y material de los pueblos, Ada Sotomayor se planteó una estrategia de desarrollo integral destinada

⁵ Fernando Prado, Marcelo Arauz, Gunther Holzmann, Lorgio Vaca, Sergio Antelo, Susana Seleme, Oscar e Ismael Serrate, Ovidio Roca, Ada Sotomayor y Laura Zanini, entre otros, formaron parte de la Cooperativa Cruceña de Cultura, que tuvo la revista “Debate” como medio de difusión de sus reflexiones.



En esta publicación de 1987, Ada Sotomayor hace un diagnóstico de la situación de la artesanía, explica la tarea del CIDAC en sus primeros años y esboza políticas y estrategias para su preservación y desarrollo.

a mejorar la vida de las artesanas indígenas y campesinas y sus comunidades, que tendría, además, una importante repercusión en la urbe cruceña y terminaría impactando a nivel nacional.

El medio para conseguirlo sería la investigación, la recuperación, el desarrollo y la dignificación de la artesanía, y el reconocimiento de las artesanas como herederas, creadoras y transmisoras de cultura. Esto se conseguiría, promoviendo la organización de las artesanas y una comercialización justa y solidaria de sus productos, que tuviera en los propios cruceños y bolivianos a sus orgullosos destinatarios.

Poniendo en el centro a las artesanas, Ada concibió al Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa, CIDAC, como una institución multiservicio capaz de tender un puente solidario entre el campo y la ciudad. A través de este puente, se descubrirían e intercambiarían saberes para el beneficio mutuo de ambos mundos: el rural y el urbano.

Los grupos indígenas e interculturales se beneficiarían del apoyo a la organización, la capacitación para la mejora y diversificación artesanal, la gestión de sus actividades productivas, y los ingresos justos y sostenibles que se obtendrían cuando la producción artesanal alcanzara las cualidades necesarias para conquistar mercados. Estos ingresos mejorarían la situación de las mujeres y sus familias y éstas, como resultado de sus procesos organizativos y de fortalecimiento de capacidades, mejorarían su posición en el ámbito público y privado.

La urbe, en contrapartida, redescubriría el patrimonio cultural regional y con ello fortalecería su identidad, en un momento de expansión demográfica y económica, en que estas preocupaciones empezaban a tomar cuerpo y era necesario buscar referentes y respuestas.

Pero el trabajo planteado por CIDAC, iba aún más lejos: significaba enfrentarse con una situación de pobreza que no estaba ligada solo a las condiciones materiales, sino a la continua descalificación y no reconocimiento de los valores de los pueblos indígenas y campesinos. Hacerlo permitiría poner en evidencia esta situación de marginalidad y

exclusión y trabajar no solo en pos de ingresos económicos, sino también en el ejercicio de los derechos de ciudadanía de los pueblos del Oriente Boliviano. (Ranaboldo, 2000).

Los primeros pasos institucionales

El reto se planteaba imponente: se trataba de transitar un camino inédito en Bolivia, puesto que las iniciativas de desarrollo artesanal existentes hasta entonces se habían circunscrito a la zona andina y los valles, regiones con una riqueza cultural de potencia innegable, expresada en un arte originario y popular de gran variedad, belleza y expresividad. Por otro lado, muchas de las comunidades donde se encontraban las mayores potencialidades para el desarrollo artesanal cruceño, eran de muy difícil acceso en aquel entonces. Por último; las dificultades para entenderse y construir un proyecto en común con artesanas indígenas de 5 etnias diferentes, en una lengua extraña para ellas, y articulando lógicas muy distintas; si no contradictorias; haría necesaria una convivencia muy cercana y, al menos al comienzo, la búsqueda de intérpretes que pudieran, también, “tender puentes”, para



Hamaca Guaraya de hilo de algodón tejida en telar vertical



Mujer ayoreode tejiendo bolsos con fibra de Garabatá.



La Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia distinguió a Ada Sotomayor de Vaca (+) y a la Asociación de Artesanas de Artecampo por su gran aporte a la Cultura Nacional (2017). Miembros de la Directiva de Artecampo y de la Directiva del CIDAC recibieron las distinciones.

facilitar el acercamiento, la creación de lazos de confianza y el trabajo posterior.

Con un apoyo inicial de Cordecruz y el financiamiento de la *Inter American Foundation*, **El CIDAC iniciaría su trabajo en 1985 en tres comunidades** y abriría su centro de comercialización cooperativa en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, en un pequeño espacio alquilado, de lo que hoy se conoce como la “tapera”⁶ de Artecampo. Paulatinamente, y gracias al trabajo sostenido de un pequeño grupo de profesionales, que constituía el núcleo del CIDAC, el número de beneficiarias se incrementaría por crecimiento espontáneo hasta alcanzar 500 mujeres, de 33 comunidades, en 1993.

Los beneficios eran palpables para las artesanas y eso atraía a amigas y parientes de las pioneras. Pronto,

⁶ “Tapera”: vivienda popular tradicional con techo de teja, horcones de madera, muros de adobe blanqueados a cal y presencia de galería externa e interna.

nuevas comunidades quisieron sumarse al comprobar cómo el trabajo organizado y solidario entre el campo y la ciudad, podía impactar sus vidas.

Consecuentemente con su visión institucional, CIDAC basó su actuación en un principio claro: primero, las artesanas. Todo el trabajo estuvo destinado a fortalecerlas como individuos y asociaciones. Con ello se buscaba, en primer lugar, la mejora en sus condiciones de vida. Paralelamente, se impulsó sistemáticamente la mejora paulatina de sus técnicas y diseños hasta alcanzar una calidad notable, que les permitiera acceder al mercado. Gracias a la puesta en marcha de fondos rotativos de producción⁷ pertenecientes a las asociaciones,

⁷ En sus inicios, CIDAC recibiría financiamiento de Cordecruz y apoyo institucional sostenido de la *Interamerican Foundation*. También de SNV y de ONGs internacionales como Cordaid, Ibis Dinamarca y *Catholic Relief Services*, entre otros. Parte de estos apoyos se destinaron a la creación de Fondos de Producción para las asociaciones.



Artesanas de Artecampo reunidas en su Encuentro Anual junto al equipo técnico del CIDAC (Vallegrande, enero 2020)

las artesanas recibían un pago justo, acordado por ellas, al entregar su producción terminada. Eso las liberaba, tanto de los intermediarios y sus abusos, como de la necesidad de vender primero el producto, para obtener el pago. En un momento en que los ingresos por la artesanía eran en muchas comunidades los únicos ingresos monetarios en la familia⁸, la garantía de un ingreso seguro por el trabajo artesanal constituyó una fuente de seguridad y autoestima en las mujeres y motivo de reconocimiento y respeto en las comunidades.

“El conjunto de cambios (en las artesanas) tiene que ver con el desarrollo de la autoestima y la capacidad de iniciativa, la autonomía en la toma de decisiones, la administración de sus recursos y su tiempo, un

⁸ “Solo un 29% del trabajo de los esposos de las artesanas es permanente, mientras en un 59,8% es ocasional... es precisamente la venta de la artesanía lo que garantiza un ingreso seguro durante casi todo el año...”. Claudia Ranabolbo pag. 81 “Yo puedo, nosotras podemos”, sistematización. Año 2000, sin publicar.

posicionamiento más favorable en las relaciones de pareja y la incursión en la vida pública.”

Ada Sotomayor, fundadora y directora de CIDAC

Sin embargo, CIDAC se percataría pronto de que la situación de pobreza y abandono en el campo exigía de otras acciones y que la organización a partir del trabajo artesanal podía ser un medio para canalizar iniciativas complementarias de mejora de las condiciones de vida de las artesanas y sus familias. Se impulsarían entonces, a través de la creación de los “Fondos Sociales”, iniciativas solidarias de construcción y mejora de vivienda, la creación de fondos de salud o de crédito agrícola, la organización de cooperativas de abastecimiento de bienes de difícil acceso en el campo; y algo que hasta hoy constituye un rasgo distintivo de las asociaciones: la promoción del hábito del ahorro.

En 1997, las artesanas sumarían 900 y el trabajo de CIDAC abarcaría 49 comunidades. En el año 2006,

las artesanas sumarían 1,300 en 64 comunidades, alcanzando el pico más alto de crecimiento de la organización.

Las ventas crecerían sostenidamente desde el momento de la apertura de la tienda. El público cruceño acompañaba y animaba el desarrollo de Artecampo adquiriendo sus productos, dándole una notoria cobertura de prensa a sus actividades y distinguiendo el mérito de CIDAC con importantes galardones⁹. Pronto empezaría a reproducirse los redescubiertos motivos identitarios en diseños de alta costura, el interiorismo local, diversas expresiones plásticas en el marco del Carnaval, la Fiesta Grande de los Cruceños, y otras muchas manifestaciones del entusiasmo con que el medio urbano acogió este resurgimiento de la herencia cultural olvidada o desconocida hasta entonces.

Finalmente, pronto la artesanía cruceña sería demandada en La Paz. Una impactante exhibición de Artecampo en el Museo de Arte de La Paz, merecería un reportaje de 9 páginas a color en el diario paceño de mayor circulación, sellando así la cálida bienvenida del público paceño, que descubriría con asombro de este modo, que “los cambas” también tenían un patrimonio cultural del cual sentirse orgullosos.

La creación de Artecampo, la Asociación de Artesanas del Campo

En el interín de este proceso y como el mayor hito en el mismo, en 1987 se crearía Artecampo, la *Asociación de Artesanas del Campo*, como organización regional que aglutinó a todas las asociaciones locales que iban surgiendo. Nacería como resultado de un proceso de apoyo a la organización y diálogo intercultural entre los distintos grupos, impulsado por CIDAC. Las nacientes asociaciones locales, tomarían conciencia de la comunidad de sus intereses por encima de sus diferencias etnoculturales y se unirían para conformar una organización que las representara, y partir de la cual estructurar planes y proyectos propios.

⁹ Medalla de oro al Mérito Municipal otorgada a la directora del CIDAC (1994) Premio al Mérito empresarial de la Cámara de Industria y Comercio de Santa Cruz (2003), junto a otros numerosos reconocimientos.

Para facilitar los procesos de organización, capacitación y producción, se construirían los **Centros de Capacitación Múltiple**¹⁰ en las provincias y se iniciarían los **Encuentros Anuales de Artecampo**. En estos encuentros se darían cita artesanas guarayas, chiquitanas, isoseñas, ayoreode y de otras comunidades interculturales, que en 5 lenguas distintas unirían voluntades y decisión, para llevar adelante una iniciativa que, al margen del mejoramiento económico, les daría una oportunidad para fortalecerse individual y colectivamente y ganarse un espacio propio.

“Cada vez festejamos que es un logro lo que hemos obtenido en la comunidad; somos capaces de decidir por nuestra cuenta y somos tomadas en cuenta por las autoridades ... nos hemos parado fuerte para hacernos respetar...”

Asociación de Bordadoras de Los Tajibos

Los testimonios de las artesanas de entonces hablan del descubrimiento de sus potencialidades, de su crecimiento personal, de su paulatina autonomía económica, del conquistado respeto en el hogar y fuera de él, y del creciente orgullo por lo conseguido por sus asociaciones. Pocos años después de sus inicios, Artecampo empezaría a acumular los reconocimientos nacionales e internacionales que consolidarían su prestigio, basado en sus logros sociales y su producción de elevada calidad y belleza.¹¹

El camino recorrido

Hasta aquí se ha trazado un recorrido a vuelo de pájaro, de lo que fue el nacimiento de CIDAC y Artecampo; el espíritu y la visión que los animó y los logros obtenidos en sus primeros años. Ahora haremos un repaso del camino recorrido en los distintos ámbitos de acción en los que CIDAC interactuó con Artecampo y el medio circundante.

En el ámbito de la investigación

¹⁰ Los Centros de capacitación múltiple en las provincias se construirían con financiamiento del Fondo de Inversión para el Desarrollo Local, en la década de los 90.

¹¹ Uno de los reconocimientos internacionales importantes para Artecampo, fue el Premio Latinoamericano a Emprendimientos Productivos Liderados por Mujeres otorgado por la REPEN (1998) y la invitación a exponer en el Museo del Indio Americano, el Smithsonian Museum de Washington en 2010



La ceramista Olga Ribera, capacitando a las artesanas de Cotoca en la mejora de la calidad y la introducción de nuevos diseños, a partir de sus técnicas tradicionales.

Como hemos comentado anteriormente, fue una investigación, el *Diagnóstico de la Artesanía Cruceña*, realizado entre 1980 y 1983, lo que daría origen al CIDAC. Esta investigación, mostró con claridad que para establecer las bases de una relación sólida y de largo aliento, era necesario seguir indagando en la doble vertiente social y técnica. Después del levantamiento e inventario de la producción artesanal que subsistía en las comunidades, se analizaron las técnicas y formas artesanales que perduraban y se procedió a apoyar a los núcleos de producción subsistentes. Superada esta primera tarea, se investigó el universo simbólico e iconográfico de la producción artesanal y los distintos materiales autóctonos, para la mejora y diversificación de un amplio espectro de producción ligado a la cultura de las comunidades, que pudiera responder, al mismo tiempo, a las necesidades de consumo de la ciudad (Vaca y Pita, 1996).

Paralelamente a la investigación “técnica”, se estudiaron las formas originales de estructuración social y del trabajo para partir de ellas a la hora de apoyar los procesos organizativos, que fueron distintos en cada una de las comunidades.

En la consolidación de la organización

CIDAC contempló desde el primer momento el apoyo a la formación de una estructura organizativa departamental de los artesanos, como uno de sus objetivos principales.

“He aprendido muchas cosas sin ir a un colegio, solo con estar en mi asociación bien organizada. Nos capacitamos en contabilidad con una beca que nos dio CIDAC y volví a nuestra comunidad como responsable de nuestro centro de exposición y ventas...”

María Jesús Velarde, Tejedora de palma Jipi Japa, Asociación Ichilo



Piezas de cerámica decoradas con relieve escultórico y engobe, representando la flora y fauna local, realizadas por Tiburcio Mborobainchi, escultor guarayo.



Angelito tallado en madera en un diseño de inspiración misional, obra de los talladores de San Miguel de Velasco

El germen del esfuerzo organizativo plasmado en Artecampo empezó, sin embargo, en las comunidades locales. Fue ahí donde CIDAC empezó su trabajo con pequeños grupos de mujeres. Hortensia Ayala de Fernández, en su artículo: *Arte y desarrollo en las comunidades: Adita, un método de vida*, recoge lo que ella entiende como el método de trabajo de CIDAC. Se refiere así, al talante del acercamiento a las comunidades: “La intervención de Adita fue muy respetuosa con las costumbres y manera de ser de las personas, en ningún momento interrumpe el diario vivir de la mujer campesina o indígena. No tenía ninguna prisa, no llegó a las comunidades a alterar situaciones, sino llegó a escuchar y a invitar a construir”. Adita “Convoca a las mujeres a hablar de sus necesidades, de cómo conciben el mundo, el país, su comunidad y la familia; y desde esta cosmovisión de desarrollo se propone trabajar con ellas...Es así que surge un proyecto del diálogo entre mujeres” (Ayala, 2017, pag. 41 y 42).

“Creo que el principal factor de éxito del trabajo con las artesanas es el habernos acercado a ellas con respeto para apoyarlas en la creación y fortalecimiento de sus propias organizaciones”

Ada Sotomayor, fundadora y directora de CIDAC

Resultado de este diálogo intercultural, se conformarían grupos organizados de mujeres para la recuperación del trabajo artesanal. Éstos crecerían orgánicamente hasta convertirse en las 12 asociaciones locales que hoy conforman Artecampo.

La estructura de las asociaciones respondió, en cada caso, a las características culturales, sociales y de producción de cada comunidad o grupos de comunidades. Los rasgos sociales de las asociaciones guardan semejanza con las de estructuras cooperativas, sin llegar a serlo.

En la lógica de trabajo de CIDAC era imposible aislar la producción artesanal del entorno socio económico en la que ésta se produce. Ese entorno era de pobreza, explotación y exclusión; en especial para las mujeres. La organización para el trabajo artesanal ampliaría sus miras: surgirían así los fondos sociales de mejora de vivienda y salud, crédito agrícola, recuperación y renovación de recursos naturales; así como las tiendas comunales a las que ya nos hemos referido.



Móviles de cerámica que reproducen la flora y fauna local, elaborados por los jóvenes guarayos del Taller experimental.



Artesanas de Los Tajibos exhiben sus piezas bordadas, con ocasión de una visita de la Fundación Interamericana.



Grupo de artesanas de Artecampo, junto a Ada Sotomayor (fundadora y directora del CIDAC) e Irene Pita, que la sucedería en la dirección de CIDAC durante el periodo julio 2017-julio 2020



María Choré, presidenta de la Asociación de artesanas de Lomerío, explica los avances de su asociación en una de las Asambleas anuales de Artecampo.

Durante los largos años que estas iniciativas sociales se mantuvieron, fueron un elemento importante de cohesión interna de las asociaciones que, a su vez, impulsaron en las mujeres procesos de valoración y autovaloración de sus roles y aportes en la familia y la comunidad.

Unido al proceso descrito de formación y consolidación de las Asociaciones locales de artesanas, correría el proceso de formación y consolidación de Artecampo como organización matriz de las mismas a nivel departamental, que ya hemos descrito con anterioridad.

En el fortalecimiento de las capacidades

El fortalecimiento y desarrollo de las capacidades de las artesanas y sus asociaciones, ha sido transversal al trabajo desarrollado por CIDAC en sus distintos ámbitos de acción.

“Antes no conocíamos el valor de nuestro trabajo. Un kilo de azúcar, dos jabones, una botella de aceite, era suficiente para entregar la hamaca”.

N. Cuñaendi. Tejedora guaraya



Jesús Méndez (izq) y Eduardo Aguilar (der) artesanos talladores de San Miguel de Velasco, mostrando sus obras.

Parte del trabajo se ha centrado en entregar a las artesanas los conocimientos e instrumentos para poder manejarse en sus relaciones con el medio urbano, sin perder su identidad y estableciendo relaciones menos desiguales. Ha sido necesario “traducir” una lógica ajena y enseñar cálculo y contabilidad en sistemas también ajenos, pero cuyo desconocimiento posibilitaba el engaño y el despojo. Se ha insistido mucho en la capacitación en sistemas de organización y gestión para hacer realidad los procesos autogestionarios de la producción y comercialización (Vaca y Pita, 1996).

Pero junto a esto, se han fomentado procesos comunitarios de enseñanza aprendizaje en los que las ancianas o artesanas expertas han transmitido técnicas a las artesanas más jóvenes o a los nuevos miembros de las asociaciones. Los puentes de colaboración tendidos han propiciado, también, los intercambios técnicos interculturales. Expertas tejedoras guarayas, han enseñado a sus pares isoseño-guaraníes a mejorar los acabados de sus hamacas y tapices; mientras bordadoras de Los Tajibos han formado a las, hoy eximias, bordadoras chiquitanas; sin olvidar que fue una ecuatoriana, tejedora de paja toquilla, quien enseñó a las tejedoras de palma del Ichilo a fijar los colores que hoy embellecen sus variadas piezas.

Artistas bolivianos y extranjeros han aportado, también, en la mejora y diversificación de las técnicas y diseños artesanales, ampliando la gama de productos y creando esa mezcla de innovación y tradición que caracteriza a Artecampo¹²

En la recuperación de técnicas y diseños y el desarrollo de nuevos productos

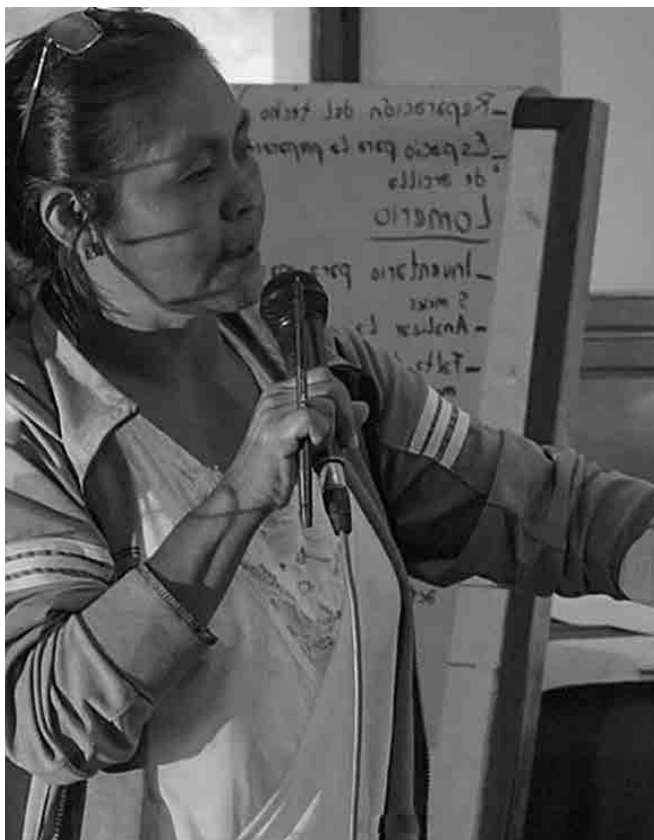
“En cada tejido, en cada bordado, escribimos nuestra historia colectiva y expresamos nuestras esperanzas...”

R. Bautista, Asociación de Tejedoras Sumbi Regua, Izozog

Conservar y desarrollar la tradición artesanal indígena y campesina en sociedades en proceso acelerado de cambio, como las nuestras, solo es posible si la integramos en nuestro modo urbano de vida.

En décadas de trabajo, CIDAC y Artecampo han conseguido revivir una parte importante de la producción artesanal regional. Las bolsas

¹² Consuelo Saavedra, Premio Nacional de Escultura; Lorgio Vaca, Premio Nacional de Pintura; Olga Ribera; Graciela Neira, entre otros.



Pascuala Peña, encargada de Producción de Lomerío, participando en la Asamblea Anual de Artecampo en Vallegrande (enero 2020)



Artesana de Isosog con un tapiz de estilo Kara-karapepo (diseños geométricos)

de garabatá y los tallados en madera ayoreode, las hamacas atadas guarayas, los tejidos con diseños simbólicos del Isono, la cerámica de tradición precolombina de Cotoca, los chuses y caronas Vallegrandinos con diseños simbióticos de las culturas quechua y Chané, han vuelto a ser presencia entre nosotros, retomando su función utilitaria o transformándose en objeto de ornato... (Vaca y Pita, 1996, pág. 25)

Después de la recuperación de la artesanía autóctona, CIDAC abrió el cauce a la adaptación y mejora de las técnicas y diseños que expresan las nuevas realidades de las comunidades en su relación con la urbe. CIDAC no solo recuperó las antiguas técnicas, simbologías y diseños y embelleció nuestras casas con ellas; sino que partió de éstas para crear nuevos productos que abrieran un mercado para las artesanas. De las hamacas isoseñas nacieron los tapices; de las hamacas guarayas; los individuales de mesa, bolsos y cinturones. Las bomboneras de palma jipijapa se tiñeron de colores y tomaron formas de frutas, aves y otros animalillos.

También se experimentó con materiales nuevos y se crearon nuevas líneas de producción no tradicional, donde no había ninguna tradición que rescatar, pero existían grupos de mujeres dispuestas a iniciarse en el trabajo artesanal. En ocasiones, como en el caso de la comunidad de Los Tajibos, se introdujo una nueva técnica; pero es la vida de la comunidad la que cada artesana representa, en personalísimo estilo, en sus tapices o cuadros. En otros casos, como el de Cotoca; se partió de una antigua técnica dominada por el grupo, perfeccionándola y aplicándola a la producción de nuevas formas.

Esta ha sido la estrategia que ha permitido, a lo largo de casi cuatro décadas, preservar y desarrollar la tradición artesanal. Gracias a ella, las artesanas encuentran la satisfacción del trabajo reconocido y justamente remunerado y nosotros; el disfrute y goce estético de expresiones plásticas en las que reconocemos vivas, nuestras raíces.

En la comercialización

La tienda de Artecampo en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, no es una tienda cualquiera. Para empezar, es de propiedad de las artesanas. Ellas deciden en



Artesanas de la directiva Artecampo: Luisa Avalos, Elva Montaña, Claudia Opimí y Rosario Araúz, entre otras, junto a Irene Pita, directora de CIDAC Y Malena Vaca, miembro del directorio de CIDAC, durante el Encuentro Anual de Artecampo en 2017.

diálogo con CIDAC, los precios de sus productos y los márgenes de comercialización que se aplicarán. Los visitantes son frecuentemente atendidos por las propias artesanas, que se turnan para establecer comunicación directa con los compradores. Todos los ingresos por comercialización vuelven íntegramente a las artesanas y sus asociaciones, para continuar alimentando los fondos rotativos de producción.

La comercialización es el eslabón clave de la sostenibilidad de Artecampo. La vitalidad de la producción artesanal sólo es posible asegurando un mercado sólido para sus productos. Se ha creado y consolidado un mercado local y nacional con este fin, siguiendo la política de hacer de cruceños y bolivianos los destinatarios de este renacimiento artesanal.

Se ha incursionado poco en el mercado internacional; por las dificultades para la exportación y porque éste requiere de cantidades de productos que los artesanos no pueden asegurar, junto a una homogeneidad del producto que no es natural al trabajo hecho íntegramente a mano.



Bomboneras tejidas en palma de Jijipapa de Buena Vista.

Crear un mercado local ha conllevado una tarea “educativa”. Se han expuesto las obras de los artesanos en entornos físicos acordes a la dignidad de éstas; de ahí las exhibiciones en galerías de arte y museos, junto al cuidado montaje de la tienda de Artecampo. Por otro lado, la narrativa de comercialización valoriza los conocimientos tradicionales y los procesos creativos y productivos expresados en la artesanía. También subraya el carácter social y autogestionario de Artecampo. Finalmente, se personaliza la obra de cada artesano, que lleva siempre incluida una etiqueta con su nombre y el de su comunidad.

La calidad y diversificación permanente de los productos de Artecampo, ha sido clave para la creación de un mercado como el local, que demanda variedad e innovación. El esfuerzo puesto en la diversificación de los productos tradicionales y en los incentivos a la calidad, ha implicado un importantísimo apoyo técnico por parte de CIDAC.

CIDAC, lejos de recibir algún ingreso por las ventas de Artecampo, subsidió la comercialización durante sus 10 primeros años de vida, con apoyo externo. Este apoyo se fue retirando paulatinamente, a medida que la comercialización se iba acercando a la sostenibilidad financiera, hasta conseguirla. Éste es un logro del que Artecampo y CIDAC están muy orgullosos.

En el empoderamiento de las mujeres

El 95% de los artesanos asociados en Artecampo son mujeres. Esto define a la organización y explica los importantes cambios a nivel individual y colectivo que han experimentado las artesanas en su desarrollo personal, organizativo y productivo.

La artesanía es casi exclusivamente un trabajo femenino. Como tal, había sido considerada siempre un trabajo de segundo orden; una extensión del rol reproductivo que, junto a los trabajos domésticos y el cuidado de la familia, era “cosa de mujeres”. Al inicio del trabajo de CIDAC, parte importante de la producción artesanal era de autoconsumo y no reportaba ingresos; o bien era intermediada en condiciones muy desventajosas para las artesanas, que recibían migajas por su trabajo. El poco dinero obtenido, raramente era administrado por las mujeres. El trabajo artesanal no tenía ninguna consideración social y en el imaginario de las mujeres,

éstas deseaban para sus hijas cualquier otro oficio que no fuera el artesanal.

Organizarse para el trabajo no fue fácil. Las mujeres tuvieron que vencer muchas barreras. Primero, las suyas propias: la baja autoestima, el temor a salir del ámbito doméstico y el miedo a incursionar en algo nuevo. Luego; las impuestas por el marido y las autoridades comunales, recelosas de que las mujeres se organizaran y se atrevieran a opinar con voz propia.

“Antes no podría siquiera expresar mis ideas o charlar con una persona de la ciudad; ahora me he dado cuenta que todos somos iguales; tampoco sabía ni siquiera ordenar mis números para sumar... pero ganar mi propio dinero con mi trabajo fue el cambio más fuerte, porque ya no iba a depender de mi marido...”

Claudia Opimí vicepresidenta de Artecampo

La historia de Artecampo está plagada de testimonios de superación y rebeldía en la lucha por flexibilizar los roles de género imperantes en la familia y la comunidad, y avanzar hacia la autonomía económica y la participación. Las mujeres se organizaron, alcanzaron la maestría técnica en su trabajo, aprendieron nociones básicas de gestión y consiguieron poco a poco autogestionar sus asociaciones. Las dinámicas familiares cambiaron para adaptarse al trabajo artesanal que, en muchos casos, significaba el único ingreso monetario seguro.

Hoy, muchos hombres realizan tareas que nunca asumieron, para ayudar a las mujeres a liberar tiempo para la artesanía. Muchas lideresas naturales surgieron, y no pocas llegarían a tener roles de liderazgo más allá de su asociación, participando incluso en política. Las mujeres se sintieron orgullosas de sus asociaciones y sus logros y aprendieron, como ellas dicen, “a hacerse respetar”.

Hoy, al admirar la belleza de un tapiz isoseño o la creatividad de una pieza bordada de los Tajibos, se puede ver y palpar la sensibilidad individual y el legítimo orgullo que anima a sus creadoras; que se saben y reconocen como artistas. Por otro lado, el fino acabado, la complejidad del diseño, el sello personal que distingue una pieza de otra; impresiona y seduce al observador ciudadano, que nunca más

verá a esa artesana indígena o campesina, como una marginada digna de lástima.

En la preservación y difusión del patrimonio artesanal regional: el Museo Artecampo de Arte Originario y Popular de Tierras Bajas

Desde los inicios de su trabajo, Ada Sotomayor tuvo claro que parte de la misión de CIDAC era exhibir, preservar y difundir el patrimonio artesanal regional, amenazado por un modelo de desarrollo depredador y excluyente. Para ello concibió un museo vivo “... *Con muestras de los diferentes telares, herramientas y procesos de producción mostrados en vivo por las artesanas*” (Sotomayor 1987, pág. 31).

Para ella, la presencia efectiva de la artesanía del campo en la ciudad era un requerimiento del presente y del futuro; por la necesidad de fomentar la reflexión e investigación sobre la cultura e identidad de los pueblos indígenas y campesinos; y para evitar la pérdida de estos saberes que constituyen nuestra herencia. El Museo serviría también para documentar la experiencia de décadas de trabajo de CIDAC y Artecampo; de manera que pudiera ser útil para orientar emprendimientos socioculturales similares. El Museo Artecampo de Arte Originario y Popular de Tierras Bajas¹³, tardaría más de tres décadas en hacerse realidad y el sueño sería posible, otra vez, por la suma de voluntades de personas e instituciones que comprendieron la relevancia de la iniciativa y el impacto potencial de la misma¹⁴. El desarrollo del Museo Artecampo está concebido en fases consecutivas que irán adaptando más espacios de exhibición, hasta albergar una muestra sustancial de la producción artesanal de todos los grupos indígenas y campesinos representados en las 12 asociaciones de Artecampo.

Hoy, el Museo Artecampo, aún en su primera fase de expansión, alberga una colección única en su género, de más de 200 piezas de arte originario y popular de calidad estética excepcional. Constituye el único



El Museo Artecampo cuenta con una variada programación de actividades para niños y jóvenes. Aquí los niños interpretan los mitos guarayos plasmados en las pinturas que acoge el Museo.

repositorio de su tipo a nivel nacional y un atractivo cultural y turístico que enriquece la oferta cultural de la urbe cruceña. El Museo se ha convertido en un activo cultural que genera actividades variadas para un público amplio. Éstas van; desde visitas guiadas a colegiales y universitarios, demostraciones de técnicas artesanales y festejos de fiestas populares tradicionales; hasta performances artísticas, conciertos y conversatorios sobre temas variados de nuestra realidad social. El Museo cuenta con una gran afluencia de público infantil y juvenil; confirmando su rol educativo y emancipador de las conciencias.

Las lecciones aprendidas

CIDAC y Artecampo han ido aprendiendo muchas lecciones en el camino. Aquí recogemos algunas.

La primera de ellas es que una fase investigativa inicial es clave para orientar intervenciones de largo plazo y con perspectivas de sostenibilidad. De esta forma es posible preparar las bases para la intervención, en diálogo con la población destinataria (Ranaboldo, 2000, pág. 133).

13 El Museo Artecampo de Arte Originario y Popular, se inauguró en mayo de 2017. Está ubicado en el Tercer Anillo Externo y Av. Roca Coronado, en los predios de CIDAC.

14 El Museo Artecampo es una realidad gracias al soporte de la HAM de Santa Cruz, la *Inter American Foundation, IAF*, y el apoyo *Ad honorem* de Historiadores del Arte y artistas voluntarios, que apoyaron la la curaduría y montaje realizados por CIDAC.



Ingreso al Museo Artecampo de Arte Originario y Popular de Tierras Bajas en Santa Cruz de la Sierra.



Interior del Museo Artecampo de Arte originario y Popular de las Tierras Bajas: hamacas y tapices isoseños en estilo moise (figurativo) y karakarapepo (geométrico)

En relación con lo anterior, la práctica de CIDAC demuestra que, desde una posición de respeto y enriquecimiento mutuo, es posible “Romper la multicenteneraria lógica de la negación de los diferentes para construir, en cambio, territorios colectivos”, como afirma Cergio Prudencio (2017) en su artículo La resurrección en el encuentro.

Desde esa colectividad es posible construir desarrollo con una amplia participación, en la que los diferentes roles de todos (artesanos, artistas y diseñadores colaboradores, instituciones de apoyo, comunicadores, compradores) se complementen y sumen.

En ese proceso de “sumar”, la comunicación es vital. Hay quien opina que la artesanía de Artecampo tiene un precio elevado. Entender el valor de la creación individual y valorar los modos de conocimientos ligados a ella, es necesario para comprender que el precio que se paga por una bolsa tejida de garabatá o un tapiz isoseño es el justo; aunque su valor sea incalculable.

En esa misma línea, CIDAC y Artecampo observan en su práctica diaria que, hay productos como la hamaca atada guaraya, el tejido laboreado de Vallegrande o la cerámica de Cotoca de gran formato, que se extinguirán ante nuestra mirada si no se implementan políticas específicas de apoyo, que deberían incluir la subvención a la producción. La especial dificultad y tiempo que demanda su factura, desincentiva su producción y solo queda un puñado de artesanas ancianas que morirán con la técnica, si no se hacen esfuerzos por asegurar el relevo generacional. Por otro lado, la creciente escasez de materias primas como la palma jipijapa o la fibra de garabatá; resultado de la depredación y avasallamiento de las culturas locales, también amenaza la producción artesanal. Es necesario protegerlas, cuando aún estamos a tiempo, y exigir legislación que las resguarde.

La distancia física y cultural de las asociaciones y las artesanas respecto a la ciudad y su lógica, plantea retos importantes. Desde la dificultad para participar directamente en los procesos de comercialización para entender el comportamiento del mercado y cómo éste afecta a su fondo rotativo de producción;



Visitante del Museo Artecampo de Arte Originario y Popular de Tierras Bajas, observa los bolsos, arte plumario y tallados de la etnia ayoreode.



Detalle de una pieza realizada por Claudia Opimí, con la técnica de bordado y aplicaciones en tela. Asociación de Bordadoras de Los Tajibos



Miembros del directorio de CIDAC (enero 2020). De izquierda a derecha: Rolando Campen, Malena Vaca, Irene Pita, Lorgio Vaca, Ingrid Steinbach, Saúl Ortiz.



Interior del Museo Artecampo de Arte originario y Popular de las Tierras Bajas: piezas de cerámica de la Asociación de Cotoca trabajadas en distintas técnicas, bajo la dirección técnico- artística de la ceramista Olga Ribera.

hasta el abastecimiento de ciertas materias primas o el relacionamiento institucional en una lengua que la mayoría no domina. La labor “puente” de CIDAC en esos y otros ámbitos es muy necesaria; y solo es posible por los lazos de confianza desarrollados en décadas de trabajo transparente y respetuoso.

Un esfuerzo como este, solo es posible con un fortalecimiento de capacidades sostenido y la activa participación crítica de las artesanas. La autogestión de las asociaciones, cuando no va acompañada de un seguimiento eficiente a la gestión de las líderes, puede desviarse del objetivo principal, que es el beneficio de la totalidad de las socias.



Equipo de trabajo CIDAC-Artecampo: Sentadas: Derecha: Paola Saldaña (Directora CIDAC), Mariela Ardaya (centro), Gabriela Zeballos (izquierda). Parados: Wilman Soria y Katherine Zenteno, Ausentes: Teresa Rodríguez y Rosario Araúz.

Mantener la calidad y el impulso a la creatividad demanda no solo capacitación constante, sino también estímulos. La participación en concursos nacionales, la realización de la feria anual de Artecampo, el reconocimiento individual a las artesanas con los premios a la calidad y otros mecanismos, deben ampliarse y reforzarse.

Todo esto nos lleva inexorablemente a la necesidad de seguir luchando por una ley artesanal y políticas de fomento que reconozcan las particularidades específicas del arte originario y popular y la artesanía; dándoles una respuesta adecuada. Por un Estado que comprenda que la conservación de la diversidad cultural, el arte popular y la artesanía, son un poderoso factor de desarrollo y cohesión social; y que el sostén a instituciones especializadas de apoyo a los artesanos, como CIDAC, es imprescindible para conseguirlo.

Finalmente, CIDAC ha comprobado que el impacto de su trabajo trasciende con mucho el ámbito de Artecampo. Ha servido para revitalizar el sector artesanal en la región, mejorar la calidad de la

artesanía en general y asegurar una mejora en los precios de ésta, que favorece al artesano. Existen grupos de artesanos no afiliados que, copiando los diseños de Artecampo, aunque sin alcanzar su calidad; han conseguido también mejorar sus condiciones de vida.

CIDAC y Artecampo, hoy y en el futuro

El largo camino recorrido ha configurado al CIDAC y Artecampo actuales. Los ha hecho resilientes a las dificultades. La pérdida de Ada de Vaca en 2017 les impulsó a honrar su legado, esforzándose por preservarlo y navegando con éxito una difícil transición.

CIDAC ha decrecido y el mayor protagonismo lo tiene hoy Artecampo. Sin embargo; el apoyo técnico y la asesoría que le brinda CIDAC, es vital para el desarrollo sostenible de Artecampo. Ambas organizaciones así lo entienden y trabajan de la mano, en una estrategia de futuro que les permita desplegar su potencial, en beneficio de todos.



Ada Sotomayor de Vaca, peruana de nacimiento y boliviana por adopción. Artesana, emprendedora social incansable e investigadora; fue fundadora y directora del CIDAC entre 1985 y 2017 y lideró la experiencia de desarrollo integral y recuperación cultural que constituye Artecampo. Recibió innumerables distinciones por su aporte al desarrollo y la cultura boliviana. Su impresionante legado incluye la creación del Museo Artecampo de Arte Originario y Popular en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia

CIDAC y Artecampo han generado durante casi cuatro décadas, ingresos dignos y seguros para cientos de mujeres artesanas, mejorando su situación y posición. Al mismo tiempo, han develado a cruceños y bolivianos un patrimonio desconocido y olvidado que atesorar. Esto se ha logrado, consiguiendo la sostenibilidad de la actividad productiva y comercializadora de Artecampo alcanzando, de este modo, los objetivos inicialmente planteados.

Los últimos eventos, sin embargo, ponen en riesgo todo lo conseguido. La crisis sanitaria, humanitaria y socioeconómica generada por el COVID-19; está teniendo un impacto negativo enorme, cuyas consecuencias a medio plazo aún no podemos evaluar y que, de profundizarse, podría amenazar seriamente la subsistencia de Artecampo. Si no hay ingresos por ventas y no se mantienen los mercados, no hay cómo sostener la estructura de comercialización en la ciudad. Tampoco es posible seguir generando trabajo para las artesanas.

CIDAC y Artecampo han empezado a implementar estrategias alternativas para vadear la crisis; pero no pueden lograrlo solos. Para sostenerse en estas circunstancias, Artecampo necesita continuar fortaleciéndose por dentro, potenciando las capacidades y autonomía de sus propias organizaciones; pero necesita también beneficiarse de políticas públicas consistentes de apoyo al artesano que, a día de hoy, no están siendo implementadas.

En su ausencia; necesita más que nunca del apoyo del público cruceño y boliviano. El puente solidario entre el campo y la ciudad debe reforzarse, potenciando intercambios y aprendizaje mutuo. Es necesario, por un lado, impulsar la creatividad y la evolución plástica de las creadoras artesanas, en su adaptación a las nuevas realidades rurales y urbanas. También lo es, por otro lado, potenciar el juego entre tradición e innovación que caracteriza a Artecampo; con el apoyo de artistas, diseñadores e interioristas, que unan sus saberes con los de las artesanas, creando propuestas que lleguen a públicos más amplios.

Es preciso seguir explorando las oportunidades de mercado en la región, el país y el exterior, identificando canales de comunicación, difusión y distribución actualizados e innovadores. Para subsistir y seguir generando desarrollo, Artecampo debe mantener

la comercialización cooperativa de sus productos en los niveles anteriores a la crisis del COVID-19 e incrementarla sostenidamente.

Es crucial reforzar las capacidades y recursos de CIDAC, que debe retomar con fuerza su tarea investigadora, capacitadora y educativa, para poder seguir impulsando el desarrollo de Artecampo y desplegar al máximo el potencial del Museo. El éxito de público y convocatoria del Museo nos demuestra cuán necesario es un espacio de preservación y reflexión sobre nuestras raíces, su presente y su futuro. El completar el proyecto del Museo, ampliando sus instalaciones para dar cabida a las expresiones de todos los pueblos indígenas e interculturales agrupados en Artecampo, representa una oportunidad que, de ser soslayada, constituirá una pérdida quizás irreparable en algunos años.

Y como siempre en todo proceso de desarrollo, es necesario comunicar, incluir, integrar. Enfatizar la relación que existe entre el cuidado de nuestro patrimonio cultural y el ambiental y el rol de cada uno en la preservación de ambos, para asegurar un desarrollo inclusivo y respetuoso de nuestras diversidades; sin el cual el bienestar, la convivencia y la paz social, son una quimera.

“...Es significativo el hecho de que sean, precisamente estas gentes “Herederas del olvido” de Lomerío, Ayoreodes, Tajibos, Cotoca, Vallegrande, Isoso, etc..., ahora “cambas”, las que forman la piedra fundamental de restitución y reconstrucción de la auténtica identidad oriental boliviana”.

Blanca Wiethuchter, escritora boliviana.

Referencias

- Ayala, H. (s.f). Arte y desarrollo en las comunidades: Adiva, un método de vida. *Facultad Habitat, Revista Científica Universitaria UGRM*, (1)1, p. 41 y 42 .
- Ranaboldo, C. (2000) *Yo puedo, nosotras podemos. Una experiencia con mujeres artesanas indígenas y campesinas de Santa Cruz* (documento sin publicar). Santa Cruz de la Sierra: Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa (CIDAC).
- Sotomayor, A. (1987). *Artesanía en Santa Cruz, apuntes para una política artesanal*. Santa Cruz de la Sierra: Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa (CIDAC).
- Vaca, M. y Pita J. (1996) *Nuestro trabajo, Artecampo y CIDAC*. Santa Cruz de la Sierra: Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa (CIDAC).
- Prudencio, C. (16 abril 2017). La resurrección en el encuentro. *La Razón*. Obtenido de: http://204.11.233.100/opinion/columnistas/resurreccion-encuentro_0_2692530727.html

La actividad artesanal de jipijapa en Buenavista

Jipijapa handcrafted activity in Buenavista

Franca Carla Calmotti

Nacionalidad italiana, es historiadora del arte, licenciada en Letras de la Università degli Studi de Milán (Italia). Docente en la Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra (Bolivia).

f-calmotti@hotmail.com

Fecha de recepción: 4 de enero 2020

Fecha de aceptación: 2 de julio 2020

Resumen

La artesanía de jipijapa en Buenavista, debe probablemente su origen a los talleres promovidos en el s. XVIII por los misioneros jesuitas que fundaron esta localidad. Su mayor desarrollo coincide con el auge de los sombreros masculinos elaborado en este material al comienzo del s. XX, para luego decaer hasta los años 80, cuando el CIDAC–Artecampo incentivó la creación de la Asociación de Tejedoras de Palma de Ichilo, para fomentar la conservación e innovación del trabajo artesanal. Esta investigación se enfoca en la realidad actual (2018) de la actividad artesanal en Buenavista, destacando la problemática relacionada al acceso a la materia prima, los cambios realizados en la tipología de productos y la estructura de producción. De esta,

Abstract

The jipijapa handicraft in Buenavista probably owes its origin to the workshops promoted in the 18th Century by the Jesuit missionaries who founded this town. Its greatest development coincides with the rise of men's hats made from this material at the beginning of the 20th Century. From then on, it experienced a decline in production until the 80s, when CIDAC-Artecampo encouraged the creation of the Association of Palma Weavers de Ichilo, to promote the conservation and innovation of handcrafted work. This research focuses on the current reality (2018) of the handcrafted activity in Buenavista, highlighting the problems related to the access to raw materials, the changes made in the typology of the products, and the production structure. It explores the latter, potting out its family

se señala el carácter familiar, intergeneracional e intercultural, que tiene como finalidad la creación de objetos comercializados afuera de la comunidad, diferenciándose así de otras formas de actividades artesanales patrimonio de las comunidades indígenas de Bolivia.

Palabras clave: Artesanía, Bolivia.

based structure, intergenerational and intercultural character, whose goal is the creation of products, to market them outside the community. Thus, differentiating itself from other forms of artisanal activities, heritage of the indigenous communities of Bolivia.

Keywords: Handicrafts, Bolivia

INTRODUCCIÓN

Antecedentes

En la localidad de Buenavista, en la provincia Ichilo del departamento de Santa Cruz (Bolivia), la artesanía tradicional con palma jipijapa (*Carludovica palmata*) ha sido valorada e innovada, a partir de los años 80 del siglo XX, gracias a la acción del Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización cooperativa (CIDAC) y la Asociación de Artesanas y Artesanos del Campo (Artecampo), a través de la Asociación de Tejedoras de Palma de Ichilo.

El CIDAC es una institución sin fines de lucro creada en 1983 para apoyar la investigación, rescate, mejoramiento, diversificación, comercialización y valoración de la producción artesanal originaria y popular del Departamento de Santa Cruz. Para lograr este propósito entre otras acciones, promovió la creación de Asociaciones locales de artesanas que con el tiempo se convirtieron en una instancia asociativa mayor denominada Asociación de Artesanas y Artesanos del Campo (Artecampo), que trabaja con el permanente apoyo técnico y de gestión del CIDAC. La Asociación de Tejedoras de Palma de Ichilo, es una de esas asociaciones que pertenecen a Artecampo y reciben el apoyo de CIDAC.

El CIDAC trabajó con la Asociación de artesanas tejedoras de Jipijapa en la creación de pequeños objetos, adornos y accesorios, incidiendo significativamente en la calidad y diversidad del diseño, así como en los procesos de comercialización y organización de las artesanas, lo que ha generado mejoramiento en la calidad de vida de estas mujeres y sus familias, como también

ha estimulado el surgimiento de otros grupos de artesanas externos a la Asociación.

Es así que la finalidad de la presente investigación ha sido analizar el estado actual (2018) de la artesanía de jipijapa en Buenavista, considerando su importancia cultural y estética, así como su influencia en la economía y el empoderamiento de las artesanas que a ella se dedican.

OBJETIVOS

Objetivo general

Describir el estado actual de la producción artesanal de jipijapa en la localidad de Buenavista.

Objetivos específicos

- Describir el contexto histórico y socio-económico de la producción artesanal de jipijapa en Buenavista.
- Determinar las principales problemáticas en la producción de la artesanía en jipijapa, desde la obtención de la materia prima hasta el producto final.
- Identificar las características demográficas y organizativas de las asociaciones de artesanas.
- Identificar las fortalezas, debilidades y proyecciones que caracterizan la producción en jipijapa en Buenavista.

Metodología

El diseño de la investigación es transversal, puesto que se recogieron datos en un momento dado (2018). El alcance es descriptivo, con el objetivo de indagar la incidencia e interrelación de las variables identificadas.

El estudio tomó en cuenta a la población de artesanas de Buenavista, pero se concentró principalmente en el grupo de la Asociación de Tejedoras de Palma de Ichilo afiliadas al Artecampo.

Se hizo uso de técnicas y herramientas cuantitativas (encuesta por muestreo a las artesanas de la Asociación de Tejedoras de Palma de Ichilo) y cualitativas (entrevista semiestructuradas, a una socia fundadora y a la coordinadora actual de la mencionada Asociación y al Alcalde de Buenavista; grupos focales, a las artesanas de la Asociación de Tejedoras de Palma de Ichilo y de la Asociación El Tojo; observación directa y revisión documental).

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Buenavista fue fundada como misión jesuita en 1691, en un lugar llamado la Enconada de Cotoca, y luego fue trasladada al sitio actual en 1723. El nombre de la misión era Santos Desposorios de Buena vista (Viedma, s.f.).

Como en todas las misiones, los padres jesuitas implementaron talleres artesanales. Según lo observado por el etnólogo sueco E. Nordenskiöld en 1911, en Buenavista, los indígenas *churapas* obtenían significativos ingresos económicos tejiendo los “llamados sombreros de Panamá”, y destaca que estaban “realmente bien hechos” (Nordenskiöld, 2003).

Nordenskiöld señala que posiblemente fueron los jesuitas quienes les enseñaron a tejer la palma para la elaboración de canastos y que “un español vecindado en la zona, le ha enseñado en el último tiempo (1908-1909) a darles una forma más moderna a los sombreros y así son vendidos más caro.” (Nordenskiöld, 2003). Situación parecida tuvo que mantenerse hasta el final de los años 60 del siglo XX.

En los años 70, un flujo migratorio interno llevó a la habilitación de cultivos en las zonas de crecimiento silvestre de la palma de jipijapa. A partir de entonces, la presencia de esta materia prima, en particular de las plantas más altas cuyas hojas se utilizan para los sombreros, ha disminuido, o su acceso ha resultado restringido, siendo que las riveras del río Surutú,

particularmente en la zona de la comunidad del Carmen Surutú, han sido parceladas, afectando de esta manera a la producción artesanal.

A partir del 1979, la Cooperativa Cruceña de Cultura y la Casa de la Cultura de Santa Cruz, con el apoyo de Cordecruz, promovieron la realización del estudio *Investigación de la artesanía en el departamento de Santa Cruz* (Sotomayor, y Zanini, 1983), que se desarrolló también en referencia a la artesanía de jipijapa en Buenavista.

Entrevistados en el trascurso de esta investigación, los tejedores más ancianos (65-75 años) señalaron que:

- Tradicionalmente el oficio de sombrerero era de los varones y se transmitía de padre a hijo.
- Las mujeres antes se dedicaban a otros trabajos artesanales (tabaco, café, algodón, cera, cerámica), que habían ido desapareciendo.
- La artesanía de jipijapa ya no era sustentable como actividad primaria para los hombres, y las mujeres habían pasado a dedicarse a este oficio, siendo los esposos los que les enseñaron.
- El conocimiento del oficio era generalizado (“aquí en el pueblo todos tejen”, Sotomayor, y Zanini, 1983, p. 76).

En dicho estudio, también se pudo identificar que existían en Buenavista dos grupos que elaboraban artesanía en jipijapa:

- Campesinos o indígenas, que fabricaban sombreros tupidos para hombre, siguiendo la tradición ya señalada por Nordenskiöld, y los comercializaban a través de intermediarios o por encargo, a un precio que consideraban mal pagado, considerando los aproximados seis días y medio de trabajo que requería cada pieza.
- Mujeres del pueblo (nueve en total) que, gracias a la enseñanza y guía de la Prof.^a María Saucedo, producían sombreros calados para mujeres, cigarreros, carteras y cajitas. La Prof.^a María les enseñaba con la condición que le vendieran toda la producción, y ella la comercializaba directamente en el pueblo y en la ciudad de Santa Cruz. Se consideraban bien remuneradas (Sotomayor, y Zanini, 1983).

Como resultado de la investigación, y del apoyo concreto del CIDAC, en la primera mitad de los años 80 se creó la Asociación de Tejedoras de Palma de Ichilo, fusionando los dos grupos de tejedores arriba mencionados, y con la Prof. María Saucedo como socia e instructora de la asociación. Posteriormente como parte del proceso de capacitación y diversificación artesanal promovido por CIDAC, se brinda apoyo técnico a través de la contratación de una tejedora experta ecuatoriana.

Se innovó la producción en cuanto a procesos (uso de moldes), tipología de productos y tratamiento de la palma, englobando el uso del teñido, gracias a la formación impartida por una instructora ecuatoriana.

Por la escasez de la materia prima, la disminución de la demanda, y por la fuerza física que se requería para su fabricación, se dejaron de lado los sombreros tupidos, que eran el oficio tradicional de los hombres. Los nuevos productos que se introdujeron, utilizando técnicas tradicionales y nuevas, fueron (ver fig. 1):

- Sombreros , “sombreras” (sombreros para mujeres) y gorras calados
- Bomboneras (con técnica tradicional, y tupidas a randas “a la ecuatoriana”)
- Cigarreras tupidas y caladas
- Posa vasos calados
- Joyeros calados y tupidos, decorados
- Móviles de pajaritos, mariposas y pescaditos
- Collares de frutillas, campanas
- Tortuguitas y gallinitas

CONTEXTO ACTUAL

En base al Censo de Población y Vivienda del 2012, Buenavista cuenta con una población de 12.879 habitantes. Entre ellos, el 5,4% se dedica a la manufactura y, entre la población con condición básicas insatisfechas el 58,3% vive en estado de pobreza (72%, según el censo 2001).

En las entrevistas con el Alcalde Vladimir Chávez y con María Jesús Velarde, coordinadora de la Asociación de

Fig. 1 - Producción actual de la Asociación de Tejedoras de Palma de Ichilo



Cuadro 1 – Proceso de producción de la artesanía de Jipijapa



1



2



3



4

- Peciolo de 1 metro
- Se recoge la hoja cuando está cerrada y se fuerza la apertura (color blanco ámbar)

- Se rasgan y se elimina el jipurí de las extremidades
- Se cuelgan al sol por el tallo
- Cada hoja es un cogollo, 16 cogollos forman 1 corte, que es lo que se necesita para tejer un sombrero tupido.

Blanqueado (color + azufre)

Teñido

Fuente: elaboración propia a partir de fotografías de CIDAC y Artecampo

Fig. 2 – Tienda de CIDAC-Artecampo en Buenavista



Tejedoras de Palma de Ichilo, se pudo destacar que existe una relación favorable con el gobierno local, que deriva en el apoyo a las organizaciones de artesanas, concretizado en la ayuda financiera para la refacción de la sede de la Asociación afiliada a Artecampo (sede construida con el apoyo del CIDAC), en la cesión en usufructo de la actual sede de la Asociación El Tojo (otra Asociación local no afiliada a Artecampo) y en la organización de Ferias artesanales periódicas.

Esto se ve reflejado en la misma Visión de la localidad que señala: “Buena vista se constituye como el principal centro turístico de Santa Cruz, con marcada actividad artesanal y agropecuaria como base del desarrollo integral y sostenible.” (Plan de Desarrollo Municipal, s.f.).

Por su parte el *Plan de Ordenamiento Territorial PMOT Buena vista* (Gobierno Municipal de Buena Vista y Fundación Amigos de La Naturaleza, 2010) considera las necesidades en cuanto a la materia prima para la artesanía, señalando como uno de sus objetivos: “Mejorar el manejo de las áreas de recolección actual de jipijapa. Y ampliar experiencias de plantaciones en lugares con mayor potencial.”

Actualmente el proceso de blanqueado no se realiza porque el horno se ha quemado. Esto implica que el teñido se aplica directamente sobre la palma seca, lo cual causa una disminución en la uniformidad y saturación del color.

Análisis de los resultados

A continuación se realiza el análisis de los resultados de las técnicas aplicadas a la Asociación de las Tejedoras de Palma de Ichilo perteneciente a Artecampo y a las integrantes de la Asociación El Tojo.

Resultados de la encuesta a socias de la Asociación de Tejedoras de palma de Ichilo afiliada a Artecampo

El proyecto con la Asociación de tejedoras afiliada actualmente a Artecampo y promovida por el CIDAC empieza en 1984 con 9 socias, que en los años siguientes llegaron a ser 60.

Actualmente (2018) son 25 las socias activas (un solo hombre mayor es socio), pero recolectan

la producción familiar. La Asociación posee un terreno de 1,5 hectáreas para cultivar jipijapa, pero actualmente (2018) este provee una cantidad reducida de materia prima.

Muestra: 17 socias de las 25 socias activa de la Asociación de Tejedoras de Palma de Ichilo Cidac-Artecampo, todas mujeres.

Tabla 1 - Edad

Rango	Respuesta	%	Frecuencia
1	30-40 Años	29 %	5
2	41-50 Años	35 %	6
3	51-60 Años	12 %	2
4	60-más Años	24 %	4
TOTAL		100 %	17

El 71% de las socias tiene más de 40 años. Este dato, refleja exclusivamente la edad de las socias, que en la mayoría de los casos son coadyuvada en el trabajo por personas más jóvenes: hijas, hijos o nueras.

Tabla 2 - Procedencia

Rango	Respuesta	%	Frecuencia
1	Buenavista	24 %	4
2	Candelaria	47 %	8
3	Potrero San Rafael	18 %	3
4	Paraiso	6 %	1
5	Cochabamba	6 %	1
TOTAL		100 %	17

Como se puede observar, la comunidad de Candelaria (antiguo lugar de asentamientos de los artesanos churapas señalados por Nordenskiöld en 1911) sigue siendo el principal lugar de residencia y producción de los artesanos. Es interesante señalar que una nueva integrante de la asociación ha nacido en Cochabamba y migró de niña al Carmen Surutú, comunidad donde se asentaron los colonos llegados a partir de los años 70, y donde viven también otras mujeres que han aprendido a tejer “sombreras” de una ex socia de Arte Campo y los venden en la tienda de la Asociación El Tojo.

Esto nos permite afirmar, que el oficio artesanal con jipijapa no está exclusivamente relacionado con el origen étnico de las productoras, sino que ya se constituye como un “saber hacer” propio del lugar.

Tabla 3 - Tiempo que se dedica a producir objetos de jipijapa

Rango	Respuesta	%	Frecuencia
1	6-10 Años	6 %	1
2	16-20 Años	24 %	4
3	21-25 Años	35 %	6
4	26-30 Años	6 %	1
5	más de 30 Años	29 %	5
TOTAL		100 %	17

La gran mayoría de las artesanas aprendieron el oficio de niñas (por lo general a partir de los 8 años) y el 70% se dedica a producir objetos de jipijapa desde hace más de 20 años

Tabla 4 – ¿Hace cuánto es socia de Artecampo?

Rango	Respuesta	%	Frecuencia
1	0-1 Años	12 %	2
3	6-10 Años	12 %	2
4	11-15 Años	18 %	3
5	16-20 Años	18 %	3
6	21-25 Años	12 %	2
7	26-30 Años	6 %	1
8	más de 30 Años	24 %	4
TOTAL		100 %	17

Es interesante notar que la mayoría (24%) es socia de Artecampo desde hace más de 30 años. Otros elevados porcentaje se refiere a las socias desde hace 21 a 25 años (12%) y, de las restantes, los porcentajes más elevados corresponden a los 11-15 años y 16-20 años, lo que de toda manera señala cierto recambio generacional.

Gráfico 5 - ¿Su padre o madre u otros antepasados se dedicaba a este oficio? ¿Quiénes?

Rango	Respuesta	%	Frecuencia
1	Padre		0
2	Madre	21 %	5
3	Padre y madre	33 %	8
4	Abuela (materna)	13 %	3
5	Abuelo		0
6	Abuelo y Abuela	21 %	5
7	Otros (tios, suegra, hermanos, cuñadas)	8 %	2
8	Ninguno	4 %	1
TOTAL		100 %	24

En los datos, resulta evidente la tradición familiar del oficio artesanal. Cabe destacar también la participación del género masculino en las generaciones pasadas, ya que una significativa mayoría (33%) señala que ambos padres producían artesanías, y las que señalan que ambos abuelos se dedicaban a este oficio (21%) se equiparan con las que mencionan exclusivamente a las madres.

Tabla 6 Comparación Tipo de producción histórica y actual

Rango	Repuesta	Producción histórica		Producción actual	
		Nº	%	Nº	%
1	Sombrero tupido (de hombre)	10	42 %	3	9 %
2	Gorras	9	38 %	2	6 %
3	Sombrera calada de mujer	3	13 %	3	9 %
4	Productos AC (Bomboneras, posavasos, joyeritos, pajaritos, tortugas, etc.)	2	8 %	27	77 %
Total		24	100 %	35	100 %

Este gráfico cruza los resultados de dos preguntas de la encuesta: ¿Qué productos hacían sus antepasados? y ¿Qué productos hace Ud. actualmente?

Como señalamos en los Antecedentes Históricos, ya a partir de los años 70 del siglo pasado se había

verificado un cambio de género en la producción de artesanía de jipijapa que, por su escasa rentabilidad, había pasado a ser oficio complementario de las mujeres. A partir de los años 80, con el apoyo técnico del CIDAC, esta transformación se completó con la creación de nuevos productos de menores dimensiones (lo que era además funcional a la carencia de palma alta, de la cual ya se habló) y con elementos innovadores en el diseño y teñido, resultando en un 77% de la producción actual, contra el 8% de la producción en épocas anteriores.

Tabla 7 - ¿Dónde consigue el material para su producción? ¿Utiliza el terreno de la Asociación para sacar jipijapa?

Rango	Respuesta	%	Frecuencia
1	Arte Campo	18 %	3
2	Rescatistas	29 %	5
3	Recogen directamente	6 %	1
4	Arte Campo y rescatistas	18 %	3
5	Arte Campo y recoge directamente	6 %	1
6	Arte Campo, rescatistas, recogen directamente	24 %	4
TOTAL		100 %	17

Anteriormente hicimos referencia a la problemática relacionada con el acceso a la materia prima. Los datos de la encuesta nos aclaran que solo una persona (que vive en el Carmen Surutú, la comunidad que está asentada a la orilla del río) se provee exclusivamente recogiendo directamente la palma. La mayoría (29%) la compra de los rescatistas, mientras que el 18% la compran exclusivamente de la Asociación Artecampo, o tienen formas combinadas para proveerse (Artecampo, rescatistas y recogen directamente 24%; Artecampo y rescatistas, 18%; Artecampo y recogen directamente 6%).

Es importante señalar que a pedido de varias socias que viven en comunidades alejadas donde no llegan los rescatistas, la encargada de producción de la Asociación de Tejedoras pertenecientes a Artecampo, adquiere la materia prima (palma de jipijapa) de los rescatistas y luego se las vende a las socias que necesitan.

Tabla 7 – Actualmente, en su familia ¿alguien más se dedica a este oficio?

Rango	Respuesta	%	Frecuencia
1	Esposo	14 %	3
2	Hijas	27 %	6
3	Hijos	5 %	1
4	Hijas e Hijos	5 %	1
5	Hermanas	18 %	4
6	Hermanos	5 %	1
7	Otros Familiares	18 %	4
8	Nadie	9 %	2
TOTAL		100 %	22

El sistema de trabajo familiar se sigue manteniendo con:

- Hijas (27%) y hermanas (18%), que elaboran los productos de forma autónoma y entregan su producción a la madre/hermana socia, para que los lleve a la asociación.
- Hijas e hijos menores, además de algunos esposos, que ayudan a las socias (24%).

Tabla 8 - ¿Usted vive de la producción de jipijapa o tiene otra actividad

Rango	Respuesta	%	Frecuencia
1	Solo artesanía	18 %	3
2	Trabajo del esposo + artesanía de la esposa	53 %	9
3	Jubilación	6 %	1
4	Otra actividad de la artesana	24 %	4
TOTAL		100 %	17

Para una marcada mayoría (53%) el trabajo artesanal es una forma de complementar los ingresos del esposo, solo un 18% afirma que la artesanía constituye su único ingreso y un significativo 24% de las artesanas señala que su fuente económica principal deriva de otra actividad (en orden: administración de la asociación, hotelería, panadería y limpieza)

Tabla 9 - ¿El tiempo y el esfuerzo que dedica a esta actividad, justifica el precio que recibe por sus productos? Sí, no ¿Por qué?

Rango	Respuesta	%	Frecuencia
1	SÍ	65 %	11
2	NO	6 %	1
3	MÁS O MENOS	29 %	5
TOTAL		100 %	17

Un significativo 65% considera positivamente la relación entre tiempo y esfuerzo invertido y ganancias. Entre las motivaciones, la mayoría señala que no es un trabajo de tiempo completo y que es complementario al cuidado de la casa y de los hijos.

Tabla 10 – ¿Qué significado tiene el trabajo artesanal en su vida?

Rango	Respuesta	%	Frecuencia
1	Seguridad y estabilidad económica	45 %	10
2	Realización personal	32 %	7
3	Aprendizaje	9 %	2
4	Identidad de BV/herencia antepasados	5 %	1
5	Cambio de vida* (Responsables del CIDAC)	9 %	2
TOTAL		100 %	22

Un 45% señala que, en su vida, el trabajo artesanal significa seguridad y estabilidad económica, con afirmaciones como: “es un trabajo seguro”; “ayuda a la economía familiar”; “es compatible con las actividades familiares”. Sin embargo, un significativo 32% considera además el trabajo artesanal como parte de su realización personal, señalando que: “es hacer algo

bonito/que me gusta”, significa “ser reconocida” o finalmente “es una terapia”, “me distrae”.

Integrando estos resultados con las respuestas al grupo focal, se puede señalar que las artesanas de la Asociación de las Tejedoras de Palma de Ichilo valoran:

- la forma de pago de la Asociación (pago contra entrega cada viernes o cuando tengan producción)
- los incentivos que reciben (premio de calidad, ahorro para “aguinaldo”)
- la modalidad de trabajo (en su casa, en los momentos libres)
- los beneficios del trabajo manual creativo
- el ser artesana.

Resultados del grupo focal a las artesanas de la Asociación el Tojo

La Asociación se fundó en 2004 y reúne artesanas no solo de jipijapa, sino también de crochet, macramé, trabajos con semillas etc.

Inicialmente eran 36, hoy son 12, pero solo dos se dedican a la jipijapa (una de las integrantes fue socia de Artecampo).

Al observar los trabajos expuesto en su tienda, se pudo evidenciar la escasa calidad de los productos de pequeñas dimensioe con jipijapa teñida (bomboneras, joyeros, cigarreras etc.), que resultan ser una imitación de los diseños producidos por la Asociación afiliada a Artecampo.

Esto contrasta con la elevada calidad de los sombreros, elaborados por lo general por mujeres del Carmen Surutú, para las cuales la Asociación es revendedora.

Fig. 3 – Productos de la Asociación El Tojo



CUADROS COMPARATIVOS

Cuadro 2 – Comparación histórica de artesanos en el pueblo

1980	2018
- Se habla de 200 o 300 tejedores - 100% de mujeres tejía - De los artesanos hombres entrevistados, el 73% hombres tejía como actividad secundaria.	- 25 socias activas en la Asociación afiliada a Artecampo (considerando los familiares involucrados, se puede calcular que alrededor de 100 personas producen artesanías de forma constante). - 3 socias Asociación El Tojo - Se mantiene la ubicación geográfica de los artesanos (Buenavista, El Carmen, Potrero, Potrerito, Candelaria)

Cuadro 3 – Comparación materia prima

1980 (Artesanos del pueblo)	2018 (Artesanos de CIDAC-Artecampo)
<ul style="list-style-type: none"> - Comprada (intermediarios) - Había que buscarla lejos - Precio para 1 corte de 16 cogollos (1 sombrero): 20Bs. 	<ul style="list-style-type: none"> - Comprada (la encargada de la asociación la compra a los rescatistas y la vende a las socias) - En algunos casos, los esposos de las artesanas se encargan de recolectarla - La Asociación CIDAC-Artecampo posee 1,5 hectáreas de terreno para el cultivo de jipijapa, que se aprovecha solo en mínima parte. - Precios de 1 corte de 16 cogollos: 15-18 Bs. crudo - Blanqueado y teñido: 25 Bs.

FODA de la Asociación de Tejedoras de Palma de Ichilo afiliada a Artecampo**Cuadro 4 - FODA**

FORTALEZAS	DEBILIDADES
<ul style="list-style-type: none"> - Experiencia de las artesanas - Liderazgo en diseño y calidad - Satisfacción de las artesanas con la Asociación - Sede propia con un punto de venta muy agradable - Reconocimiento institucional (convenio HAM) 	<ul style="list-style-type: none"> - Dependencia para la provisión de materia prima. - Variación estacional de la producción (época seca-época de lluvia) - Baja en la calidad por falta de horno de blanqueado
OPORTUNIDADES	AMENAZAS
<ul style="list-style-type: none"> - Visión estratégica del Municipio de Buenavista - Turismo experiencial y creativo - Transmisión del conocimiento a los jóvenes. 	<ul style="list-style-type: none"> - Posibilidad de trabajos más lucrativos para las artesanas - Escasez de materia prima - Copia de los modelos - Reducción de la demanda por moda/tendencias.

(Fuente: elaboración propia)

Conclusiones y recomendaciones

Al finalizar la investigación, podemos señalar que la producción de artesanía con palma de jipijapa en Buena vista ha sufrido una profunda transformación a partir de los años 70 del siglo XX cuando, después del gran desarrollo del comienzo del siglo, se enfrentó con una casi total reducción del acceso libre a la materia prima (particularmente en el caso de la palma de hojas más largas, indispensable para la fabricación de sombreros masculinos), y pasó de ser una actividad primaria para los hombres a volverse una actividad complementaria para la economía familiar, realizada por las mujeres.

La creación de la Asociación de las Tejedoras de Palmas de Ichilo, en el ámbito del proyecto Artecampo, apoyado

en todo momento por el CIDAC, ha permitido no solo la preservación de esta actividad, que sigue siendo practicada de manera bastante difundida en Buenavista y en las comunidades aledañas, sino además la innovación y diversificación de la producción, introduciendo nuevos diseños y procesos (particularmente en el caso del teñido), permitiendo, por un lado, compensar las restricciones en cuanto a materia prima y, por el otro, ampliar el abanico de la producción con objetos pequeños, facilitando su comercialización. Como problemática actual, se debe mencionar la falta de un horno de blanqueado, lo que ha reducido la calidad del teñido de la palma.

En cuanto a las características demográficas de las integrantes de la Asociación de las Tejedoras de Palmas de Ichilo, es importantes destacar que, aunque sean en su mayoría mujeres entre 41 a 50 años, los hombres

y los jóvenes de ambos géneros no son excluidos de la actividad, ocupándose de la recolección de materia prima, en el caso de los hombres, ayudando en las partes más fáciles del trabajo, en el caso de los hijos menores, o desempeñándose como artesanas autónomas en el caso de hijas y hermanas, que entregan sus productos a la familiar artesana, socia de la Asociación, para su comercialización.

En cuanto al grado de satisfacción de las artesanas, una mayoría significativa está conforme con los ingresos del trabajo artesanal en relación al tiempo y esfuerzo invertido, valorando especialmente su compatibilidad con las tareas domésticas. Destaca también cierto sentimiento de orgullo en ser artesanas, explicado como el tener habilidades que no todos poseen, el contribuir a mantener viva una tradición local, y también existe un reconocimiento de la función terapéutica del trabajo manual creativo.

Finalmente podemos concluir que, a diferencia de otras actividades artesanales patrimonio de las comunidades indígenas de nuestro país, en el caso de la artesanía de jipijapa, su elaboración no está restringida de forma exclusiva a un grupo específico dentro de la comunidad (por ej., mujeres adultas, como es muy común en el caso de las tejedoras indígenas), sino que es parte de un “saber hacer” que en épocas anteriores estaba generalizado a gran parte del pueblo, y que estaba orientado a la producción de bienes, no de uso interno, sino destinados a la comercialización.

También cabe destacar que la Asociación de Tejedoras de Palma de Ichilo nació de la fusión entre dos grupos de artesanos: los campesinos o indígenas que vivían en las comunidades aledañas y que habían aprendido el oficio de sus padres y las mujeres del pueblo, guiadas por una profesora que dirigía y comercializaba la producción. Este rasgo intercultural se mantiene hoy en día, puesto que en la producción artesanal se han integrados también mujeres de las familias de colonos del Carmen Surutú, entre las cuales una joven ha entrado en la Asociación afiliada a Artecampo, mientras que otras venden directamente su producción de buena calidad a las tiendas del pueblo.

Finalmente, entre las recomendaciones que se podrían señalar para mantener viva esta actividad artesanal, está seguir preservando la calidad de

los productos, en todas las fases de su elaboración, y visibilizar el trabajo artesanal, promoviendo no solo la adquisición del producto terminado, sino la vivencia de su elaboración, por medio de actividades de turismo experiencial, en el marco de la Visión del Municipio.

Bibliografía

Artecampo (1999). *Arte Campo Artesanía Cruceña del campo. Exposición diciembre 1999*. Santa Cruz de la Sierra: CIDAC.

Artecampo (2003). *17ava Exposición y venta, diciembre 2003*. Santa Cruz de la Sierra: CIDAC.

De Viedma, (s.f. [1793]). *Descripción geográfica y estadística de la provincia de Santa Cruz de la Sierra*. Recuperado de <https://www.biblioteca.org.ar/libro.php?texto=130469>

Gobierno Municipal de Buena Vista y Fundación Amigos de La Naturaleza (2010). *Plan Municipal de Ordenamiento Territorial Pmot Buena Vista - Pmot: Formulación o Propuesta*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/328637220/5-Plan-de-Ordenamiento-Territorial-de-Buena-Vista>.

Nordenskiöld, E. (2003 [1922]). *Indios y blancos en el Nordeste de Bolivia*. La Paz, Bolivia: APCOB/Plural.

Plan de Desarrollo Municipal (PDM) de Buena Vista, Gestión 2015-2019 (s.f.). Recuperado de https://www.academia.edu/36862681/PDM_Buena_Vista

Sotomayor, A., y Zanini, L. (1980). *Investigación de la artesanía en el departamento de Santa Cruz*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia: Casa de la Cultura. Santa Cruz de la Sierra.

Estado de la actividad artesanal del bordado en la Comunidad Los Tajibos

Current situation of handcrafted embroidery made in the community of Los Tajibos

Raquel Clouzet

Boliviana, Licenciada y Magister en Arquitectura por la Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra (UPSA). Doctoranda en Gestión de Proyectos por la Universidad Internacional Iberoamericana de México. Docente de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y Jefe de la Carrera de Diseño y Gestión de la Moda perteneciente a la Facultad de Humanidades, Comunicación y Artes de la UPSA.
raquelclouzet@upsa.edu.bo

Fecha de recepción: 12 de octubre 2019

Fecha de aceptación: 18 de mayo 2020

Resumen:

El trabajo de investigación identifica y analiza el estado de situación de la actividad artesanal de bordados sobre aplicación en tela realizados en la comunidad de Los Tajibos, área rural perteneciente a la provincia Andrés Ibáñez, municipio de Cotoca, en el departamento de Santa Cruz, Bolivia. Este trabajo es parte de una serie de estudios sobre el Proyecto Artesanal del Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización (CIDAC – Artecampo).

Los Tajibos es una comunidad que nació de la migración de indígenas chiquitanos de la localidad de San Antonio de Lomerío a finales del siglo XX. En el artículo se describe la producción artesanal, el contexto sociocultural y económico de la producción,

Abstract:

The research work identifies and analyzes the current situation of handcrafted embroidery made in the community of Los Tajibos, a rural area in the Andrés Ibáñez province, municipality of Cotoca, in the department (State) of Santa Cruz, Bolivia. This work is part of a series of studies of the Artisan Project of the Center for Research, Artisan Design and Commercialization (CIDAC - Artecampo).

Los Tajibos is a community that originated from the migration of indigenous Chiquitanos from the town of San Antonio de Lomerío at the end of the 20th century. The article describes the artisanal production, the socio-cultural and economic context of the production, its role in the community, the origin

su rol en la comunidad, el origen de la técnica y las formas asociativas consolidadas.

Palabras-Clave: Producción Artesanal, Contextos Socio Culturales y Económicos, Comunidad Los Tajibos, Cotoca, Técnicas, Bordados, Formas Asociativas

of the technique and the consolidated associative styles.

Keywords: Artisanal Production, Socio-cultural and economic contexts, Los Tajibos Community, Cotoca, Techniques, Embroidery, Associative Forms

Antecedentes

Para la realización de esta investigación se entiende que la artesanía posee una cualidad intrínsecamente creativa pero al mismo tiempo es parte de la producción cultural (economía creativa) de las regiones; ya que no solo aporta al crecimiento económico, generando empleo e ingresos, sino que también ayuda a transmitir y proteger las raíces culturales e identidad de los pueblos (Navarro-Hoyos, 2002).

Esta investigación estudia la actividad artesanal con las técnicas de bordado y aplicación sobre tela, realizadas por artesanas de la localidad de Los Tajibos – Cotoca, y ha permitido conocer el estado de la producción artesanal de esa zona, identificar la procedencia de la artesanía y qué o quiénes han influenciado el proceso de diseño y producción.

Los Tajibos es una comunidad que nació de la migración de indígenas chiquitanos a partir del año 1980. Pertenece al municipio de Cotoca, población declarada como capital de la provincia Andrés Báñez mediante Ley de la República N° 12/22 del 13 de diciembre de 1993. Su fundación data de 1607 y la realizó el gobernador español Juan Mendoza. Este municipio de Cotoca está compuesto 21 comunidades. Las comunidades están distribuidas en 7 distritos. La comunidad de Los Tajibos está ubicada en el Distrito N°3 y corresponde a un área rural de relieve geográfico plano y suelos arenosos con vegetación de tipo secundaria. En las partes no urbanizadas predomina la actividad ganadera en pequeña escala y los habitantes tienen parcelas de terreno o chacos donde cultivan diversos productos como la yuca, algunos frutales como plátano, maíz, piña, camote y frejol.

La vida de los pobladores de esta comunidad transcurre entre las ocupaciones agrícolas realizadas

en su mayor parte por los hombres y las mujeres que se encargan de los trabajos del hogar y de cultivar “el chaco”. En esta zona, las labores relacionadas con los bordados y las aplicaciones en tela están ampliamente difundidas. La señora Claudia Opimi, socia fundadora de la Asociación de bordadoras La Primavera indica que en el pueblo hasta los hombres saben cortar los patrones para que se realicen los trabajos de aplicación y bordado.

Sin embargo, este tipo de artesanía no es oriunda de la región cotoqueña.

La relevancia de esta actividad bordadora en la comunidad de Los Tajibos se puede observar en la conformación de dos asociaciones de bordadoras. La asociación más antigua es la formada por las artesanas de la Asociación de bordadoras La Primavera afiliadas a Artecampo. Artecampo es una organización regional que aglutina a las asociaciones locales de artesanos pertenecientes al departamento de Santa Cruz, apoyadas por el Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización (CIDAC).

Por divergencias en cuanto al sistema de organización del CIDAC y Artecampo, en el año 2004, artesanos disconformes se separaron del ente matriz y crearon un gremio paralelo que bautizaron con el nombre de UNIARTE. Posteriormente, de ambas agrupaciones, se desprendieron artesanos que decidieron trabajar de manera informal e independiente como negocios de carácter familiar.

De esta manera en Los Tajibos se distinguen dos grupos de bordadoras organizadas en dos asociaciones legalmente constituidas: UNIARTE y la Asociación de bordadoras La Primavera afiliada a Artecampo, pero también existen familias que de manera independiente producen cojines bordados con la técnica de la aplicación.

El Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización (CIDAC) es una organización sin fines de lucro que surgió como producto de un estudio sobre el estado de la artesanía cruceña en varias poblaciones del departamento de Santa Cruz. Este estudio fue realizado por la Cooperativa Cruceña de Cultura y la Casa de la Cultura de Santa Cruz de la Sierra, con el apoyo de CORDECRUZ, entre los años 1980 y 1983, desde entonces, se ha dedicado a trabajar en el proceso del descubrimiento, rescate y apoyo de los procesos de perfeccionamiento, valoración y comercialización del trabajo artesanal de los pueblos del departamento de Santa Cruz y promueve la organización de artesanas del campo en asociaciones locales.

Estas asociaciones de artesanas locales se afilian a un ente matriz tipo federativo, denominado Artecampo que aglutina 600 artesanas y artesanos reunidos en once asociaciones, tres grupos de artesanos no organizados como asociación y algunos artesanos independientes.

El primer acercamiento entre las mujeres de la comunidad de Tajibos, Artecampo y el CIDAC se dio en el año 1985. Oscar Eid y Guillermo Capobianco, políticos cruceños conocidos en esa época, llevaron un programa de fortalecimiento para el sector agrícola de esta localidad. Las mujeres del pueblo pidieron ser incluidas dentro de algún programa de capacitación. Entonces Oscar Eid las presentó a la señora Ada Sotomayor, Directora y fundadora del CIDAC, de esta manera la introducción y capacitación para trabajar con la técnica de bordados y aplicaciones en la comunidad de Los Tajibos se debe al programa de asesoramiento técnico, asociativo y de comercialización realizado por esta institución.

El CIDAC fomentó las habilidades artesanales y creativas de las comunarias, así como su voluntad de aprender y a través de mentoras artesanales y del apoyo directo a la comercialización de sus productos, desarrolló un sistema que ha generado sustanciales mejoras en las condiciones de vida de las mujeres de esta zona, empoderando su condición de mujer y convirtiendo a esta comunidad, en una productiva comunidad de bordadoras.

Las artesanas de esta comunidad, independientemente del grupo o asociación a la que pertenecen, han

aprendido habilidades emprendedoras que les han permitido generar ingresos mediante la producción artesanal.

El apliqué, el bordado y las molas arpilleras.

En las artesanías realizadas en la zona de Los Tajibos se aprecian distintas técnicas artesanales con procedencias diversas: el bordado tradicional, el apliqué y las molas arpilleras.

El apliqué

El aplique es una técnica de bordado que usa pedazos de telas de colores con formas diversas previamente recortadas (flores, animales o motivos geométricos) unidas a un fondo textil mediante el uso de diversos tipos de técnicas de bordado.

La técnica de aplicación y bordado necesita de habilidades creativas, estéticas y de movimientos motrices finos de coordinación visomotriz, pero no requiere de máquinas especiales. El uso de las aplicaciones confiere a los trabajos textura y color permitiendo el ahorro de puntadas con relación al bordado tradicional por el uso de los trozos de tela unidos con hilvanes.

La técnica del bordado tradicional utilizada en América viene de Europa y durante la época de la colonia ingresa al Virreinato del Perú a través de maestros del oficio, gremios organizados, las misiones de religiosos católicos y mujeres europeas, principalmente españolas (Victorio, 2011).

Los especialistas señalan la existencia de dos tipos de bordado: uno popular, con frecuencia ejecutada sin un diseño previo, que cosía directamente los motivos sobre la tela, siguiendo las técnicas y modelos enseñados de manera tradicional sin apenas cambios, y otro culto, que se diferencia por la aplicación de las labores en tejidos de seda y la elaborada ejecución del mismo (Agreda, 2008).

Las molas

Muchas culturas vinculan el tejido con la vida y la muerte. En Latinoamérica, la tradición del contar historias a través del tejido es muy antigua. Los indígenas Guna del Panamá y los del Darién en

Colombia son ejemplos de pueblos que tejen molas. Las molas son la unión de telas con colores brillantes unidas con hilo y aguja que pueden entenderse como textos escritos por mujeres que tienen como finalidad el comunicar la sabiduría, contar historias y reflejar emociones mediante el uso de símbolos propios de su cosmovisión.

Las molas arpilleras de Isla Negra, Chile

Las molas son textiles cosidos en paneles con diseños complejos y múltiples capas usando una técnica de aplicación inverso.

En “Arpilleras: retazo de inocencia” del escritor Marco Aurelio Rodríguez (2008) se hace referencia al origen de las arpilleras chilenas en los trabajos de la folclorista Violeta Parra.

En sus arpilleras, Violeta Parra, representa estampas humanas, animales y ambientes diversos con estética naïf. Parra (1964) se refería a sus arpilleras como canciones que se pintan. Las arpilleras de la artista se expusieron en el museo del Louvre en el año 1964. Dos años después, en 1966, Leonor Sobrino, chilena y casada con un español, llegó con la técnica del bordado a Isla Negra y animó a las mujeres de los campesinos y pescadores de la isla a iniciarse en este arte, utilizando la tela de saco o arpillera y lanas de diversos colores.

La arpillera es un tipo de tejido tosco que se utilizaba antiguamente para embolsar papas y cebollas. Sobre esta tela, como si fuera un lienzo, las mujeres de Isla Negra en Chile, suelen coser pedazos de tela de colores fuertes para contar sus propias historias de vida, plasmando en cada artesanía las alegrías o conflictos que son difíciles de hablar con palabras (Ochoa, 2016).

La mola arpillera de Isla Negra es una forma de narrativa gráfica que se esparció por otros países que tenían vivencias similares aunque distintas realidades, como es el caso de las bordadoras de Los Tajibos en el Municipio de Cotoca, Departamento de Santa Cruz, Bolivia.

La técnica de la aplicación en tela y bordado que se realiza en la comunidad Los Tajibos pertenece a la práctica popular del bordado español con

influencias de las molas arpilleras chilenas de Isla Negra y de la tradición indígena precolombina. Por su proceso formativo, al incluir diversos actores y saberes, el trabajo artesanal realizado en Los Tajibos, corresponde a un tipo de creación colectiva.

La creación colectiva

La creación colectiva es un concepto contemporáneo que nace de las distintas intervenciones creativas que un grupo de personas o una sociedad realiza en la elaboración de un producto artístico o artesanal manteniendo la unidad estructural.

La creación colectiva funciona a través de diversas formas de interrelación donde se comparten sentimientos, estilos y experiencias entre sus miembros, sin necesidad de compartir el espacio físico ni la temporalidad. En el proceso de creación los miembros o individuos, siendo diferentes, son coautores en los procesos de ideación y materialización de la obra.

Los procesos de creación comunes y compartidos no anulan los procesos creativos internos e individuales, se retroalimentan. La creación colectiva surge en todas partes del mundo como un fenómeno de masas y es parte del repertorio de lo que se conoce como el arte popular (Popper, 1980).

Método

Este trabajo es una investigación no experimental, porque analiza las características de la artesanía producida en la localidad de Los Tajibos en su contexto real (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010). Además es de tipo transversal ya que es un estudio que recolecta datos en un solo momento, en un tiempo único con el propósito de describir variables y analizar su incidencia e interrelación en un momento dado, percibiendo la posición en la que se sitúa el estado de la artesanía en esta localidad.

Finalmente la investigación es descriptiva porque busca especificar las propiedades, características y rasgos más importantes del fenómeno analizado: las tipologías, usos y características de los bordados y las aplicaciones elaboradas en la comunidad de Los Tajibos.

Para recoger información sobre la comunidad de Los

Tajibos se recurrió a la revisión documental existente en el CIDAC, el Plan de Ordenamiento Territorial Municipal de Cotoca, así como la entrevista en profundidad a Irene Pita Directora del CIDAC y a Olga Ribera, encargada de la formación en diseño de las artesanas del CIDAC.

Para obtener la información directa de las artesanas asociadas e independientes, se entrevistó a 18 socias fundadoras de la Asociación de bordadoras La Primavera en un grupo focal y luego se realizaron entrevistas individuales a cada una de ellas. Se utilizó la observación directa del lugar, de los productos y del proceso productivo.

Para conocer sobre la actividad artesanal del resto de las bordadoras de la comunidad se entrevistó a Claudia Opimi y Mariluz Chuvé. En total se entrevistaron a 42 personas pertenecientes al CIDAC – Artecampo, artesanas de UNIARTE e independientes.

Resultados

Respecto al origen de los bordados, se halló que la primer asociación de bordadoras de la comunidad de Los Tajibos se formó por iniciativa de las mismas mujeres de esta zona quienes decidieron afiliarse para acceder a la capacitación ofrecida por CIDAC y Artecampo. Los primeros trabajos artesanales fueron blondas tejidas con la técnica del crochet e hilo de algodón característicos de la artesanía chiquitana.

Sin embargo, para que no exista duplicidad de productos y celos con las artesanas de San Antonio de Lomerío afiliadas también a Artecampo, CIDAC-Arte Campo decidió enseñar una técnica nueva a las artesanas de Los Tajibos. La diseñadora gráfica chilena Silvana González, que estaba asesorando a otras asociaciones de artesanas de Artecampo, junto con la artista plástica cruceña Olguita Ribera (Diseñadora de CIDAC) llevaron al CIDAC una muestra de una artesanía centroamericana realizada con la práctica de aplicaciones y bordado, y ahí decidieron capacitar con la técnica a las artesanas de Los Tajibos.

Irene Pita, directora actual del CIDAC, expresa al respecto, que la técnica no es oriunda de la región, pero que el CIDAC no solamente se dedica a la preservación de técnicas artesanales históricas, sino que promueve la expresión de la creatividad de los pueblos.

Olga Ribera, diseñadora del CIDAC, afirma que los colores de las artesanías son especiales y también los temas de la vida cotidiana que se reflejan en estos trabajos.

Las artesanas de la asociación La Primavera recibieron la capacitación dictada por la diseñadora Silvana González y otras capacitaciones concernientes a la combinación de colores y estética del acabado de los productos.

Con relación al origen de la artesanía de los bordados y aplicaciones, se ha identificado claramente la procedencia del tapiz centroamericano que sirvió como base para la inspiración de la enseñanza de esta artesanía y la influencia de las molas arpilleras de Isla Negra en Chile.



Fotografía del trabajo que sirvió de muestra para la enseñanza de la técnica de aplicación y bordado de la Asociación de Bordadoras La Primavera.

Se establece claramente la influencia de Silvana González y Olga Ribera en la implementación de las formas que se aplican en el diseño, quienes a su vez se inspiraron de las molas arpilleras de Isla Negra en Chile y de los tejidos precolombinos.



Trabajos de aplicación en tela de Silvana González.



Trabajo desarrollado por Olga Ribera con artesanas de la Asociación de bordadoras La Primavera.

Son relevantes los estudios morfológicos de flora y fauna realizados por el CIDAC para poder enseñar a las artesanas de Los Tajibos las características formales de los personajes que intervienen en los productos.

En esta investigación se realizaron registros fotográficos de todos los diseños implementados por el CIDAC en forma de plantillas, así como de los procesos de corrección en los trabajos de las artesanas, la elección de colores y los materiales entregados a las artesanas.

Las técnicas identificadas en la fabricación de estas artesanías son las aplicaciones en tela, el punto relleno, festón, cadena de dos hilos, punto atrás de un solo hilo, punto rococó, elementos tridimensionales como cabellos de lana, canutillos, deshilados y piezas de cerámica.

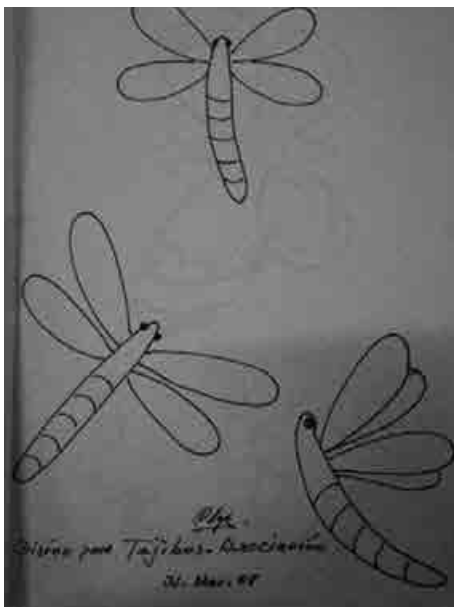




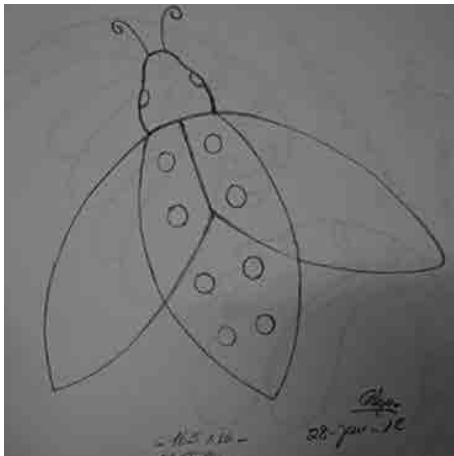
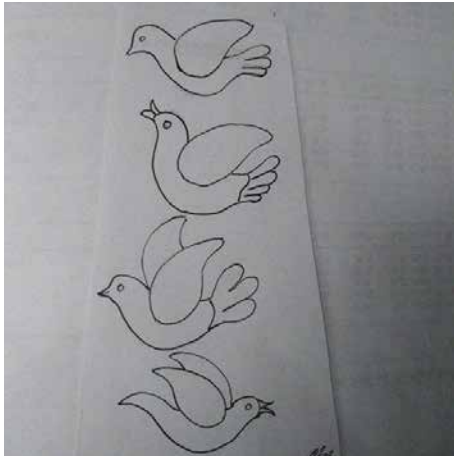
La naturaleza es una fuente inagotable de inspiración y junto a las peculiaridades culturales, otorgan identidad a los diseños artesanales. En la localidad de Los Tajibos se conjugan ambas características, es por eso que la diseñadora Olga Ribera, realizó estudios de la flora y fauna para elaborar las plantillas que sirvieron de base para que las artesanas pudieran contar las historias de la vida rural.

Plantillas de aves e insectos (libélulas, mariquitas y mariposas)

Plantillas de insectos y mariposas



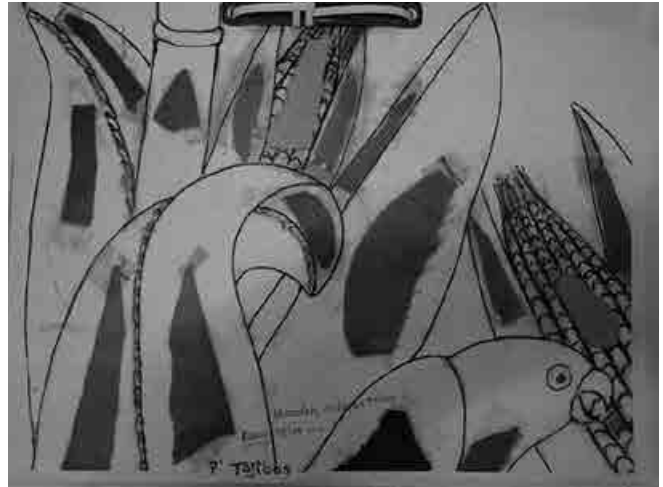
**Plantillas de aves e insectos
(libélulas, mariquitas y mariposas)**



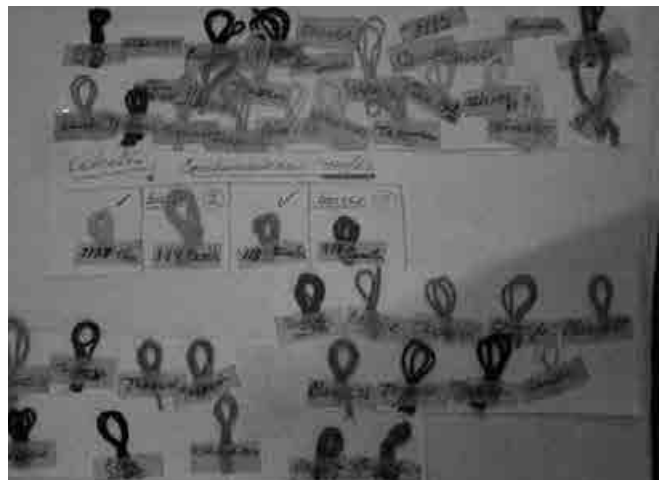
Estudios de flores de la zona

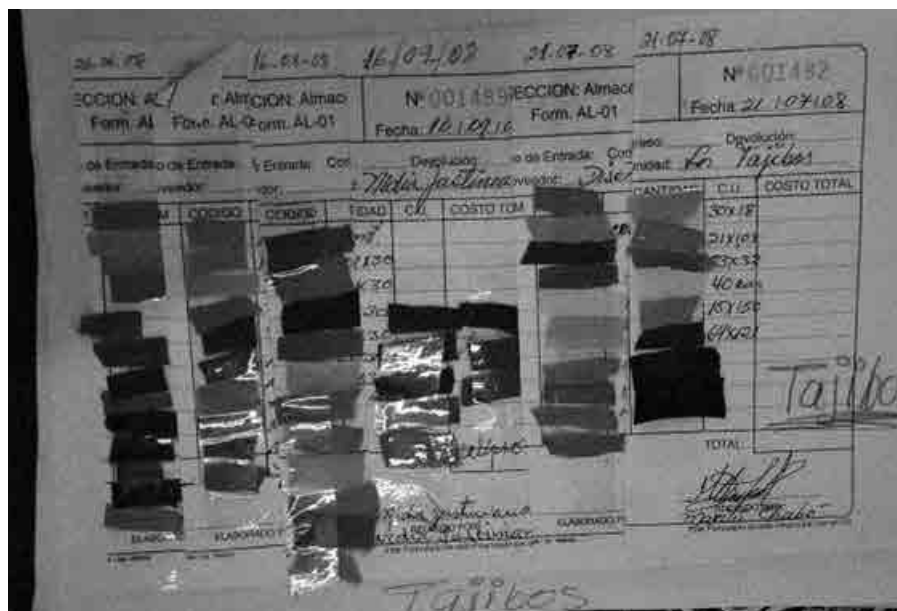


El trabajo de diseño requiere del conocimiento de técnicas especiales. Estas técnicas fueron utilizadas por el CIDAC – Artecampo para lograr trabajos de calidad. Se crearon plantillas de diseño y estudios de color.



Se desarrollan de manera regular en el CIDAC estudios de forma, color y análisis de materiales.





De igual manera se desarrollaron estudios de materiales, texturas y color

Las artesanías se elaboran a mano utilizando herramientas sencillas. En consecuencia, la calidad del producto depende de los conocimientos, las temáticas de elección personal, creatividad y habilidades de las bordadoras, lo que dificulta un control de calidad.

Para mejorar la calidad en la producción, el CIDAC realizó controles de calidad a la producción de manera periódica. Los trabajos que no cumplen con los estándares de calidad son devueltos para su mejoramiento.

Los controles de calidad se realizan desde la compra de telas e hilos, el entrenamiento al artesano, verificación del diseño e inspección de cada uno de los productos acabados. Cada trabajo realizado se corrige con las respectivas notas. Los controles de calidad se realizan desde la compra de telas e hilos, el entrenamiento al artesano, verificación del diseño e inspección de cada uno de los productos acabados.

La calidad de los materiales y la innovación en el diseño son los criterios que definen las particularidades de las distintas producciones realizadas por las dos asociaciones y las familias independientes. Dentro de las artesanas se distinguen tres tipos de especialistas: las que cuentan historias e imaginan las escenas, las que cortan los patrones y los costuran y

las que recogen y cortan los canutillos de madera y semillas para adornar los productos.

Las contadoras de historias expresan que la inspiración para el trabajo artesanal que ellas realizan no proviene de sus sueños o creencias, sino que ellas simplemente diseñan lo que ven: la vida cotidiana y la naturaleza. También afirman que esa es la mayor fuente de inspiración y consideran que es imposible alejarse de esa temática, porque ellas son ante todo agricultoras y amantes de la naturaleza.

Por la mañana llovió mucho y el arroyo detrás del chaco se desbordó, los patos y patitos nadaban felices y corría el agua por la calle. Esa es la historia que estoy contando en este cuadrito. Mi hija me hizo las figuritas y los moldes y mi esposo trajo estas semillitas para colgar. (C. Opimi)

Otro aspecto que resalta es que el trabajo artesanal es elaborado en el tiempo libre y que no es la actividad principal. La producción es poca, porque la artesanía no se trabaja a tiempo completo, se entrelaza con el trabajo de los quehaceres de la casa y el chaco.

A priori, las artesanías elaboradas en la comunidad de Los Tajibos, tienen características formales y funcionales muy parecidas. Las artesanas producen cuadros de distintas medidas, cojines, tarjeteros,

estuches y carteras. Las telas utilizadas son popelinas de colores y nansú brasilero e hilos de bordar. No se necesitan instrumentos o máquinas especiales para la confección de las artesanías. El trabajo es 100% manual. Por lo tanto, la calidad de la confección y la belleza de la historia contada son los factores diferenciadores entre una y otra producción.

Las artesanas de UNIARTE y la Asociación de bordadoras La Primavera del CIDAC – Artecampo tienen acabados parecidos en los trabajos ejecutados. Se manejan criterios de mejoramiento en las artesanías terminadas y telas “finas” como los artesanos califican la calidad del textil. En cuanto a las productoras que pertenecen a los grupos familiares independientes, el terminado de las piezas es deficiente y la tela utilizada es el nansú brasilero que ellas identifican como “tela barata”.

En cuanto a la temática o “la historia que se cuenta”, las artesanas de la Asociación de bordadoras La Primavera de Artecampo, debido a una política del CIDAC de premiar la calidad y la creatividad, poseen mayor riqueza y mejores recursos de la narrativa gráfica. Las historias reflejan detalles y no repiten las temáticas.

Ayer por la noche, me recordé de cuando enamoraba con mi marido. Los dos éramos jóvenes, ahora estamos viejitos. Camino a la casa había una parejita abrazada debajo de ese cupesí. Hartos recuerdos. Por eso estoy tejiendo la historia con un fondo negro, es la noche; las figuras están recortadas en azul. ¡Mire la parejita apoyada en el tronco del árbol! Ella tiene el pelo largo, acá está la luna romántica. Es blanca y redonda. (C. Opimi).

Finalizando con el tema del diseño, UNIARTE y las demás bordadoras de Los Tajibos han utilizado las investigaciones del CIDAC y los diseños resultantes para la manufacturación de sus productos. Aunque reconocen el trabajo del CIDAC, consideran que los diseños son propios de su cultura.

Se puede apreciar un estancamiento en el diseño producido por las artesanas de UNIARTE y demás pobladores de Los Tajibos que se dedican a este oficio, exceptuando las bordadoras de la Asociación La Primavera de Artecampo, donde se observa mayor variedad e innovación.

Con relación a la presencia de asociaciones de productores en la localidad de Los Tajibos existen dos asociaciones constituidas de manera legal y grupos familiares independientes que trabajan con la artesanía de bordado sobre aplicación.

La Unión de Artesanos de la Tierra UNIARTE es una organización artesanal fundada el 27 de Noviembre de 2004 por un grupo de jóvenes Chiquitanos y Guarayos. Esta asociación de artesanos agrupa a 92 artesanos afiliados directamente de todo el departamento de Santa Cruz e indirectamente a 700 personas.

UNIARTE se establece legalmente con Personería Jurídica N° 317/05 del 05 de Septiembre del 2005. Varias familias de bordadoras abandonaron su afiliación a Artecampo y se acogieron a esta nueva asociación, llevando con ellos el beneficio de la capacitación recibida por CIDAC-Artecampo, motivo por el que los productos con la técnica de la aplicación y el bordado son iguales a los realizados por las artesanas de la Asociación de bordadoras La Primavera.

Los productos de las bordadoras afiliadas a UNIARTE se venden en tiendas ubicadas en el Casco Viejo de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra y en la ciudad de la Paz en la Casa del Artista. La producción artesanal ha sido apoyada por la Gobernación de Santa Cruz, la Fundación Trabajo Empresa, por el Ministerio de Cultura y Turismo de Bolivia y el fondo rotativo que se genera por la cooperación internacional para la Mancomunidad de la Gran Chiquitanía.

Las artesanas entrevistadas señalan que la separación de Artecampo se debe a la necesidad de controlar los precios de los productos y llegar al mercado de manera directa sin tener un intermediario que regule diseños, calidad y precios.

Esta asociación produce cojines, tarjeteros, cuadritos y pequeños bolsos. Ellos refieren que la mayor parte de su producción se comercializa entre los turistas, especialmente brasileros. La calidad de los trabajos es buena, pero los diseños se repiten.

Señala también que hay instituciones que los ayudan en el proceso de búsqueda de mercados. Han realizado algunas pequeñas exportaciones a Europa y USA pero

son esporádicas. La mayor parte de la producción es para el mercado local y para los turistas.

Es importante destacar que dentro de la comunidad de Los Tajibos existen artesanas independientes que se dedican a la confección y bordado con la técnica de la aplicación de diversos productos como un negocio de carácter familiar. Los productos se distribuyen alrededor de la Manzana Uno en la plaza 24 de Septiembre a todos los comercios de artesanías y por la zona del Parque El Arenal.

El diseño de los trabajos de estos artesanos independientes es pobre y las telas empleadas son económicas. No existe una selección de productos ni control de calidad. Mayormente utilizan como materia prima el nanzú brasileiro. Las personas entrevistadas refieren que asistieron a la capacitación realizada por la diseñadora del CIDAC pero que luego decidieron trabajar solas porque de esta manera pueden elegir a quien venden y cuando lo hacen.

Los trabajos entregados a las distintas tiendas de artesanía son dejados en consignación y una vez al mes recolectan el dinero producto de la venta. Las encuestadas comentan que la ganancia ronda los 500 bs mensuales por persona.

El trabajo del bordado y la aplicación no es la ocupación principal de estas familias. Ellos son agricultores. El trabajo artesanal se realiza durante el tiempo libre o por las noches. Sin embargo, comentan que también trabajan a pedido, han realizado cuadros grandes para familias de Santa Cruz de la Sierra con diseños de picaflores y girasoles. Inclusive señalan que producen para evangélicos que una o dos veces al año vienen a Los Tajibos para recoger la producción. En este caso, el pago se efectúa contra entrega de la producción.

Estas familias no poseen registros de los trabajos realizados ni un inventario de lo producido.

La otra organización fundamental para el desarrollo de la actividad del bordado es el CIDAC, que ha consolidado 4 asociaciones artesanales chiquitanas. La localidad de Los Tajibos pertenece al grupo de familias chiquitanas que se asientan en la provincia Andrés Bañez exiliadas desde la comunidad de San Antonio de Lomerío.

Al inicio del programa de capacitación organizado por el CIDAC en el año 1985, 16 mujeres chiquitanas, aprendieron a bordar y decorar fundas para almohadas, cuadritos con temas rurales y aldeanos, utilizando tonos fuertes y contrastantes. La asociación llegó a tener 50 miembros. En la actualidad el número de socias activas es de alrededor de 30. Las edades oscilan entre los 40 a 65 años.

De la página del Facebook de Artecampo se copia textual un comentario:

Y en el camino, que ya llevamos 13 años de andar junto con CIDAC nos hemos ido dando cuenta que somos mujeres valientes, que sabemos cumplir nuestros deberes y obligaciones, pero que sabemos también nuestros derechos y el valor de nuestras obras: ahora vemos que un tapiz, un bordado, una hamaca, una tinaja, una máscara, no son cosas descartables, porque ellas contienen lo sagrado de nuestras raíces. (M. Chuvé)

Las artesanas de la asociación La Primavera han recibido diversas capacitaciones en los temas relacionados a la combinación de colores y estética. Es por eso que para las artesanas es importante la finura del trabajo. Se esmeran, porque según ellas, es el factor diferenciador con el trabajo de otros grupos.

La asociación produce 3 tipos distintos de cojines, tarjeteros, 3 tipos distintos de bolsas para mujeres, tapices verticales y horizontales y diferentes tipos de bolsas en formas diversas como medias lunas y limosneros.

El dinero recibido como ganancias para las artesanas es de entre Bs. 300 a 500 mensuales por socia. También trabajan en grupo, la producción rota entre las socias. Las que logran terminar, entregan a Artecampo y las que no logran cumplir la meta, simplemente continúan con su trabajo hasta concluirlo.

La encargada de producción, que es una artesana elegida entre las asociadas, pagada por la propia asociación La primavera, es la responsable de entregar el material para poder continuar con la producción. Cada asociación afiliada a Artecampo tiene un fondo rotativo con los que financia la compra de material y el pago a la encargada de producción. El CIDAC solo supervisa el manejo del fondo rotativo.

Una vez finalizado el proceso de confección, las asociadas envían a la encargada de producción a la ciudad de Santa Cruz de la Sierra. La encargada entrega las artesanías que vienen ya etiquetadas con el nombre y apellido de cada productora.

Todos los trabajos realizados por las artesanas se pagan con el fondo rotativo de Artecampo. CIDAC solo supervisa la calidad de los trabajos y el proceso de comercialización. Es importante resaltar que no hay intermediación. La comercialización la hace la organización de las artesanas. La producción de mejor calidad es llevada a la tienda de Artecampo y lo desechado se devuelve para su corrección.

La encargada regresa a Los Tajibos con el dinero para las socias cuyos trabajos han sido aceptados. En Artecampo, las artesanas reciben el pago en el momento de entrega de la producción. La forma de pago inmediato y la venta cooperativa, es lo que diferencia a Artecampo de las demás asociaciones. Toda la producción entregada se inventaría para posteriormente ser exhibida en la tienda Artecampo que pertenece a todas las asociaciones, ubicada en la calle Monseñor Salvatierra esq. Vallegrande de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra.

Las entrevistadas aseguran que el trabajo artesanal no es suficiente para poder cubrir las necesidades de la casa. El sistema de trabajo algunas veces es compartido por los hombres. Ellas aseguran que sus maridos e hijos también las ayudan en la parte mecánica: cortado de las telas, fabricación de los moldes, etc. Pero el diseño, la idea primera, les corresponde a ellas. Ellas son las que dibujan y representan la historia.

Con relación al trabajo desarrollado y a su grado de aceptación, las artesanas se sienten orgullosas de lo que han logrado como asociación. Hablan de que la asociatividad es una característica de su cultura, porque están acostumbradas a trabajar en grupo en el Chaco, conseguir recursos entre todos para el bien común.

La Asociación de Bordadoras La Primavera es la más organizada, posee lista de precios, productos estandarizados con medidas y materiales definidos, estudios de color y forma. Los productos tienen código y se encuentran inventariados.

Conclusiones

Las conclusiones obtenidas a lo largo de la investigación son las siguientes:

- La actividad del bordado y la aplicación sigue teniendo importancia en la economía de los artesanos, especialmente mujeres de bajos recursos.
- Los materiales y técnicas empleados para la elaboración de los productos son abundantes, no existe escasez de materia prima.
- Al no necesitarse maquinaria especial ni materia prima elaborada, esta técnica artesanal se ha difundido ampliamente entre la población de la Comunidad de Los Tajibos.
- La artesanía de la comunidad de Los Tajibos es una actividad que crece constantemente, en Artecampo manifiestan que es el producto que más se vende.
- La artesanía de Los Tajibos, no puede ser catalogada como originaria en cuanto a su técnica, sin embargo, lo es en cuanto plasmar la vida cotidiana de la comunidad rural de Los Tajibos y su entorno natural. La técnica es pragmática, mientras que los contenidos de la dimensión simbólica otorgan identidad a la cultura. (Albo, X. 1991)
- La artesanía realizada en Los Tajibos, por su proceso constructivo realizado en forma conjunta entre diversos individuos, pero que comparten sentimientos, principios, estilos y experiencias comunes, sea cual fuere la forma de relación entre ellos, se cataloga como creación en grupo o colectiva y pertenece al arte popular. (Popper, F. 1980)
- Las asociaciones como UNIARTE y las personas que de manera particular trabajan en este oficio, necesitan capacitación en cuanto a procesos de calidad y contabilidad.
- Se evidencia, a pesar de que existen ventas regulares, que las artesanas no miran la producción artesanal como una fuente primaria

de ingresos. La artesanía es siempre una fuente complementaria de ingresos, en Los Tajibos y en todas las asociaciones afiliadas a Artecampo.

- Las artesanas son generalmente personas de escasos recursos, y entre sus prioridades de inversión, no está la capacitación, a pesar de que son conscientes de que los productos tienen demanda.
- Las artesanas no cuentan con la posibilidad de acceder a la información del mercado en cuanto a las tendencias de la demanda, mercados o moda, por lo tanto, no pueden potenciar sus negocios y no elaboran productos de acuerdo a la preferencia de los consumidores.
- Las artesanas no tienen posibilidad de participar en eventos comerciales que les permitan tener una visión amplia del negocio de las artesanías, por lo tanto, no conocen las demandas del consumidor ni los precios de otras artesanías en el exterior.
- Las artesanas no identifican los puntos que inciden en la falta de diversificación de sus productos, por lo tanto, tienen poca predisposición para arriesgarse con nuevos productos para el mercado.
- Se necesita incluir capacitaciones en el área de gestión administrativa eficiente para convertir el trabajo artesanal en una fuente primaria de obtención de recursos y que los artesanos reconozcan esta actividad como una labor productiva que puede generar recursos interesantes.
- Con relación al CIDAC:

El trabajo del CIDAC ha sido primordial en el proceso de consolidación de las artesanías de bordado sobre aplicación confeccionadas por las mujeres de esta comunidad y también en la introducción de la técnica de bordado sobre aplicación.

El CIDAC buscó una alternativa que permitiera el mejoramiento económico y social de las artesanas. Posibilitando una autonomía

económica, libertad de movimiento y el reconocimiento a la individualidad, factores que van más allá de la mejora económica y se relacionan con el tema del empoderamiento de la mujer campesina.

El CIDAC necesita apoyo en sus actividades por parte de las autoridades municipales y de la gobernación, para que a través de la dotación de recursos, pueda continuar con su labor, ya que en la actualidad los problemas económicos frenan el desarrollo de este proyecto.

Bibliografía

- Albó, X. (2014). *Interculturalidad y formación política para América Latina*. Obtenido de babaluverde.blogspot.com
- Agreda, A. (25 de febrero de 2008). Artes decorativas y técnicas artísticas, Introducción al arte del Bordado y sus técnicas. *Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro – Ciclo de Conferencias*. Obtenido de <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/introduccion-al-arte-del-bordado-y-sus-tecnicas>
- Gobierno Municipal de Cotoca. (2012). *Plan Municipal de Ordenamiento Territorial de Cotoca 2012- 2022*. Cotoca: Autor.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2010). *Metodología de la Investigación* (5ª ed.). Ciudad de México: McGraw Hill.
- Instituto Nacional de Estadística. (2013). *Bolivia, características de población y vivienda*. Bolivia. La Paz: Autor.

Navarro-Hoyos, S. (2 de julio de 2016). La artesanía como industria cultural: desafíos y oportunidades. GT-18 Sociología de la Cultura y de las Artes. *XII Congreso Español de Sociología: Grandes transformaciones sociales, nuevos desafíos para la Sociología*. Obtenido de <https://www.fessociologia.com/files/congress/12/papers/3519.pdf>

Ochoa, M. (2016). *Tejidos. Esfera Pública*. Obtenido de esferapulica.org/nfblog/tejidos

Popper, F. (1980). *Arte, acción y participación*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

Sanabria, H. (1973). *Breve historia de Santa Cruz de la Sierra*. La Paz: Editorial Juventud.

Sotomayor, A. Zanini L. (1983). *Investigación de la Artesanía Cruceña en el departamento de Santa Cruz*. Santa Cruz de la Sierra: Casa de la Cultura Raúl Otero Reiche.

Victorio, E. (2017). *Los ornamentos litúrgicos: Programa iconográfico y discurso. Las casullas peruanas del siglo XVIII en la catedral de Lima*. Madrid: Editorial Académica Española.

La actividad artesanal con arcilla de Cotoca, 40 años con Artecampo

The craft activity with clay from Cotoca, 40 years with Artecampo

Ingrid Steinbach Méndez

Boliviana. Comunicadora Social y Doctorada en Ciencias de la Educación. Docente e investigadora de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Artes de la Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

ingridsteinbach@upsa.edu.bo

Fecha de recepción: 25 de octubre 2019

Fecha de aceptación: 13 de abril 2020

Resumen

La investigación describe las condiciones socioeconómicas y culturales en que actualmente la población alfarera de Cotoca produce y comercializa piezas artesanales elaboradas con arcilla mostrando que los cambios e innovaciones en el diseño y la producción, ha generando una nueva era productiva que crece sin orientación política/cultural al influjo de la libre iniciativa y las influencias foráneas.

Simultáneamente, se destaca el trabajo que desde hace 40 años promueve el Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización (CIDAC), a través de la Asociación de artesanas ceramistas afiliadas a Artecampo, como una experiencia muy positiva al capacitar a las artesanas y crear nuevos diseños manteniendo identidad local y ofreciendo una cerámica de alta calidad.

Palabras claves: artesanía, alfarería, arcilla, ceramistas, identidad cultural, Cotoca.

Abstract

The research describes the socioeconomic and cultural conditions in which Cotoca's pottery population currently produces and markets handcrafted pieces made from clay, showing that changes and innovations in design and production have generated a new productive era that is growing without political/cultural orientation, influenced by free initiative and foreign influences.

At the same time, the work that has been promoted for 40 years by the Center for Research, Craft Design, and Commercialization (CIDAC), through the Association of Ceramic Craftswomen affiliated with Artecampo, is highlighted as a very positive experience in training craftswomen and creating new designs while maintaining a local identity and offering high quality ceramics.

Keywords: crafts, pottery, clay, ceramists, cultural identity, Cotoca.

Introducción

Cotoca es una población creada en 1607 (Melgar y Montaña, 1937) mientras los cruceños se detuvieron un tiempo en su traslado entre el Sutó y San Lorenzo de la Frontera.

La población nativa de este lugar (posiblemente de estirpe chane-chiquitana, de remoto origen Arawak) tenía una incipiente cultura agrícola y alfarera, esta última actividad, aunque incipiente, fue reconocida desde un inicio por los españoles y criollos de Santa Cruz al llamarle “pueblo alfarero”, desde tiempo muy temprano. (Aguilera Gómez, citado por Chalup, 1999).

“Las escasas muestras de cerámica que hay en nuestros modestos museos nos demuestra que la tradición alfarera de Cotoca es anterior a la llegada de los españoles.” (Sotomayor y Zanini, 1979, p. 90).

Hernando Zanabria también se refiere al origen pre-hispánico de la alfarería cotoqueña.

Al parecer los pobladores autóctonos de aquel paraje eran ya buenos ceramistas antes de la irrupción de los españoles. Prueba de ésta aseveración es el hallazgo de grandes cantidades de alfarería de todo tipo y forma en estratos antiguos casualmente descubiertos. La alfarería española o criolla debió ser de los pobladores hispano-mestizos de aquel tiempo. Se ha encontrado en papeles del archivo de la catedral (primeros años del siglo XIX y últimos de la dominación hispánica) acreditativos de que por aquel entonces era labor artesanal corriente. Entre tales papeles hay uno muy curioso por el cual se consta que iban a Cotoca recuas de asnos para traer alfarería con destino a la ciudad. (Sanabria, 1983, p. 91).

La condición arcillosa de los suelos y la existencia de arroyos que la circundaban hicieron que este lugar fuera reconocido desde sus inicios como el “pueblo alfarero”, siendo principalmente una alfarería utilitaria la que se elaboraba para satisfacer las propias necesidades domésticas y poco a poco también las necesidades de los cruceños mientras pernoctaban en Cotoca y también posteriormente, cuando se trasladaron al definitivo espacio geográfico de Santa Cruz de la Sierra, ciudad que se convirtió en

el mercado principal para la venta de los productos de arcilla de los alfareros de Cotoca.

La aparición de la Virgen de Cotoca a fines del siglo XVIII, y la construcción del templo (1799) convertido posteriormente en Santuario, generaba romerías, procesiones y novenas para honrarle culto, práctica que se mantiene hasta la actualidad y alrededor de la cual se mueve también la producción y comercialización artesanal de productos elaborados con arcilla.

CIDAC y la artesanía cruceña

Entre 1980 y 1982 la Casa de la Cultura de Santa Cruz y la Cooperativa Cruceña de Cultura, con el apoyo de CORDECRUZ (Corporación de Desarrollo de Santa Cruz) promovieron la realización del estudio Artesanía cruceña, (Investigación de la artesanía en el departamento de Santa Cruz), trabajo que averiguó sobre la situación de la producción artesanal en el Oriente boliviano (incluido el trabajo alfarero de Cotoca), identificando que para esos años aún “quedaban algunos restos de conocimientos en la memoria de los pueblos indígenas, algunas materias primas y las manos diestras de mujeres que moldeaban el barro, tejían el algodón y trabajan la palma” (Exposición Arte campo 1999). Se identifica grandes deficiencias en el diseño de los productos, como en su producción y comercialización. Además la producción plástica de estos pueblos del oriente sufría una doble marginación: por parte de la población urbana que ignoraba la tradición artesanal de la propia tierra y por parte de los mismos indígenas, profundamente afectados por el desprecio general hacia los suyos (Sotomayor y Zanini, 1982).

Con estos antecedentes, se crea el Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa, (CIDAC) Organización no gubernamental, dirigido por Ada Sotomayor de Vaca, que se dedicó desde entonces a trabajar en el proceso de redescubrimiento, rescate, valoración y comercialización del trabajo artesanal y la producción plástica de los pueblos del oriente, mediante un apoyo permanente a la producción y el perfeccionamiento de técnicas y diseños, promoviendo a su vez la organización de las artesanas del campo en asociaciones locales, aglutinadas en una entidad de tipo federativa denominada Artecampo, cuyas

afiliadas/dos en su mejor momento llegaron a sumar aproximadamente unas 1000 artesanas, organizadas en diferentes asociaciones.

La Alfarería de Cotoca en los años 80

El estudio realizado por Sotomayor y Zanini entre 1980-82 identifica la existencia de 70 familias que trabajan el barro en Cotoca, de un total de 358 viviendas, reuniendo aproximadamente 120 alfareras (aproximadamente el 33.5% de la población) que contribuyen con ingreso significativo y constante a la economía familiar.

De 35 mujeres entrevistadas cuya ocupación principal era elaborar piezas de arcilla, el 23% vivía exclusivamente de ese trabajo, ya sea por su condición de viudas, madres solteras o ancianas. El 20% además de la loza, preparaban jalea o comida para vender a los visitantes que el día domingo llenan el pueblo y el 57% alternaban el trabajo en barro con las labores domésticas... mientras los maridos trabajan en la albañilería, la agricultura y otros son mañosos (...) (Sotomayor y Zanini, 1982, p. 97).

Para ese año 1981, la producción tradicional de ollas, cazuelas, pailas, tachos, bacines y candelabros ya había empezado a ceder su lugar a los maceteros, alcancías, floreros y otras vasijas de ornato, acompañada de una demanda creciente y una paulatina baja en la calidad de las vasijas. El 94% de la venta es directa y las alfareras tienen un ostensible menosprecio por su trabajo, debido a que desde antaño fue considerado oficio de pobres y porque el mismo tipo de oficio no permite tener ni vestido ni habitaciones limpias.

Este menosprecio sumado a una demanda siempre mayor, condiciona una actitud ambivalente hacia las hijas. Por una parte hay el deseo de que no aprendan ese oficio “sucio y esclavo” y por otra el pueblo no les ofrece otras posibilidades que la siempre abierta y segura de la alfarería. (Sotomayor y Zanini, 1982, p. 106).

Las investigadoras, señalan la habilidad y dominio del oficio de las mujeres, fruto de ejercitarlo durante generaciones, y reconocen que aunque algunos procesos parecieran ir contra los lineamientos técnicos no nativos, a las loceras les sirve y les conviene este oficio, pues están acorde a la modalidad que trabajan,

es decir, en casa, compartiendo con las labores domésticas y la atención de los hijos. Posteriormente se verá que estos procedimientos nativos de hacer la cerámica son una ventaja pues destaca su habilidad para manejar la arcilla, pero a la vez se convierte en una traba cultural ante las posibilidades de adoptar nuevas maneras de hacer las cosas para garantizar una mejor calidad de los productos.

Se entiende a la artesanía o la producción artesanal como:

...una actividad productiva que involucra al mismo tiempo un proceso creativo. Analizada como actividad productiva, la artesanía es cuantificable y posible de ubicarse en un contexto científicamente analizable en términos de relaciones de producción, mercado, tecnología, costos. Y por otra parte, como proceso creativo implica la existencia y transmisión de un bagaje cultural que se expresa en una especial manipulación del material para lograr formas, texturas y color. (Sotomayor y Zanini, 1982, p. 3).

Cotoca es el pueblo cruceño con mayor trayectoria artesanal en el campo de la cerámica y donde CIDAC -Artecampo, durante casi 40 años ha trabajado con un grupo de loceras incidiendo significativamente en la calidad y diversidad del diseño, así como en los procesos de comercialización y organización de las artesanas, lo que ha generado también mejoramiento en la calidad de vida de estas artesanas y sus familias. No obstante, la dinámica económica de la región ha hecho que muchas artesanas abandonen el oficio y se dediquen a otra cosa o lo sigan haciendo, pero dejando de hacer piezas mejoradas y moldeadas a mano, para optar por otro tipo de diseño y de técnicas, que están predominando y cambiando la fisonomía de la producción tradicional de objetos de cerámica en Cotoca, así como también están cambiando las formas de comercialización de estos productos.

El estudio de estas nuevas condiciones contextuales y de producción y comercialización (comparadas con la investigación de Sotomayor y Zanini, en 1982) permitirá tener una lectura actualizada del comportamiento de esta actividad para entender su carácter presente (y tal vez visualizar su proyección futura), tanto en el contexto socio-económico, como en el ámbito simbólico-cultural.

Para denominar a la actividad artesanal en Cotoca, se utilizará indistintamente los términos de loza o locera/o, alfarería-alfarera/o, ceramista, o trabajo en arcilla, pues todos son términos utilizados como sinónimo por quienes están involucrados en actividades artesanales y artísticas a partir del barro cocido.

El trabajo pretende describir el estado actual de la producción artesanal con arcilla en Cotoca, destacando la presencia del trabajo de Cidac-Artecampo entre la población alfarera y recogiendo también la actitud de las loceras sobre su propio oficio y las condiciones en que se produce y comercializa.

Método

El tema se estudió desde un abordaje socio-cultural, con un diseño transeccional descriptivo utilizando métodos cualitativos y cuantitativos, durante el año 2018. Se revisó documentación sobre historia de Cotoca y sobre el trabajo del CIDAC en este pueblo. También se entrevistó a autoridades municipales de Cotoca y funcionarios actuales y anteriores de CIDAC-Artecampo.

Para obtener información directa de las artesanas de la Asociación de Ceramistas de Artecampo-Cotoca, se visitó su centro de capacitación- sede de la Asociación donde se realizó un grupo focal con 11 socias y entrevistas individuales a cada una de ellas. También se utilizó la observación directa del lugar de producción y comercialización.

Para conocer sobre la actividad artesanal del resto de alfareras/os no afiliadas/os a Artecampo en Cotoca, se realizó entrevistas a 22 loceras/os que viven de esta actividad, entre ellos a los/las presidentes de las otras tres asociaciones de alfareros que existe en Cotoca. También se utilizó la observación directa de los productos puestos a la venta en la plaza principal de Cotoca, en las tienditas el primer anillo y en las casas de las/los alfareras/os entrevistadas.

En total se entrevistó a 33 ceramistas (30 mujeres y 3 hombres) que viven y trabajan en Cotoca.

RESULTADOS

Actividad alfarera-ceramista de Cotoca en 2018

No existe un censo que permita conocer la cantidad

exacta de gente dedicada a la alfarería en Cotoca, pero considerando que las Asociaciones existentes han procurado aglutinar a casi todos quienes se ocupan del oficio y de acuerdo a la cantidad de socias declarado por cada asociación y por las propias artesanas afiliadas, se puede deducir que el año 2018 existirían alrededor de 80 unidades familiares dedicadas a la producción de objetos de arcilla, cantidad que se extiende a unas 225 personas aproximadamente, si consideramos que en cada unidad familiar participan entre 2 a 3 personas colaborado en el oficio alfarero.

Las entrevistas realizadas a 30 alfareras y 3 alfareros en Cotoca, nos permiten determinar lo siguiente:

La población alfarera en Cotoca en 2018 está compuesta principalmente por mujeres cotoqueñas, madres e hijas y en algunos casos nietas, de las cuales el 68% lleva entre 20 y 30 años trabajando la cerámica, el 18% lleva entre 30 y 40 años y el 14% lleva más de 40 años dedicadas al oficio de la alfarería. La gran mayoría (80%) aprendió el oficio cuando eran niñas, enseñadas por sus madres/padres y/o abuelas, mientras que un 20% lo aprendió de la familia del esposo, incluyendo un caso que lo aprendió mirando a sus vecinas y uno lo aprendió de su cuñado en Cochabamba. Junto a cada alfarera/o trabajan uno a tres familiares (marido/esposa, hijos/as, madres, hermanas) apoyando el trabajo de la locera principal (pisando la greda principalmente o ayudando a pintar) o también haciendo sus propios trabajos, como es el caso de los hijos/as que aprovechan la infraestructura e instalación existente en la casa y comparten gastos de material, logrando con ello tener ingresos propios para cubrir sus gastos de estudios, transportes y otros. Las loceras también indican que actualmente al menos una o dos personas más en su familia mayor (hermanas, madres, suegros, cuñadas) están relacionadas a la actividad alfarera.

También se establece que un poco más de la mitad (51.5%) solo vive de la cerámica, mientras que el resto (48.5%) tiene actividades complementarias como ser la venta de jalea y horneado, (6 casos), en tres casos son profesoras en escuelas de comunidades cercanas a Cotoca y en menor medida, alquiler de mesas y sillas para fiestas (2 casos) o venta ocasional de ropa que trae de la feria de Santa Cruz.

Los únicos tres alfareros hombres entrevistados resultaron ser de los ceramistas alfareros más productivos en el pueblo, están dedicados exclusivamente al oficio y no son precisamente cotoqueños, pero viven hace muchos años en Cotoca.

César Morón, nacido en Vallegrande, su esposa es miembro de una de las familias alfareras más antiguas y productivas de Cotoca, condición que aprovechó para organizar y fortalecer la producción familiar y alrededor de ella y con otros ceramistas invitados promovió la creación de la Asociación de ceramistas “Paraíso” con el propósito de solicitar apoyo de la Alcaldía, para comercializar sus productos en la plaza del pueblo y en ferias regionales.

Posteriormente hubieron problemas y desconfianza por este líder alfarero y muchos afiliados decidieron abandonar la Asociación y conformar una nueva.

Eduardo V., es Cochabambino nacido en 1975, de familia alfarera en esa ciudad, a los 14 años aprendió el oficio de sus padres y hace casi 20 años decidió trasladarse a Cotoca donde tiene su familia y su casa/taller y produce exclusivamente macetas barnizadas (estilo cochabambino) de todos tamaños que vende principalmente a los viveros. Es el único en Cotoca que utiliza la técnica del torno, en toda su producción. No está afiliado a ninguna Asociación de loceros en Cotoca, trabaja solo.

Elio Quiroz, también es cochabambino de 43 años, a los once años aprendió el oficio de su cuñado que elaboraba cáliz y patenas esmaltadas para iglesias en Cochabamba. Estudió la secundaria en Jujuy Argentina, en la Escuela Polivalente de Arte, donde se estudia el bachillerato al mismo tiempo que se forma en áreas artísticas, así obtuvo el grado de Técnico medio en cerámica e inmediatamente abrió su taller en Jujuy donde la Alcaldía le facilitaba puesto para hacer y vender sus cosas. También expuso en Salta e hizo Murales en Brasil. El año 2008 decidió volver a Cochabamba, donde trabajó un tiempo diseñando para Coboce y luego abrió su propio taller, pero por poco tiempo pues luego decidió instalarse en Cotoca, donde desde hace ocho años produce piezas muy bien elaboradas y con diseños especiales, preparadas en molde y a mano, pintadas y esmaltadas. Su principal compradora es doña Teodora Alvis, dueña de tienda

“El Paraíso” a la cual entrega casi toda la producción que elabora semanalmente y ella revende. Como ejemplo indica de una pieza que él vende a Bs. 40, en la tienda cuesta Bs. 60. También elabora murales y fuentes de agua. Los domingos vende en La Plaza. No está afiliado a ninguna Asociación. Ha querido ingresar a la Asociación liderizada por Morón, pero éste le ha dicho que es una asociación más de tipo familiar...como pretexto para no incorporarlo. Considera que los artesanos de Cotoca son muy recelosos con su trabajo.

Asociaciones de ceramistas

Los/las ceramistas de Cotoca se han organizado formalmente en Asociaciones con la finalidad de solicitar y lograr apoyo de la Alcaldía Municipal de Cotoca, para la comercialización de sus productos. Existen cuatro Asociaciones, incluyendo la Asociación afiliada a Artecampo, que fue la primera en formarse en año 1985, después de esta iniciativa, pasaron más de 10 años para que otras asociaciones de ceramistas empiecen a organizarse.

Dos Asociaciones tienen sede propia (infraestructura equipada con hornos y otros utensilios para el trabajo).

La Asociación de Artesanas Ceramistas de Cotoca afiliada a Artecampo, tuvo sus antecedentes en 1983, cuando el Centro de Investigación y Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa CIDAC, a la cabeza de Ada Sotomayor de Vaca, inicia sus actividades de apoyo a la artesanía en Cotoca con tres loceras, con quienes empieza un Taller experimental, que posteriormente va aglutinando a otras loceras, hasta llegar a conformar la Asociación de Artesanas Ceramistas de Cotoca, (1985) vinculada a lo que posteriormente se denominaría Artecampo, (Asociación de Artesanas del campo) considerada como un ente federativo de todas las Asociaciones de artesanos promovidas por CIDAC en el departamento de Santa Cruz y cuyos productos (incluida la cerámica de Cotoca) son comercializados de forma directa y sin ningún tipo de intermediación en el centro de ventas, conocida como tienda de Artecampo que se encuentra en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, en calle Manuel Ignacio Salvatierra esquina Vallegrande.

La Asociación de ceramistas de Cotoca-Artecampo, llegó a contar con 25 artesanas en los años 2000-2010,

Cuadro N° 1

ASOCIACIONES DE ALFAREROS/AS O CERAMISTAS DE COTOCA					
Nombre	Fecha de fundación	Personería Jurídica	Cantidad de afiliados/as al nacer	Socios/as activos (2018)	Población alfarera ocupada (x 3)
Asociación de artesanas Ceramistas de Cotoca, afiliada a Artecampo Presidenta: Feliciano Góngora	1985	Acta de fundación y estatutos	9 (inicial) 25 (max)	6	18
Asociación de Ceramistas “Paraíso” de Cotoca (Asociación de Alfareros de Cotoca) Presidente: César Morón Q.	1997	4980/98	40	40	120
Asociación de Ceramistas Virgen de Cotoca. Presidenta: Elda Serrano	2003		70	12	36
Asociación de Alfareros de Cotoca, Andres Ibañez Presidenta: Carolina Pedraza	2008	049/08	24	16	48
Alfareras/ceramistas independientes, sin afiliación				3*	3
Total				77	225

(*) Son tres ceramistas independientes entrevistados. Puede que existan otros/as ceramistas no afiliados a ninguna Asociación.

quienes han producido hermosas, diversas y únicas piezas de cerámica de alta calidad que son valoradas y reconocidas a nivel nacional e internacional. El proyecto en su momento de mayor expansión funcionaba gracias al apoyo económico interno y externo que conseguía CIDAC para promover estas iniciativas de desarrollo y que en el caso de Cotoca estuvo principalmente destinado a la capacitación de las artesanas ceramistas en diferentes áreas, a disponer de un fondo rotativo para garantizar la producción y pago de piezas de calidad y adquisición de dos terrenos en Cotoca.

Las cuatro Asociaciones mencionadas en el cuadro de arriba tienen muy poca actividad gremial, a las artesanas afiliadas les cuesta mucho reunirse y menos trabajar juntas. Prefieren hacerlo solas en su casa o con la familia. Sin embargo la escasez de arcilla ha sido motivo para que vuelvan a reunirse y discutir el asunto, aunque con poco interés para insistir en el mismo. Carolina Pedrazas, Presidenta de la Asociación de alfareros de Cotoca Andrés Ibañez, actualmente es la más dinámica tratando de conseguir unidad entre las Asociaciones, pero hasta ahora no lo ha conseguido. Elda Serrano, Presidenta de la Asociación de Ceramistas

Virgen de Cotoca, en su momento también motivó a un buen grupo de ceramistas e incluso lograron conseguir apoyo para construir su sede-taller, pero actualmente casi nadie usa ese espacio, a excepción de Elda Serrano y esporádicamente una que otra alfarera.

César Morón, Presidente de la Asociación de Ceramistas Alfareros “Paraíso” de Cotoca, indica que son las asociación más numerosa, sin embargo otros indican que en esa asociación básicamente funciona con la gran familia alfarera de la esposa de Morón.

Apoyo del Gobierno Municipal

El Gobierno Municipal de Cotoca ha apoyado en varios momentos y aspectos a las Asociaciones de ceramistas, a quienes se les exigió tener personería jurídica para poder recibir la ayuda.

Cambios e innovaciones en el Diseño y producción de las piezas de cerámica

Mientras los antepasados (padres y abuelos) de las/ los actuales alfareras/os de Cotoca se dedicaban

Cuadro N° 2
Apoyo del Gobierno Municipal de Cotoca a la actividad Alfarera

Apoyo de la Alcaldía de Cotoca a la actividad alfarera	Asociación beneficiada	Observaciones
Dotación de un terreno	Asociación de Ceramistas Virgen de Cotoca	En dicho terrero se construyó una edificación
Dotación de un terreno y techo para tiendas de cerámica en Primer Anillo, cerca de la rotonda de ingreso al pueblo.	-Asociación de Alfareras Virgen de Cotoca Prov. Andrés Ibañez. -Asociación de Ceramistas Virgen de Cotoca	Inicialmente fue entregado solo a Asociación Andrés Ibáñez, pero luego les hicieron compartir con las Ceramistas de Asoc. Virgen de Cotoca. Cada locera beneficiada ha construido las paredes, puertas y colocado luz en cada puesto.
Permiso para vender cerámica los días domingos en la plaza de Cotoca. Cada artesano solo debe pagar 1 bs por asentamiento cada domingo que sale a vender.	-Asociación de ceramistas "Paraíso" de Cotoca, también llamados Alfareros de Cotoca. (Morón) -Asociación de Ceramistas Virgen de Cotoca	Los afiliados a la Asociación liderizada por César Morón es la que más aprovecha la plaza para vender sus productos. También es la única Asociación a quien no se le dotó de terreno.
Pago de transporte para asistir a Ferias en otras provincias	Todas las asociaciones	Este apoyo se dio durante varios años, pero hace más de 10 años que ya no se otorga. Los alfareros recuerdan y reclaman ese apoyo.
Ordenanza Municipal 045/2002 que declara "Día del Artesano Alfarero" el 24 de noviembre.	Toda la comunidad de artesanos alfareros de Cotoca y el pueblo de Cotoca	Durante varios años se realizó este día como una feria acompañada de otras actividades que resaltaban la actividad alfarera de Cotoca.
Apoyo económico para organizar Día del Alfarero (24 de noviembre)	Todas las asociaciones	Según testimonio de los artesanos antes se les apoyaba para la Feria, pero ahora no sienten mucho. Desde hace unos 3 o 4 años ya no se organiza el Día del Alfarero, en su lugar se ha creado la Feria de Artesanías e Cotoca.
Ordenanza Municipal 046/2010 Instituye creación de Feria de Artesanías de Cotoca, cada segundo domingo del mes de septiembre. Se apoya económica y logísticamente la Feria.	Todas las ramas artesanales en Cotoca.	Esta feria incluye todos los rubros artesanales, entre ellos los ceramistas/alfareros, aunque la ordenanza correspondiente se basa y desataca principalmente la actividad alfarera.

principalmente a elaborar los tradicionales cántaros, tinajas, cazuelas, macetas, chipenos, jarrones y otras piezas de utilidad para el hogar o para la actividad propia de la molienda, --elaboradas a mano, con bruñido como acabado final y en el color natural de la cerámica, utilizando la técnica tradicional del chorizo y ayudados con un pedazo de tutuma--, en la actualidad, se sigue utilizando esta técnica tradicional para piezas grandes y especiales y se elabora una cantidad grande y variada de productos de pequeño y mediano tamaño, principalmente decorativos cuyos

diseños tienen una diversidad de fuentes u orígenes y cuya técnica principal es el molde de yeso, usando barro líquido y en lugar de dejar a la vista el color natural del barro cocido, resaltado por el proceso de bruñido de la superficie, según la técnica tradicional, se ha introducido el pintado y barnizado de las piezas con pintura acrílica o al aceite en llamativos colores. A esta práctica le llaman estilo mexicano.

La introducción de la técnica del molde es reciente, (aproximadamente desde 2012) y no es parte de

la tradición local. Las loceras indican que es mucho más fácil y más rápido trabajar con barro líquido y con molde por eso optan por este sistema, aunque también algunas reconocen el costo que significa la pintura y los pinceles, sin embargo este proceso parece agradales y están conscientes de atender los nuevos gustos y preferencia de los consumidores.

Junto a la producción de pequeñas piezas decorativas elaboradas con la ayuda del molde, también han aparecido piezas grandes (jarrones) elaboradas a mano y barnizadas, con estilo tipo metal, tipo hueso y tipo madera.

De igual manera varias loceras se mantienen todavía elaborando las piezas tradicionales hechas a mano en color natural cerámica, como ser las macetas, tinajas y ollas junto a los jarrones grandes. Las tinajas se siguen haciendo, pero ahora se las parte por la mitad y se las pinta para colocar en la pared. Lo mismo ocurre con los floreros.

Tipos de productos por el tamaño y la técnica utilizada

Todos estos productos se pueden organizar en tres tipos de acuerdo a su tamaño y función:

Productos de gran tamaño: jarrones o tubos largos (hasta de 1 m²), hechos a mano, con la técnica del chorizo.

En los productos grandes (jarrones o tubos largos), la variedad se da en el tamaño, en el tipo de boca del jarrón (boca simple, boca de sapo) y principalmente en el decorado de la pieza: pintado/ barnizado simulando ser tipo madera, hueso o metal, con la ayuda de tintes de colores al agua y barniz. Alguna vez se utiliza el calado en la pieza, aunque no es muy frecuentemente. Es importante destacar que la técnica del calado fue introducida en Cotoca por el CIDAC hace muchos años y esta técnica posteriormente fue copiada por muchos ceramistas de Cotoca.

César Morón, uno de los tres alfareros varones de Cotoca y su familia se dedican con mayor frecuencia a producir este tipo de piezas y son quienes también utilizan mucho el estilo mexicano (pintado al agua y barnizado) y sus variaciones simulando al hueso, al metal y la madera.



Moldes de yeso



Tinajas y floreros partidos por la mitad para colocar en la pared

Cuadro No 3

Cantidad de ceramistas según la técnica que utilizan en Cotoca	
Ceramistas que trabajan con molde y a mano	27
Ceramistas que trabajan solo a mano con técnica del chorizo	6
Total ceramistas consultadas	33

Cuadro N° 4

Tipo de productos según el tipo de técnica utilizada entre los ceramistas de Cotoca	
Productos hechos con MOLDE	<ul style="list-style-type: none"> • Animales y esculturas para jardín: elefantes, cebras, jirafas, víboras. Sapos, alcancía, tucanes, gallinas. • Adornos para pared: tucanes, loros, peces, girasoles, jarrones, floreros y tinajas partidos por la mitad y pintados. Buhos, soles, cambitas, peces, tucanes, máscaras. Par de cambitas. Otros más. • Productos varios: lámparas (buzo) alcancías, chanchos, muñecas, y variedad de otros mas • Yuros para jalea: tasas, teteras, fruteras, gallinitas, azucareras (solo hechos por Artesanas de Artecampo)
Productos hechos A MANO	<ul style="list-style-type: none"> • Jarrones largos y jarrones boca de plato pintado y esmaltado al frio, tipo metal, hueso y madera (hasta de 1 m. de tamaño) • Tubos grandes, gotas, pintados • Tinajas (color arcilla natural) • Macetas (color arcilla natural) • Ollas (color arcilla natural) • Platos para macetas (color arcilla natural) • Alcancías natural y pintadas • Otros varios
Productos hechos con TORNO	<ul style="list-style-type: none"> • Macetas de todo tipo y tamaños, barnizadas

Productos medianos y pequeños pintados, elaborados con molde. Animalitos diversos, flores, alcancías, cambitas, soles, máscaras y otros más.

En los productos pequeños y medianos hay más de variedad debido principalmente a la diversidad de animalitos que reproducen (tucanes, tortugas, loros, mariposas, gallinas, sapos, etc.) principalmente destinados a colgar en la pared, y algunas pequeñas esculturas de animales para colocar en el jardín (jirafas, elefantes, cebras, víboras).

En esta categoría también podemos incluir las novedosas vasijas pintadas para jalea, elaboradas en formas de taza, azucareras, teteras, frutas y otros objetos, donde se coloca la jalea para su venta en Cotoca; están pensadas para ser utilizadas en el hogar como recipientes de otros productos, una vez se consuma la jalea. Son elaborados en molde por artesanas de la Asociación de Artecampo y en el diseño y terminado se nota un trabajo de calidad, fruto de la capacitación recibida en la Asociación.



Jarrones o tubos de gran tamaño, simulando ser de hueso, metal o madera.



Estos productos están empezando a reemplazar poco a poco a los tradicionales yuros de barro donde siempre se ha vendido la jalea.

Productos tradicionales color natural/arcilla, hechos a mano de diverso tamaño: macetas, tinajas, jarrones, ollas, etc. que aún se siguen requiriendo. Existen dos artesanas que solo hacen estos productos, ellas no migraron ni al molde ni al pintado de las piezas, sin embargo estas piezas también pueden ser elaboradas por cualquier ceramista cuando se les hace el pedido correspondiente.

Fuentes de inspiración para los diseños

La fuente de inspiración tiene dos grandes vertientes para el caso de la cerámica producida en Cotoca,

una vertiente que abandona lo tradicional, copiando una estética ajena y que trabaja con materiales industriales y la otra vertiente que mantiene lo tradicional con identidad propia, donde se encuentra el trabajo mejorado del CIDAC/Artecampo y de algunas pocas loceras que todavía no cayeron en la tentación de usar el molde y el pintado y barnizado de la cerámica.

En el primer caso, la fuente de inspiración más comúnmente utilizada para elaborar/ copiar/ reproducir los diseños de productos de cerámica en Cotoca se encuentra en los medios de comunicación masiva, principalmente en las telenovelas mexicanas, colombianas y brasileras que difunden los canales de televisión en Santa Cruz, así como las películas u otros programas televisivos. Las revistas y los modelos que traen los interesados también son nombrados con frecuencia y muchos señalan a sus padres y madres o algún otro pariente que les enseñó. También aparece la cerámica mexicana como fuente de inspiración, entendida ésta como el uso de colores fuertes para el pintado de las vasijas y también como la reproducción de ciertos objetos típicos de México, como ser los hombrecitos mexicanos sentados en cuclillas durmiendo con un gran sombrero en la cabeza.

Solo un ceramista indica que tuvo formación especializada en cerámica y lo hizo en la Argentina.

En la vertiente tradicional se destaca el trabajo de CIDAC/Artecampo como espacio donde se desarrolla los productos en base a lo tradicional existente con sentido y con identidad propia, basándose en lo local, a través de la investigación de las formas y el diseño, dando valor a la maestría de las loceras, reforzando la técnica y la finura del acabado y creando líneas de objetos únicos, como por ejemplo las doñas y las doñitas.

En lo tradicional también quedan algunas pocas loceras que solo producen artículos tradicionales como macetas, tinajas, ollas y otros objetos, pero es cierto que todos los ceramistas de Cotoca están capacitados y listos para producir lo tradicional cuando se les hace pedidos específicos.

Capacitación

Todos reconocen haber recibido algún tipo de capacitación corta, principalmente en tratamiento

de la arcilla, levantamiento y engobe, y en técnicas de pintado. Uno/a que otro/a indica haber recibido capacitación en esmaltado y en la hechura de moldes para hacer piezas para colgar en la pared.

Las artesanas de Artecampo son las que más capacitación han recibido, (de CIDAC) principalmente en temas de diseño, tratamiento de la arcilla, y acabado fino. En realidad, estas artesanas reciben capacitación y apoyo permanente en diseño, producción y control de calidad, además de seguir una línea clara de resguardo de la identidad propia. La principal capacitadora de las loceras de Artecampo-Cotoca ha sido la ceramista Olga Ribera, quien por mas de 30 años ha acompañado el desarrollo de la actividad cerámica en esta población, y a ella se debe la mayoría de los diseños estilizados y de alta calidad en el terminado que ahora todavía realiza un grupo privilegiado de loceras y que son muy apreciados y admirados en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra.

Los ceramistas de las otras Asociaciones de Cotoca recuerdan haber sido capacitadas en cursos propiciados en algún momento por la Alcaldía de Cotoca, algunos también señalan a la empresa Monopol que les enseñó la técnica de pintado. Otros señalan una variedad instituciones y profesores como ser: CAPIA, Bellas Artes, Colegio Josefina Goitia, Profesora cochabambina, profesora Vivian Capriles



Vasijas para jalea, sustituyendo al tradicional yuro



En las dos primeras categorías de productos se observa diversidad e innovación en relación a los productos tradicionales.



Tradicionales yuros de arcilla hechos a mano, para colocar la jalea



Diseño de Olga Ribera, capacitadora de las loceras de Artecampo



Diseños de piezas caladas en cerámica natural, hechas por artesanas de Artecampo

y Dioselinda de Rosa. Estos cursos siempre han sido muy cortos, desde una charla de dos horas, hasta dos meses de clases. Como siempre, varias alfareras indican que solo recibieron capacitación de sus madres y/ o abuelas que les enseñaron el oficio y que no han sido capacitadas por nadie más.

Esta capacitación ocasional y dispersa generalmente carece de orientación cultural e identitaria local que afirme los valores culturales de la región.

El gran problema: falta de arcilla

La materia prima para elaborar los productos es la arcilla, es adquirida por los y las artesanas a los cuatro proveedores que la traen en carroza tirada por caballos, quienes a su vez, actualmente la compran de los dueños de tejerías instaladas en Tarope, (comunidad ubicada a dos kilómetros de Cotoca) donde el suelo tiene las condiciones arcillosas ideales para la fabricación de tejas y ladrillos y elaboración de los productos artesanales que se venden en Cotoca.

Varios años atrás, se podía sacar arcilla de orillas de la Laguna Tarope, pagando únicamente 30 a 50 Bs. por la extracción y el transporte. Acabada la arcilla de este lugar, los proveedores (carreteros) compraban la arcilla a los propietarios históricos de los terrenos a razón de 50 a 100 Bs. la carrozada y la vendían entre 100 y 150 Bs. Desde 2017 la situación ha cambiado debido a la notable escases del producto, consumido en grandes cantidades por las tejerías que utilizan 30 veces más leña y 50 veces más greda en sus ladrillos, que cualquier taller artesanal alfarero. (Reporte CIDAC).

Los nuevos dueños de las tierras (los tejeros) cobran entre 150 y 200 Bs. la carrozada de greda, más los 100 Bs. que cobra el carretero por extraerla y trasladarla hasta la casa de los alfareros, llega a costar entre 200 y 350 Bs. la carrozada. A esta subida se añade la menor cantidad de arcilla que viene en cada carrozada, afectando significativamente la economía de los alfareros, ya que los productos que elaboran con este material no suben en similar proporción que la elevación del precio de la arcilla.

Una mayoría relativa de alfareras (60%) utiliza una carrozada de arcilla al mes, (algunas incluso compran una carrozada cada tres meses o más), un 30% utiliza entre dos a tres carrozadas, mientras que el

restante 10 % está compuesto por los tres artesanos hombres (2 cochabambinos y uno vallegrandino) que consumen entre cuatro y cinco carrozadas al mes, dato que nos puede indicar dónde se concentra la mayor producción de artesanía en cerámica de Cotoca.

Aunque prevalece la compra mensual de la arcilla, generalmente se elabora productos para quemar semanalmente y vender el fin de semana.

Ante la inminente desaparición de la arcilla, la preocupación de la población alfarera es evidente por lo que el tema está empezando a discutirse en las Asociaciones. Mientras tanto, están aprovechando lo que hay. Algunos ya están pensando que tendrán que trabajar en otra cosa, otros están confiados en que seguramente traerán la arcilla de otro lado, aunque se tenga que pagar un precio más elevado, otros simplemente prefieren no pensar todavía en esa circunstancia. Algunas loceras indican que es probable que en Tajibos haya suelos arcillosos para explotar, todavía no está probado, sin embargo si así fuera, dado que esta comunidad queda a más de 5 km de Cotoca, el precio de la arcilla se incrementaría.

Los terrenos de Tarope donde estaban las “barreras” (término que asigna el lugar mientras se está extrayendo la greda), han quedado llenos de huecos que están siendo rellenados con basura o restos de la producción de ladrillos y tejas (cascote). Se sabe que de cada terreno sólo sirve para la alfarería una franja de 60 centímetros, que se encuentra cavando aproximadamente a un metro de profundidad del suelo.

Sobre la leña

En cuanto a la leña, sucede algo parecido que la arcilla. Los proveedores tienen que ir cada vez más lejos a recogerla, pues las urbanizaciones y los sembradíos intensivos, dejan la tierra sin árboles. El costo de la carroza de leña es de Bs. 100 y 150.

Algunos, en lugar de leña compran restos de madera de la barraca del pueblo. Pero cuando les falta este recurso también compran leña a los proveedores.

Los otros materiales utilizados son la pintura al agua, betún, barniz y pinceles, brocha, y gasolina, en los cuales se gasta un promedio de Bs. 150 al mes,



Olga Ribera, capacitando a una artesana de Cotoca.

(un poco más o menos) depende de la cantidad de productos que se elabore.

Horno a leña para el quemado de la arcilla

El horno a leña es la única técnica utilizada para la cocción de las piezas de cerámica en Cotoca en el año 2018. En el pasado, algunas asociaciones intentaron utilizar horno a gas y eléctrico, con el propósito de alcanzar mejores temperaturas y con ello mejorar el grado de dureza de la cerámica y poder utilizar engobes o esmaltes estableciendo otras líneas de producción diferentes a las existentes, pero no ha prosperado su uso, principalmente por lo cara que resulta su adquisición, más el combustible o electricidad y también por la complejidad y cuidado que exige su manipulación. Mientras haya leña, el horno tradicional seguirá utilizándose. Por otro lado, parece que la temperatura alcanzada por el horno a leña (900 grados) es el necesario para el tipo de cerámica Cotoqueña, por lo que no sienten necesidad de recurrir a otras técnicas de cocción. Tampoco

hay experimentación con otros recursos como por ejemplo el aceite quemado o el diésel.

La gran mayoría alfarera dispone de su propio horno a leña construido en el patio de su propia casa, donde también está su taller para trabajar los productos de arcilla; generalmente este horno es usado por toda la familia que se dedica al oficio. Un grupo menor de alfareros disponen de dos o tres hornos de diferentes tamaños, mientras algunas alfareras utilizan el horno de una de las dos Asociaciones donde están afiliadas y que son las únicas que tienen infraestructura en sus sedes.

Comercialización

La comercialización de productos artesanales elaborados con arcilla de Cotoca, en la actualidad se realiza mediante una diversidad de formas alrededor de cinco lugares principales: La plaza de Cotoca los días domingos, la tienda El Paraíso, las tienditas del Primer Anillo/rotonda de Cotoca, en casa de los

propios alfareros, en Artecampo/Santa Cruz y en el mercado de Cotoca, a las vendedoras de jalea. La mayoría vende en dos o tres de estos lugares.

Predomina la venta de productos a los revendedores locales y a los revendedores de los mercados de Santa Cruz, mientras que disminuye la venta directa al consumidor final, como tradicional y preferentemente se lo hizo durante años en Cotoca. Los artesanos prefieren vender a estos revendedores, pues aunque el precio que éstos pagan no es tan bueno, generalmente compran toda la quema semanal y así no se ven en la necesidad de buscar otras formas para vender uno a uno los productos.

La plaza de Cotoca y la casa de los alfareros son los principales lugares donde se vende directamente del productor al consumidor, ya sea consumidor final o los revendedores. En las tienditas o puestos artesanales del Primer Anillo las artesanas venden directamente sus productos, pero también revenden los productos que otras artesanas les dejan en consignación o que les venden directamente y ellas revenden a otro precio.

En los últimos años han aparecido personas dedicadas únicamente a comprar y revender los productos de cerámica en Cotoca.

El caso de la Tienda Vivero El Paraíso merece una especial atención, pues se ha convertido en el único



Hornos de barro, que se calienta a leña, utilizados en Cotoca



Recortado



Técnica: Champlévé en proceso



Técnica del bruñido

Cuadro N° 5

Cambios en la producción artesanal de cerámica de Cotoca		
Variables	1980	2018
Cantidad de alfareras/os	70 familias 120 alfareras aproximadamente	77 alfareras de las 4 Asociaciones 225 alfareras y familiares trabajando en el negocio.
Objetos producidos (Antiguamente: ollas, cazuelas, pailas, tinajas, chipenos)	Maceteros, alcancías, floreros y otras vasijas de ornato	Más de 100 productos decorativos Cantidad y variedad
Acceso a la arcilla	Acceso libre Pago solo transporte 20 bs	Se acaba la arcilla Cara y difícil de conseguir 250 - 350 bs carrozada
Tipo de horno (combustible)	A leña Accesible	A leña (viene de más lejos y más cara) 100 a 150 bs
Técnica utilizada para hacer la pieza	A mano (rollo o chorizo)	- Con Molde de yeso (barro líquido) - A mano (-) - Torneta - Torno (maceta)
Técnica para el acabado de la pieza	Natural, con bruñido, como acabado final (sin pintar, ni barnizar)	-Pintura de colores al agua -Barnizado -Natural, con bruñido, como acabado final

lugar de exposición (ya que no existe un museo de la arcilla donde el público aprecie la producción artesanal) y venta permanente de artesanía en cerámica en Cotoca, puesto que las tiendas del Primer Anillo, principalmente abren sábados y domingos y en la plaza del pueblo solo se vende los días domingos. En esta tienda (que lleva más de 20 años de funcionamiento) se encuentra todo tipo de cerámica, tradicional y no tradicional, pero predomina la cerámica hecha en molde y pintada. También se puede encontrar productos con cerámica esmaltada hechos en Cochabamba.

Doña Teodora Alvis, dueña de la tienda “Vivero El Paraíso” ha trabajado como alfarera mucho tiempo, vende tanto los productos generados por ella misma, como productos de otros(as) artesanos(as), terminados por ella o productos acabados de otros.

Sus clientes son de todo tipo, desde el visitante común que viene a Cotoca a visitar a la Virgen y quiere llevarse una pieza de cerámica de recuerdo, para regalo o para adorno en su casa, pasando por decoradores, paisajistas o personas que vienen por algún objeto en especial. Recibe pedidos especiales que ella a su vez encarga a otros alfareros del pueblo.

Aunque las artesanas indican que doña Teodora no paga muy bien por los trabajos, es el lugar más seguro y permanente para vender los productos. Gana entre 60% y 90% por cada pieza que revende. Por ejemplo una pieza pagada con 40 Bs. a la artesana, puede ser vendida en 70 Bs.

Esta práctica de *trabajar solamente parte del proceso productivo para otros*, (encargar piezas crudas o cocidas, encargar vaciado de moldes, encargar

pintado), o contratar ayudantes para hacerlo, es nueva en Cotoca y no solo lo está haciendo doña Teodora Alvis, también lo hace César Morón y su familia y otras ceramistas consideradas por este estudio como “medianas ceramistas” que tienen buena salida de sus productos. Así, la tradicional estructura productiva alrededor de la familia, si bien sigue siendo predominante, ya no es la única.

Otros compradores

Aparte de los clientes tradicionales (visitantes y revendedores en mercados) existe una serie de otros compradores ocasionales que adquieren artesanía de cerámica como ser:

- Los paisajistas y decoradores que generalmente hacen pedidos especiales llevando modelos o fotos de piezas para reproducir.
- Los colegios, que en épocas de fiestas patrias encargan tinajas y cántaros para acompañar o adornar los bailes y ferias tradicionales.
- Los días de la tradición en la ciudad de Santa Cruz y en las provincias también son motivo de venta de artesanía en cerámica.
- Los restaurantes donde se vende comidas tradicionales del lugar, generalmente encargan ollas y platos para colocar (no para cocer) y servir la comida típica de Santa Cruz.
- Los eventos corporativos que muchas veces, ya sea por las fechas septembrinas o por mantener la identidad cruceña optan por la temática tradicional y en esos casos acuden a Cotoca para encargar/adquirir una diversidad de productos artesanales entre ellos la cerámica.

La gran mayoría de clientes de la artesanía con cerámica de Cotoca, es gente de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra y de otras provincias y departamentos que visitan Cotoca. Todos los alfareros están conscientes que su clientela no está constituida por la población del Cotoca, sino que básicamente es la población de Santa Cruz su principal mercado, solo que a diferencia de siglos pasados, no tienen que llevar sus productos a vender a la ciudad, sino que los clientes (principalmente revendedores) vienen a Cotoca a comprar los productos, pero ello, a criterio de los artesanos, ha corrompido el proceso natural de relación y venta entre productor y consumidor

final, en perjuicio para los artesanos. Al interior de algunas Asociaciones de ceramistas se discute este tema, como un mea culpa de haber dejado que esto ocurra, pero lamentablemente la avasalladora dinámica del libre mercado y la ausencia de políticas que protejan y promuevan la producción artesanal no solo como fuente de ingresos para familias pobres, sino también como mecanismo de identidad cultural, deja huérfanos y a su suerte a este grupo de alfareros que sobrevive a fuerza de pulmón y contagiado de influencias foráneas que desordenan y afectan los procesos creativos y de innovación de los productos.

Precio

El precio que generalmente cobran las artesanas por su trabajo es producto del tamaño de la pieza, la cantidad de material utilizado y del tiempo invertido, según declaración de la mayoría de ellas, aunque varias indican que ponen el precio “al ojo”, “de acuerdo a la oferta y la demanda” y en función a “lo que cobran sus colegas del mismo gremio”. Todas/os se quejan de que existe una competencia desleal entre ellas/ellos particularmente cuando venden en la plaza y las tienditas del Primer Anillo, pues siempre se están fijando cuánto cobra la artesana vecina, para ofrecer menos y tener más oportunidad de vender. De esta manera los criterios para asignar los costos son perforados y todos se perjudican, con la rebaja de los precios.

Ingresos

Los ingresos que obtienen los y las alfareras dependen también de la cantidad de productos elaborados y vendidos. Algunos sacan sus cuentas por cada quemada, otros por lo que venden semanalmente cada domingo en la plaza del pueblo. En general podemos agrupar a los ceramistas de Cotoca en tres grupos: pequeños, mediados y grandes alfareros, según la escala local de producción y comercialización. Las más pequeñas (que son la mayoría relativa 60% y son todas mujeres) tienen una venta mensual entre Bs 2000 a 3000 Bs. (\$us. 290 a \$us 430). Las medianas alfareras venden aproximadamente entre Bs. 3.000 y 5.000 (\$us 430 y 716) y los grandes alfareros (varones) venden mensualmente entre Bs 5.000 y 20.000 (\$us. 716 y \$us. 2869) depende de los encargos que se les haga desde Santa Cruz. Se

Cuadro N° 6

Tipo de ceramistas según producción e ingresos					
Tipo de ceramistas	Cantidad de arcilla mensual que utiliza	Cantidad de hornos	Ingresos mensuales	% de ceramistas	Tipo de actividad
Grandes ceramistas (Hombres)	3 a 5 carrozadas	2 y 3	5.000 a 20.000	10%	Exclusiva
Medianas ceramistas (Mujeres)	2 a 3 carrozadas	1 y 2	3.000 a 5.000	30%	Exclusiva y Mixta
Pequeñas ceramistas (Mujeres)	1 carrozada o menos	1 y 2 No tienen horno	2.000 a 3.000	60%	Exclusiva y Mixta
TOTAL				100%	

debe considerar que a estas sumas hay que restarles el costo de producción (materiales y mano de obra).

Estas cifras muestran que la actividad artesanal sigue siendo de apoyo para las familias más pobres (cuyos ingresos están alrededor de un salario mínimo nacional), particularmente para las mujeres de este sector, que comparten la producción artesanal con las actividades propias del hogar; también muestran las oportunidades que ha dado la cerámica a los tres artesanos hombres que se dedican de manera intensiva y exclusiva a la producción artesanal obteniendo mejores ingresos, siempre con el apoyo de la familia.

Nivel de satisfacción con la actividad y los ingresos

La mayoría de las ceramistas no están muy satisfechos con los ingresos que reciben por su trabajo, dado que significa un trabajo duro y cansador, todos los días de la semana y también porque el precio de la arcilla ha subido y no así el precio de los productos, ya que los compradores y revendedores piden mucha rebaja y también porque existe competencia desleal entre ceramistas que obligan a bajar los precios. Los ceramistas que obtienen ingresos altos están más satisfechos con lo que ganan, particularmente cuando tienen la oportunidad de vender toda la horneada completa, circunstancia que generalmente es la que les permite tener estos ingresos superiores al resto de sus colegas y en consecuencia sentirse más satisfechos.

Las ceramistas que trabajan para Artecampo también están entre las más satisfechas con lo que obtienen por su trabajo, pues consideran que definitivamente el sistema de producción y comercialización utilizado, incluido el traslado de los productos a Santa Cruz y el precio fijado entre la Asociación y el CIDAC, resulta mucho mejor que trabajar productos para vender en Cotoca, sin embargo como el recojo y pago de la producción es mensual, (desde hace pocos meses es quincenal) se ven obligadas a trabajar cosas pequeñas (yuros para jalea) para vender en Cotoca y tener dinero semanalmente. Indican que si tuvieran más pedidos de Artecampo, y posibilidades de entregar y recibir el pago más seguido, ellas se dedicarían a producir solo para Artecampo.

El hecho de producir más para Cotoca, parece estar relacionado también con la necesidad de participar en la dinámica cultural/comercial local, ser parte de un gremio activo y de una comunidad y tener presencia real en ella, aprovechando que sus productos son muy bien valorados y requeridos.

Opinión sobre la calidad y el futuro de la artesanía en cerámica

La opinión de los artesanos sobre el estado de la cerámica actual en relación a la época de sus padres, está dividida entre los que afirman que ha mejorado porque se ha introducido la técnica mexicana, el molde y los colores y quienes consideran que la artesanía no ha mejorado o está peor que antes,



Único artesano ceramista formado en el oficio en el exterior y que elabora piezas diferentes a las piezas comunes en Cotoca. También es muralista.

debido a que existe mucha competencia y muchos revendedores, no se vende como antes y la calidad ha bajado mucho. Esta opinión desfavorable es mayoritaria y algunos están consciente que “no se trata de la misma cerámica que antes.”

Esta última apreciación resume la realidad de la cerámica de Cotoca: Existe una nueva forma de producir cerámica y junto a ello nuevos diseños y productos que satisfacen nuevas necesidades y gustos de diversidad de consumidores, entre los que predomina el gusto popular de la población nativa y migrante que llega como visitante a Cotoca.

También aquí se puede apreciar dos ángulos desde donde se ve y se piensa la actividad artesanal con cerámica en Cotoca: desde el diseño y la calidad del producto y desde la perspectiva del mercado (venta). Entre los inconvenientes y posibilidades futuras que los mismos ceramistas identifican para la actividad con cerámica en Cotoca, destaca la dificultad para conseguir arcilla y la leña, así como las limitaciones económicas y técnicas para migrar al horno a gas, también se menciona la falta de calidad en los trabajos, la elevada competencia, poca venta y el bajo precio que tienen que cobrar por sus

productos. En menor medida se observa la falta de apoyo para guardar los orígenes culturales, la necesidad de tener nuevos e innovadores diseños, tener un centro artesanal y una página web y la falta de ayuda de los hijos que ya no quieren dedicarse al oficio.

En general, se siente un ambiente de desánimo e incertidumbre entre la mayoría de los ceramistas, principalmente entre las que pertenecen al grupo de las pequeñas alfareras, muchas de las cuales creen que la cerámica desaparecerá con su generación, mientras otros son un poco más optimistas y piensan que la cerámica tiene futuro y habrá que ver cómo superar el problema de la materia prima. Las artesanas que trabajan con Artecampo, aunque comparten las preocupaciones sobre la materia prima, están más seguras en cuanto a la calidad de sus productos, la diversidad de sus diseños y la venta segura de los mismos, tanto en Cotoca como en Artecampo.

Museo de cerámica

La tradicional trayectoria y reputación de Cotoca como pueblo alfarero hasta el momento no ha podido



Muestra de Cerámica tradicional en el Museo “Siguiendo los pasos de nuestros abuelos” en el Colegio Beneméritos de la Patria, de Cotoca.



Muestra de Cerámica tradicional en el Museo “Siguiendo los pasos de nuestros abuelos” en el Colegio Beneméritos de la Patria, de Cotoca.

ser representada y expuesta en un Museo local especializado que muestre las piezas cerámicas, como expresión propia de la identidad cultural de esta parte del departamento de Santa Cruz. Recientemente el año 2017 el Colegio Beneméritos de la Patria, tuvo la iniciativa de destinar una sala del Colegio para un pequeño museo que se llama “Siguiendo los pasos de nuestros abuelos” en él se muestran algunas evidencias de las actividades, instituciones y personajes más relevantes de la historia de Cotoca, incluida la cerámica, que tiene un pequeño sector con ejemplos de las piezas tradicionales que se hacían antes: tinaja, chipeno, cántaro, horma, etc.

Las piezas han sido fabricadas recientemente, para tener como ejemplo y no son recopilaciones de piezas antiguas. Sin embargo se ha tratado de poner cierta información sobre el proceso de fabricación de las piezas acompañado de testimonios y fotos de algunas de las alfareras más antiguas que todavía existen en el pueblo. Este “pequeño museo” ha sido fruto del trabajo de profesores y padres de familia que ayudaron a conseguir información y objetos para exhibir. Para recabar información sobre la actividad artesanal en cerámica, contribuyó la Sra. Carolina Pedraza, presidenta de la Asociación de Alfareras de Cotoca Provincia Andrés Ibañez, quien consultó con Dioselinda Roa sobre datos históricos y técnicos de la cerámica en Cotoca.

Para el caso de la cerámica, esta muestra no es suficiente para representar una actividad tan relevante como es la alfarería de Cotoca. Muchas personas e instituciones vinculadas al ámbito cultural de Santa Cruz hablan de la necesidad de tener un museo del barro o museo de la alfarería o de la cerámica de Cotoca, incluso algunos estudiantes de arquitectura han hecho sus tesis proponiendo infraestructura para un museo destinado a esta actividad, pero hasta ahora no existe nada en concreto. La Honorable Alcaldía Municipal de Cotoca no tiene planes para este propósito.

El Centro de Investigación Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa (CIDAC) y Artecampo, siempre han tenido entre sus planes utilizar parte del terreno de su sede en el primer Anillo de Cotoca para instalar un Museo de la Arcilla, sin embargo, debido a la falta de recursos no se lo ha hecho y tampoco se ha logrado la participación activa de las artesanas

ceramistas para ir recopilando y/construyendo piezas especiales de cerámica para este museo.

Es una asignatura pendiente para Cotoca y el rubro de la artesanía en cerámica.

El Museo de cerámica de Cotoca, tendría que ser parte de una Política Cultural del Municipio con el propósito de valorar y preservar el legado y valor histórico y simbólico-cultural de esta actividad artesanal, disponiendo también otras acciones concretas que velen por orientar apropiadamente a las actuales y futuras generaciones. Una de esas acciones podría ser disponer que en los colegios de Cotoca se promueva la enseñanza y valorización de cerámica en las materias de Artes prácticas.

Conclusiones

La actividad alfarera que tradicionalmente ha caracterizado al pueblo cotoqueño, sobrevive todavía en 2018, pero con muchos cambios a nivel de presencia simbólico-cultural y también a nivel del diseño, de las técnicas de producción, de las formas de comercialización y del acceso a materias primas, en relación a sus antecedentes históricos y principalmente en relación a lo que pasaba en 1980.

La cantidad de unidades familiares que se dedican a esta actividad, parece no haber cambiado mucho en relación a los años 1980 lo que ratifica su condición de actividad tradicional y gravitacional en la economía de un grupo importante de familias cotoqueñas de escasos recursos que de generación en generación se han dedicado al oficio, a pesar de las desventajosas condiciones en que se produce y se comercializa.

El aumento de la población en la región y el consiguiente flujo turístico al pueblo de Cotoca, junto a los diversificados requerimientos de la ciudad de Santa Cruz, ha incidido positivamente para mantener un mercado fluido y permanente para los productos

de cerámica. Sin embargo, la alfarería ya no puede ser considerada como la actividad artesanal principal del pueblo, pues convive y se mueve junto a otras actividades artesanales (comidas, refresqueros y horneados típicos, artículos religiosos, de madera, cuero y otros materiales), y principalmente junto a la también tradicional producción de jalea, producto con el cual tiene una relación e interdependencia manufacturera y económica muy importante, debido a que algunos alfareros fabrican el envase de la jalea, (y a veces también producen la propia jalea) producto que se vende todo el tiempo en Cotoca.

La escasez de arcilla pone en riesgo la supervivencia de la actividad, sin que haya acción alguna para enfrentar el problema. Se malgasta la arcilla en la producción de adornos que podrían realizarse con yeso, dejando la arcilla para las piezas especiales; tampoco existen planes para cambiar de tecnología en cuanto al sistema de combustión de los hornos de quema.

La artesanía en cerámica de Cotoca, es una actividad que se visibiliza por su condición decorativa y de transmisión cultural y por ser el único lugar donde se produce este tipo de productos en el departamento de Santa Cruz. Sin embargo, los cambios e innovaciones en el diseño y producción de piezas de arcilla están transformando y desvirtuando la fisonomía tradicional de la producción afectando el significado que estos objetos proporcionan a la identidad cultural del pueblo y mostrando una nueva era productiva que crece sin orientación política/cultural al influjo de la libre iniciativa y las influencias foráneas. Es un tipo de cerámica adocenada que se produce en muchas partes del mundo, (mexicana, balinesa,...) y está desprovista de identidad local y valor patrimonial. Es notable la ausencia de capacitación integral que haga parte de una política cultural municipal que recupere y promueva el concepto de artesanía como un proceso productivo mediante el cual un pueblo se expresa y afirma sus valores culturales. Si Cotoca quiere consolidarse como un destino turístico relacionado a lo artesanal, desde la producción con cerámica, solo podrá serlo en cuanto esta producción cerámica sea verdadera, que tenga elemento diferenciador y con valor patrimonial que lo sitúe en el mapa turístico de una manera relevante. (Entrevista a Malena Vaca, 2018).

Cantidad de alfareras/os	
1980	2018
70 familias 120 alfareras aproximadamente	77 alfareras de las 4 Asociaciones 225 alfareras y familiares trabajando en el negocio.

La experiencia de CIDAC/Artecampo en Cotoca ha sido muy positiva, porque ha permitido capacitar a las artesanas y crear nuevos diseños en base a los productos tradicionales, manteniendo el color natural de la arcilla como elemento de identidad y sobre todo ha permitido ofrecer a Santa Cruz una cerámica de alta calidad. En Cotoca se conoce y reconoce positivamente el trabajo de Cidac-Artecampo, no obstante no se las considera parte de la comunidad alfarera de Cotoca, debido a que todo lo llevan a Santa Cruz y porque a decir de las alfareras cotoqueñas de otras asociaciones, es una institución cerrada. Debido a las pocas artesanas que trabajan actualmente en Cidac-Artecampo, el futuro de la producción cerámica que realizan es incierto y probablemente solo se haga piezas de museo y por encargos especiales a precios elevados. El legado de este trabajo se encuentra en el Museo Artecampo de Arte Originario y Popular de las Tierras Bajas en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, pero correspondería hacer los esfuerzos necesarios para que este trabajo se aprecie en la misma población de Cotoca, mediante la instalación de un Museo de la arcilla que podría estar ubicado en el terreno de la Asociación de artesanas ceramistas de Artecampo en Cotoca, que podría estar gestionado por CIDAC & Artecampo con apoyo municipal.

Bibliografía

- Chalup, L. (2003). *Mensajes de fe, conquista y liberación del imaginario colectivo*. Santa Cruz: Editorial la Hoguera.
- Gobierno Municipal de Cotoca. (2012). *Plan Municipal de ordenamiento territorial de Cotoca 2012- 2022*. Santa Cruz: Gobierno Autónomo Departamental de Santa Cruz.
- Gómez, A. (1981) Cotoca y su alfarería centenaria. *Revista Guapay, 1, 10*.
- Instituto Nacional de Estadísticas. (2012). *Ficha Resumen de población y Vivienda Municipio de Cotoca*. La Paz: Autor.
- Instituto Nacional de Estadísticas. (2012). *Estadísticas Estructurales de la industria manufacturera Bolivia 2010-2012*. La Paz: Autor.
- Instituto Nacional de Estadísticas. (2013). *Ficha Municipal Agropecuaria 2013, Municipio Cotoca*. Santa Cruz: Autor
- Melgar y Montaña, A. (1937). Cotoca y su Alfarería Centenaria. *Revista Archivos, 8, 332*.
- Sanabria, H. (1973). *Breve historia de Santa Cruz de la Sierra*. La Paz: Editorial Juventud.
- Sotomayor, A., Zanini L. (1983) *Artesanía cruceña. Investigación de la Artesanía Cruceña en el Departamento de Santa Cruz*. Santa Cruz: Casa de la Cultura Raul Otero Reiche.

Textil Isoseño

Isoseño Textiles

Haydee Villalta Rojas.

Antropóloga y psicóloga.

Docente Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra.

haydeevillaltarojas@gmail.com

Equipo de investigación

Herlan Ayreyu, Marcia Mandepora y Claudia Jarandilla.

Fecha de recepción: 10 de febrero 2020

Fecha de aceptación: 20 de noviembre de 2020

Resumen

Este artículo presenta el resultado de un estudio sobre las características del arte textil Isoceño. En primer lugar se aborda la naturaleza del saber en pueblos indígenas de tierras bajas y en el ciclo textil guaraní en particular. En segundo lugar, se presenta el proceso productivo de la elaboración del tejido, uso y valor en la actualidad. El estudio se realizó en la comunidad La Brecha, ubicada en la zona de Isoso, provincia Cordillera del Departamento de Santa Cruz en Bolivia. Los resultados nos permiten reflexionar sobre el aporte de la naturaleza del saber textil a la identidad regional.

Palabras claves: Textil, Saber, Isoso, Cultura Guaraní.

Abstract

This article presents the result of a study on the characteristics of Isoceño textile art. It first addresses the nature of knowledge in lowland indigenous peoples and in the Guaraní textile cycle in particular. Secondly, it presents the productive process of weaving, its use, and its current value. The study was conducted in the community of La Brecha, located in the area of Isoso, Cordillera province of the Department of Santa Cruz in Bolivia. The results allow us to reflect on the contribution of the nature of textile knowledge to regional identity.

Keywords: Textile, to know, Isoso, guaraní culture.

Atüri

Kuae kuationa omoërakua maraduapo oyeapovae kiräivae ñopeapo techaukapi Isosopegua. Tenoderupi oechauka kiräivae têtaiyaete iviipegui oipisi arakua erëi omotenondereve kiräivae guarani mbaaporekorapevae. Jokogui, oechauka kerëivae iyipiguive oyeapovae tembiapo reta, kerëi oyeaporuvae jare kiräi omomarangatu añaverupivae. Kuae maraduapo oyeapo La Brecha têtape, Isosope oikovae, tètami Cordillera têtaiichi Santa Cruz Boliviapae. Kuae mbaraviki orembosareko kiräivae kuae mbaaporekorape omomiräta tekoañete kuae vipipepe.

ñeeipĩ : Mbaapo, arakua, Isoso, Teko guaraní.

Introducción

La nación guaraní en Bolivia, se encuentra principalmente ubicada en tres departamentos: Chuquisaca (provincias Luis Calvo y Hernando Siles), Tarija (provincias O'Connor y Gran Chaco) y Santa Cruz (provincia Cordillera) y en 16 municipios mayoritariamente rurales. Igualmente se encuentran en poblaciones urbanas como la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, en la que tienen residencia permanente y/o estacional.

Isoso se ubica en el departamento de Santa Cruz, allí se habla una variante dialectal del guaraní, la variante isoceña. Los datos históricos afirman que el territorio del actual Isoso fue poblado primeramente por el pueblo chané. Combes (2002) afirma que los chané fueron esclavizados por los guaraní y con ello asimilaron su lengua y casi totalmente su cultura. Actualmente en Isoso, testifican no tener memoria de provenir de los chané. La población se afirma e identifica como guaraní y aunque se asumen como guaraníes, aseveran ser isoceños para distinguirse de lo guaraní ava (Combes, 2002). En el presente trabajo se presenta el textil isoceño como baluarte de las tierras bajas de Bolivia.

Denisse Arnold (2013, P. 377) en el análisis de la colección textil de tierras bajas del Museo de Etnografía y folklore (MUSEF) expresa: “Desafortunadamente existen pocos estudios desde la arqueología, por la falta de preservación de los textiles en las condiciones húmedas de la región”. Lo cual evidentemente es una limitación, aunque también es un tema pendiente para la agenda de investigación.

Igualmente, se encuentran referencias circunstanciales sobre el textil en las crónicas dejadas por españoles, los estudios etnográficos realizados a mediados del

siglo XX y los estudios etnográficos de Jürgen Riester, Isabel Combes, Bernd Fischermann y Roy Querejazu. De éstos últimos, Isabel Combes es quien aborda más a detalle el estudio del textil isoseño haciendo una descripción y análisis histórico, así como en 1985 Mandiri y Zolezzi identifican los estilos del tejido contemporáneo Iloseño (Arnold, 2013).

Una referencia corta a los textiles guaraníes se hizo en el tomo uno de Bolivia Lenguajes gráficos, en el artículo de Silvia Arce (2016) misma que es escueta en relación con lo que se plantea para los textiles de los andes, que desde hace años se vienen investigando con profundidad y desde distintas concepciones teóricas. Finalmente citar a Elio Ortiz quien describió las técnicas textiles en su texto Jovi y las dinámicas de comercialización de los tejidos isoceños en su trabajo Kuña mbaapo.

Método

El objetivo del estudio fue describir las características del textil guaraní. En primer lugar, abordar la naturaleza del saber en pueblos indígenas de tierras bajas y en el ciclo textil guaraní en particular. En segundo lugar, se presenta el proceso productivo de la elaboración del tejido, uso y valor en la actualidad. El estudio se realizó en la comunidad La Brecha, ubicada en la zona de Isoso, provincia Cordillera del Departamento de Santa Cruz en Bolivia. Los resultados nos permiten reflexionar sobre el aporte de la naturaleza del saber textil a la identidad regional.

Es una investigación descriptiva con metodología cualitativa. Teniendo como perspectiva la investigación antropológica, que se construye a medida que avanza la investigación. Esta perspectiva busca rescatar las percepciones y experiencias de las personas que participan en la investigación.

La pregunta central que guió el estudio fue: ¿Qué características tienen los textiles isoseños elaborados en la comunidad La Brecha en el periodo de julio a diciembre de 2017 en relación a la puesta en valor de una identidad regional?

Al inicio de la investigación se coordinó con las autoridades de la APG y con autoridades de la comunidad. Previo al trabajo de campo, se realizó la revisión documental y se sostuvo entrevistas con investigadoras que habían realizado trabajo de campo en la zona como lo son Isabel Combes y Verónica Pérez.

En diciembre de 2017, al concluir el trabajo de campo en la comunidad La Brecha, se amplió el periodo de trabajo de campo hasta el 2018 para realizar entrevistas complementarias en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra.

Muestra

La investigación se desarrolló principalmente en la comunidad La Brecha en Isoso con 12 artistas textiles de la Asociación Sumbi Regua (que es una asociación afiliada a su vez a ARTECAMPO (Asociación de Artesanas del Campo), que aglutina 12 asociaciones de artesanas de diferentes lugares del Departamento de Santa Cruz. Posteriormente se realizó algunas entrevistas complementarias a artistas textiles de Isoso con domicilio en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra.

La identificación de las tejedoras a entrevistar se realizó mediante una técnica de muestreo no probabilístico: bola de nieve, ya que se estudia un grupo específico. Partimos desde las sugerencias que nos dieron las representantes de la asociación de tejedoras de la comunidad y posteriormente las mismas entrevistadas nos brindaron sugerencias de nuevas personas a entrevistar de acuerdo a los datos y temáticas que fuimos abordando en las entrevistas.

Entrevistas

No sólo se realizó una entrevista por persona, sino que de acuerdo a los aspectos de interés del estudio y de las participantes, se retomaron las entrevistas con las mismas personas.

Los criterios utilizados para la selección de tejedoras a entrevistar fueron:

- Tejedoras mayores
- Tejedoras reconocidas por “saber tejer” o hacer un buen trabajo
- Tejedoras expertas en alguna técnica de tejido
- Socias de alguna asociación de tejedoras
- Tejedoras independientes
- Tejedoras jóvenes
- Tejedores varones

Las entrevistas a las 12 personas se realizaron casi en su totalidad en lengua guaraní, pues la comunidad tiene una alta fidelidad lingüística, por lo que se realizó la transcripción e interpretación de entrevistas en guaraní. Al interpretar no se hace una traducción literal de lo que se dice al castellano, sino que se busca transmitir el sentido que tiene lo enunciado por la persona entrevistada.

Observación

La observación fue participativa, se observó el contexto en aspectos como las condiciones de vida y dinámica social y principalmente el uso del textil en la comunidad. Se participó de la fiesta de la comunidad los días 1, 2 y 3 de octubre de 2017 observándose el uso de los tejidos y la dinámica de festejo, pues a la fiesta ha sido un lugar central en Isoso y a la cual acuden personas de diferentes comunidades aledañas, autoridades municipales y otros invitados.

Igualmente, en las visitas a los domicilios de las artistas textiles en la ciudad de Santa Cruz, las entrevistas no eran limitadas a la participación de una persona, sino en su cotidianidad, donde estaban sus familiares en torno a la cebada de mate.

Resultados

Naturaleza del saber en el arte textil isoseño

Origen del saber

La palabra conocer o saber en guaraní es Arakuaa, una palabra compuesta que significa: la claridad para

comprender la vida, que implica crecimiento en un tiempo y espacio desde el que se percibe y se siente. Va más allá de solo conocer el mundo a través de los sentidos.

León Cadogan (1992, p.80) traduce Arakuaa como entendimiento y descompone la palabra desde ara: universo y kuaa: saber. Además, incorpora la palabra Arandu: oír, percibir. Aireyu (2019) a su vez, expresa que arandu es todo aquello que te provoca el espíritu, es sentir el ara (universo) a través de todos nuestros sentidos.

Para profundizar en el significado de esta palabra la descomponemos:

Ara: expresa la dimensión tiempo y la dimensión espacio en general. Esta dimensión que existe en tanto seamos capaces de percibirla.

Kua: Tener claridad sobre algo, luz e iluminación. Asimismo, Kua se refiere a crecer. Cuando se mira detenidamente esta palabra, es a su vez una palabra compuesta. Ku es calor, poder, energía y el sufijo **A** que hace mención a otros significados, entre ellos: “nacer” y “todo lo que está por encima, sobre nosotros o más allá de nosotros o de nuestro entendimiento”.

En un estudio realizado con sabios indígenas de tierras bajas de Bolivia (Villalta, 2016) Enrique

Camargo afirma que existe una distinción entre saber y sabiduría, ya que saber se remite al conocimiento a través de la experiencia o la cognición, sin embargo, sabiduría es la capacidad de comprender la vida, implica un nivel superior de reflexión y actitud.

En dicho estudio, se afirma que el saber está presente en la naturaleza y en el cosmos y emerge en el proceso de comunicación. La comunicación consigo mismo, la comunicación con otras personas o la comunicación con elementos del entorno. Desde la cosmovisión del pueblo guaraní se entiende que lo viviente tiene la posibilidad de comunicar.

Cuando se habla de comunicación con el entorno se refiere al entorno inmediato y al entorno mediato, que es aquel que no se percibe “normalmente”.

Las vías de acceso al saber son: la oración, los rituales, los sueños, la observación y la conversación. El saber puede ser expresado, donado en un ritual elaborado o en un evento cotidiano cargado de sentido.

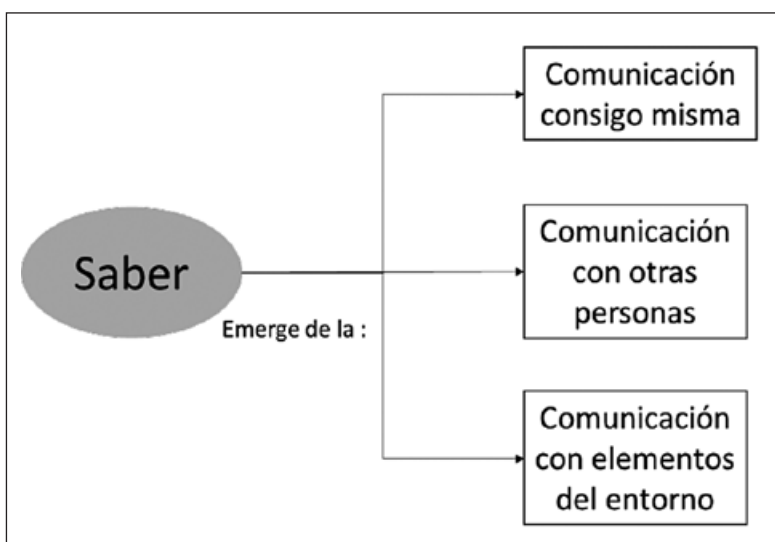
La oración se constituye en la vía significativa de comunicación con lo sagrado. Orar es contemplar, es una disposición personal, es convivencia en el espacio natural.

En el momento de oración se tiene a la palabra como centro. La palabra sagrada (ñee) propulsora del diálogo de la persona consigo misma, con los seres tutelares, con la naturaleza, con el “más allá” o “lo desconocido”. Se escucha decir a los sabios que encuentran sabiduría en las palabras, las palabras son como el “alma”.

Cadogan (1992, p.302) expresa que es la palabra alma que se encarna en el ser humano una vez engendrado, así también la palabra como tal. Posteriormente resume ñee como: “a) el lenguaje humano, origen de la porción divina del alma humana; b) Palabra, porción divina del alma y c) decir, el principio vital; el alma; el decir (el verbo)”. Para los guaraní las plantas y los animales también tienen ñee.

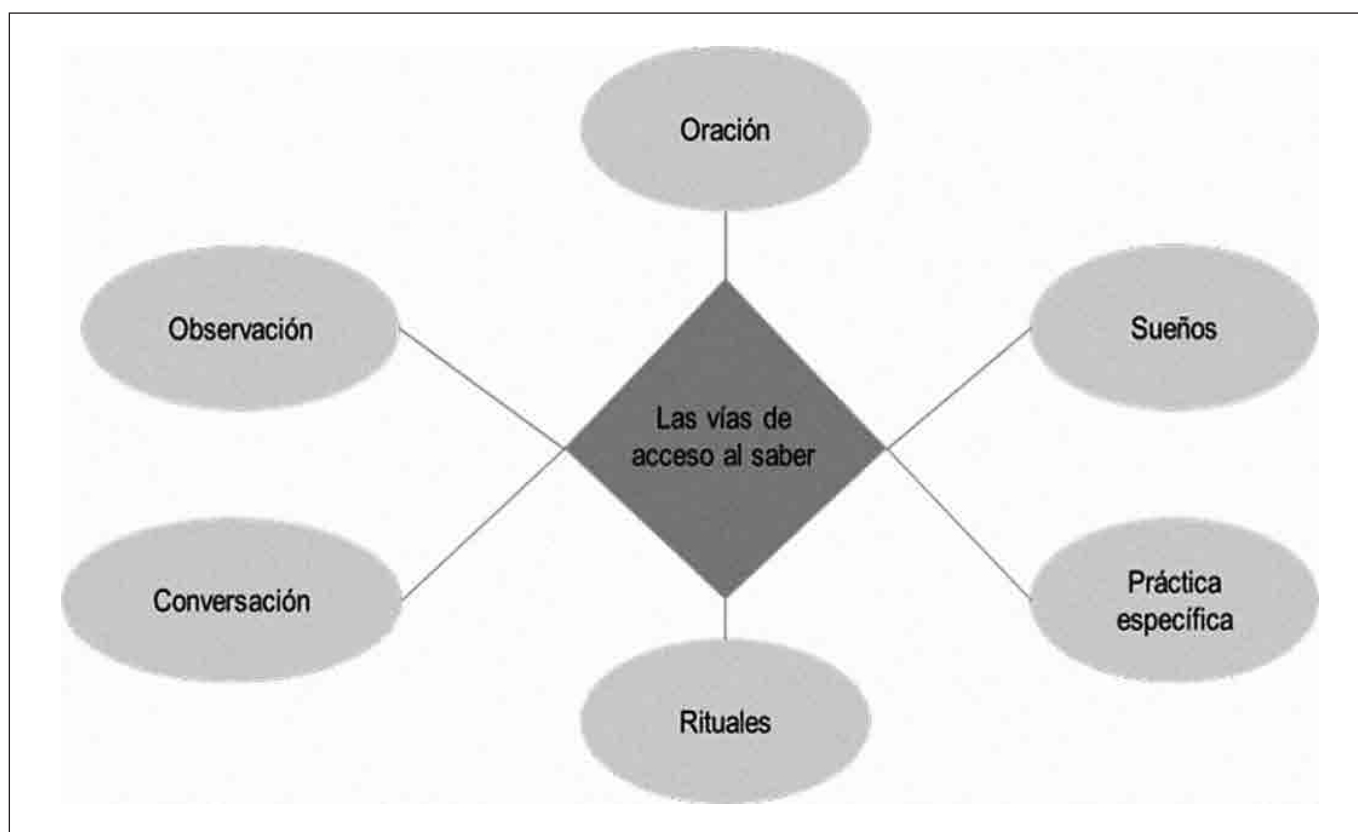
Otra de las vías de acceso al saber son los sueños, donde recibe la palabra alma y la

Gráfico N° 1



Elaboración propia: En base a Villalta (2016)

Gráfico N° 2
Vías de acceso al saber



Elaboración propia: En base a Villalta (2016)

alberga para luego al despertar saber más acerca de algún oficio específico o del entendimiento de la vida. Más adelante en este artículo se profundizará en cuanto a este tema referido al arte textil.

La observación es una vía de acceso al saber, entendiendo la observación como contemplación de una práctica específica, poniendo atención a los detalles para aprehenderlos.

Existen rituales de transmisión del saber, según los datos recopilados por Villalta (2016). Entre ellos se cuentan ceremonias individuales y colectivas en las que la persona recibe la iniciación para algún oficio o etapa de su vida. Después de esa iniciación su aprendizaje en el área de su deber o interés puede ser súbito o progresivo. Estos rituales pueden ser desde una entrega de un objeto sagrado, imposición de manos, contacto de cabezas, o ceremonias o bailes de

grupo, donde se realizan cantos y se repiten palabras sagradas. Dichos rituales pueden estar acompañados o no de música, sea con la voz humana, instrumentos musicales o con música de la naturaleza.

Cualquiera sea la vía por la que la persona acceda al saber, implica un don y una responsabilidad. Especialmente el saber que es dado, no es para agrandar el ego individual, ni solo para beneficio personal, sino, que este saber debe ser parte del entramado de reciprocidad. Concretamente para el servicio a la comunidad. Esto en el ámbito de la medicina, de la música, de las artes y oficios en general.

El saber en el arte textil

El saber tejer en Isoso tiene las implicaciones anteriormente expuestas, pero además se pone

énfasis en las formas de acceso al saber tejer que enuncian las tejedoras que son los sueños y el aprendizaje por observación.

La comunicación con los seres tutelares¹ para aprender a tejer, se realiza en sueños, donde la Yari², dueña de los tejidos, realiza la mediación para enseñar o mostrar los diseños a la aprendiz, quien directamente ve los diseños en su mente. El ser tutelar puede beneficiar con el saber a una persona, que tenga una condición de conciencia específica requerida.

Según indica Ortiz (2014) moisy sería Mboi ichi, la madre víbora. Quien da³ los diseños a las mujeres que estén preparadas para escuchar, para ver, para sentir. Llega la maestra cuando la estudiante está preparada para el aprendizaje de la lección.

En los sueños se puede presentar una mujer mayor que le habla a la aprendiz o solamente ve su mano que le va indicando a detalle su camino de aprendizaje, si una tejedora tiene dificultades para aprender a tejer, le toma la mano y va haciendo junto con ella los movimientos para armar la trama y urdimbre. Una aprendiz en sueños puede aprender las propiedades de los colores, los caminos del hilo en el armado de la trama o la urdimbre. La persona vive el sueño como si fuera vigilia y a la persona que sueña, le da la impresión que hubiera transcurrido mucho más tiempo.

Así, en este estudio se plantea que este sueño podría ser un estado de vigilia en el que lúcidamente ven los diseños, como el que se llama trance creativo. “Las personas que sueñan (ven) diseños son quienes tienen la capacidad de aprender” decía Segundo (2017), enfatizando en que si la persona que sueña con diseños empieza a tejer tendrá

facilidad para reflejar dichos diseños en su tejido, como si al tejer los siguiera viendo.

Analizando el significado de la palabra sueño (Paíu) en guaraní nos dice que es: agua divina concluida, como terminada de modelar. Igualmente, una segunda interpretación de paíu es despertar y alimentar el agua. En ambas opciones se toma en cuenta que se habla del cuerpo físico de la persona, que está compuesto de agua y a través del sueño se carga y configura.⁴

El tejer además de ser un oficio que confiere prestigio a la mujer, al realizarlo, quien teje establece una relación con lo sagrado.

Es un buen augurio ver a la anciana en el sueño, pues la mujer que la ve aprende a tejer o aprende más diseños. Como en el caso de Isabel Morales (2018):

Porque en el sueño pues ve a... siempre a una abuelita que... no... no conocemos esa abuelita, pero como abuelita se viste... yo así soñaba... ella... me agarraba a mí, de la mano mismo... porque a mí me costaba mucho. Algunos así mirando, mirando nomás aprenden, pero hay otros que... les cuesta. (Entrevista a Isabel Morales, 3 de enero de 2018)

Transmisión del saber

El arte de tejer se ha transmitido de generación en generación, era la abuela quien enseñaba a tejer a las nietas en una familia y el momento coincidía exactamente con el ritual de *yemondia*, un ritual de transición en que se celebraba dejar la niñez, para ser preparada como una mujer y tener la posibilidad de tener una pareja. Cuando las mujeres tenían su primera menstruación, tenían que quedarse dentro de su casa en un lugar que no era transitado y allí mientras aprendían a hacer chicha, cerámica, los oficios y comportamientos de mujeres, también aprendían a hilar y tejer.

1 Sean Tüpa o iya. Existen seres tutelares para diferentes elementos de la naturaleza y el cosmos, que según diferentes autores, tienen jerarquías.

2 Así la llaman cariñosamente.

3 Le muestra.

4 Paíu = Sueño

Pa (despertar) i (agua) u (comer, alimentar)

Pa (fin, acabamiento) i (agua) yu (divino, resplandeciente, dorado, amarillo)

En este contexto, nos surgen preguntas aún por explorar y desarrollar: ¿Es el sueño un despertar que alimenta el ser, dado que está compuesto de agua?

Durante el *yemondia*, ritual de iniciación de las mujeres jóvenes cuando tenían su primera regla (menarquía), siempre era la abuela quien cuidaba a su nieta, le daba de comer, le enseñaba a hilar, tejer y los buenos modales (...) *yande yari*, es un título lleno de respeto, en la abuela está el cariño de la familia. (Oehlerich y otros, 2002, p.45)

Nordesnkiöld (1992, p. 195) en su relato etnográfico de 1912 observó en relación al ritual de *yemondia*:

Cuando la muchacha tiene su primera menstruación se la sienta en un tapadizo, una especie de armario, en la cabaña. Se le corta el cabello al ras y sólo puede salir cuando le haya crecido hasta los hombros. Puede pasear acompañada de su madre y hacer sólo lo necesario, como por ejemplo bañarse. Entre la primera y la segunda menstruación debe mantener dieta. Puede comer maíz cocido y harina (...) En la aldea chané de Aguaratí vi a una muchacha que estaba sentada en uno de estos armarios. Hilaba. Miré en el armario, lo que probablemente no fue del todo correcto, ya que al día siguiente la chica y el armario habían desaparecido.

En el pasado cercano, la abuela es importante para la enseñanza del tejido, igualmente la adolescente puede aprender de la mamá, de la tía o de una vecina a quien también le dicen tía. Decir tía a las mujeres de la comunidad es una forma de señalar que el hecho de vivir y ser de la comunidad ya tienen un lazo familiar cercano. Actualmente la adolescente se acercará a alguien de confianza para que le enseñe.

Yo observaba cómo ella colocaba el telar, sólo mirándola después yo hacía mi telar. Pero aprendí, ella no me lo alistaba el telar, yo me lo organizaba. Yo desde jovencita ayudaba a mi mamá cuando ella tejía, trabajamos mucho con ella. (Entrevista a tejedora Nélida José, 25 de septiembre 2017.)

El entorno es importante para la transmisión de un saber, las niñas crecían viendo como sus abuelas o las mujeres de la familia en general tejían. El aprendizaje se daba por observación, en algún momento se acercan al telar y ven de cerca el proceso de elaboración, posteriormente ya reciben la iniciación

Imagen 1

Aprendizaje por observación



Fuente: Dibujo encargado a Aguilar (2018)

y el acompañamiento para el aprendizaje como indica Rosa Cuellar (2017):

Jembiaporä... jae iyipi jae.../ Para su tarea... ella sentada a su lado ella...

Omae oi / Está observando

Ombocorrije guinoi / Le va corrigiendo.

Eguapi... añave yayapota... jaema omboipi oikatu... imbaeguira... echako jesape oikatuma... Jae retako oechañomai iyari oparaviki... erëi ipope mbaetiño.

Sentate, haremos juntas ahora, así empezaba a aprender. Empezaban porque ellas sabían de la

observación, ellas siempre observaban que sus abuelas trabajaban...aunque aún no tenían la habilidad en las manos... (Entrevista a Rosa Cuellar, 24/09/2017)

Las hermanas Morales nos cuentan de una época en que el tejido no era un saber generalizado, sino sólo privilegio de unas familias:

Eran como familia de mi finado abuelo, su sobrina, su prima hermana nomás dicen que sabían pues, como cinco personas nomás, porque aquí solamente una tía que vive cerca del hospital, ella es la única dice que sabía, mi mamá iba dice... primero le tiene que tejer una hamaca o un poncho (...) tejían para ella, ése era el pago... y si no... tiene que darle una vaca, recién le enseña, mucho lo mezquinaban pues, a nadie le quería enseñar. (Entrevista a Isabel Morales, 3 enero 2018)

Al parecer, hubo una temporada en que no se transmitió el saber tejer en la comunidad, ya que la afirmación realizada por Morales (2018) dice que solo cinco mujeres sabían tejer, y eran ellas las que les enseñaban a las mujeres de su familia. Quienes no eran parte de esas familias, tenían que pagar por aprender, es posible que también hubiera existido un desequilibrio económico social, por el cual las familias no podían “pagar” el costo del aprendizaje. Habría que profundizar el estudio en esta afirmación para complementarlo.

Con este aprendizaje la mujer es Tejedora, que en guaraní es: Maepoväregua, ñopeja, que sería una denominación por su experticia. Desglosando el término tenemos: Mbae (cosa, ente, ser) po (mano, raíz fundamento) vä (tejer) regua (experticia en) Experta en tejer cosas o “realidades” con la mano.

Con el tiempo más mujeres fueron aprendiendo a tejer y se convirtió en una marca identitaria para la sociedad Isoceña, pues se enseñaba a todas las mujeres que así lo deseaban. Ella debía aprender a tejer desde 11 a 13 años de edad: “*Kuapeko... ore tiempope... kuräimiyave iyari reta oñonomako chupe.* (...) en nuestro tiempo... desde pequeña sus abuelas ya le colocaban tejidos para ella (...)” (Rosa Cuellar.24/09/2017). Cuando un hombre aprende y se dedica a tejer (con hilo de algodón o lana), no es bien visto por otros hombres. Aunque no hay una

norma escrita que prohíba a los hombres dedicarse a esta labor, se discrimina y molesta a quien lo hace. Mary Morales (2017) nos comentó que a su hermano le agradaba tejer, y lo hacía siendo un socio más de Sumbi Regua - Artecampo, por lo cual era blanco de burlas por parte de los hombres de todas las edades, principalmente de los mayores. Él sabía tejer con diferentes técnicas y diseños, y lo hizo por muchos años, pero después dejó de tejer en telar por las críticas y otras situaciones.

Los varones se ocupaban de la elaboración de redes, con un hilo que ellos mismos fabricaban de la planta caraguata. Actualmente todavía los mayores y algunos jóvenes saben hacer redes de pesca y redes de carga. Las cuales realizan por encargo o para uso personal, sin embargo, usan mayormente hilo de plástico.

Hugo Arriaga (2017) en su casa, nos mostró una red para pescar, modelo que utilizaban antiguamente y que aprendió a realizar observando como su padre hacía la red y luego, cuando tenía edad de 12 años,

Imagen N° 2
Red de pescar



Fuente: Villalta (2017).

su padre le acompañaba mientras él hacía la red de carga e iba corrigiendo si se equivocaba. Así los varones también aprenden como las mujeres mediante la observación y la práctica bajo la supervisión de una persona mayor.

(Entrevista a Hugo Arriaga, 26 septiembre 2017)

Circulación del saber

El aprender a tejer en el pasado cercano se dio en el entorno familiar, ahora son menos familias en las que se transmite el saber tejer. Este hecho es motivado por los cambios en la sociedad guaraní debido al contacto con el pueblo, con la ciudad y con el mundo se han cambiado los modos de consumo y los valores asumidos por las personas.

Concretando, una de las razones para que las adolescentes no aprendan a tejer se da porque ya no es un aprendizaje obligatorio para las mujeres. En los últimos años, no se conoce que se haya realizado el ritual del *yemondia*. Se suprimió por la escuela ese periodo en el que la mujer tenía que “aprender oficios de una mujer” sin lugar a cuestionamiento.

Igualmente, las nuevas generaciones han situado el arte de tejer como un oficio de “gente antigua”, lo cual representa un estigma negativo en el imaginario de las jóvenes. Una de las jóvenes de la comunidad justificaba de esta manera frente a su madre por qué no quería aprender a tejer:

Yo no soy para aprender a tejer, yo tengo mi oficio decía, eso es de antiguo decía (risas), es cosa antigua, sí. Desde chica tenía que haber tejido decía. Yo soy como el caracará, ya no podré aprender a tejer, decía. Esta chica es antigua decía por su hermana mayor, es por eso que le gusta tejer.

(Entrevista a Susana, 27/09/2017)

Otro motivo fuerte que expresan para no querer aprender a tejer es haber observado el sacrificio de sus madres o abuelas, quienes tenían que tejer todo el día incluso en la noche, sin descanso para poder generar ingresos económicos suficientes para que sus hijos e hijas tengan la alimentación, vestimenta y puedan estudiar.

Así me dijo la mamá de ella (mostrando a su nieta), ya no vas a tejer más me dice, ya nos hiciste crecer a todos, ahora nosotros con nuestro trabajo cuidaremos de ti.

Yo tejía mucho, tejía hasta el cansancio, veía los amaneceres tejiendo, con sueño tejiendo, así tenía dos linternas para tejer, aquí tenía la linterna porque en ese entonces no teníamos luz eléctrica y cuando haya luz (del día) iré nuevamente a tejer decía a mi mamá a manera de broma (risas).

La presidenta de la Asociación de tejedoras Sumbi Regua de la comunidad La Brecha (Morales, 2017) expresó que las jóvenes tendrían que aprender a tejer, no porque ese vaya a ser el oficio al que se dediquen, sino que aprendan por saber, y para aprender los valores que a través del proceso de instrucción se aprenden, lo cual decía, es para que no se pierda el saber y sobre todo que saber tejer fortalece su ser isoceña. Ella plantea que el hecho de aprender a tejer, no impide que pueda aprender otra cosa, seguir estudiando en el colegio o en la universidad.

Tendrán que ir trabajando, porque si no aman ese trabajo... ellas jamás les enseñarán a sus hijas, pero si aman el trabajo que hacen... ellas enseñarán a sus hijas... esto es un regalo de nuestras abuelas, de nuestras mamás, nosotros tenemos la tarea de que nuestras nietas adquieran este conocimiento (Mary Morales, 26/09/2017)

El interés por que las jóvenes sigan aprendiendo el arte textil está relacionado con la posibilidad de prever el desarrollo de una habilidad, un conocimiento que les permita un ingreso económico en caso de migrar a algún centro urbano para estudiar. Como jóvenes aspiran en el discurso a estudiar para ser profesionales, por lo que tendrán que migrar. Muchas de ellas, si no logran concluir sus estudios, igualmente se afianzan allí en el lugar donde migraron, para trabajar. Los trabajos que realizan en la ciudad si no aprenden algún oficio, será de empleada doméstica o niñera, mayormente con un salario mínimo y sin beneficios sociales. Cuando saben

tejer hacen tejidos a pedido y es un ingreso económico más para su familia.

Las que trabajan en *Sumbi Regua* son... podemos decir... excelentes tejedoras y muy cumplidas. (...) Sí... porque tú sabes que tenemos reglas de calidad, tiene que tener buen acabado. Y están las que no tejen bien, a ellas ya no les doy hilos, porque no los compran sus trabajos, es para que sean guardados nomás... y así quién va a comprar (...) Por eso nos reconocen... combinación de colores también por la calidad de la manufactura... Como asociación, nosotros sí tenemos nuestro capital... (Mary Morales, 26/09/2017)

El prestigio logrado por la calidad de sus tejidos a nivel local, regional y nacional permite a la asociación de tejedoras tener demanda de su trabajo. Los horarios para tejer antes eran variados, principalmente en horas de la mañana y al final de la tarde de modo que las mujeres hacían las tareas de la casa y cuando tenían ganas de tejer se sentaban a hacerlo. Era un trabajo que se hacía por periodos cortos cada día, no se dedicaba la jornada completa a tejer.

(...) Cuando tenían que levantarse para cocinar... se levantaba y cocinaba, por las tardes... si tenían algo para hacer... si tenían que lavar, u otras cosas... o hacer somó... ya no tejían... si tenían tiempo por las noches... empezaban a tejer otra vez... doña Elena se sienta a tejer... su hermana menor se encarga de cocinar... Entonces ella teje. Rápidamente tiene listo su tejido... ahora amanece con la luz... yo hace tiempo tejía mucho... tejía con mechero. (Entrevista Felicia Barrientos, 27/9/2017)

En los primeros tiempos que ingresan instituciones como iglesias, o entidades de fuera de la comunidad a “promover” el arte de tejer en la comunidad, las tejedoras tenían compromiso de entrega trabajos en un tiempo acordado. Lo cual hizo que para cumplir deban dejar las ocupaciones de la casa a alguna hermana menor, a una hija mayor y se esfuercen tejiendo horas seguidas incluso durmiendo poco para cumplir los compromisos. Se auto exigían para lograr entregar más productos y contar con un ingreso económico para sustentar

los gastos de sus familias. Así es que la actividad que ocupaba antes solo un par de horas al día, se convierte en una actividad principal que puede llegar a ocupar todo el día y gran parte de la noche de las tejedoras.

Ámbitos del saber

Para iniciar en el arte textil una mujer requiere **ipiakatu** querer tejer, que es un deseo e interés que demuestra la mujer. **tpiakatu** es la disposición que tiene la mujer para aprender a tejer.

Uno de los valores de la cultura que se transmite y la persona que aprende a tejer desarrolla es la **ipiaguasu** (paciencia).

Al iniciarse en el arte del tejido requerirá cultivar esta virtud pues su objetivo demanda precisión y minuciosidad. La persona que está aprendiendo a tejer, debe ser paciente para pasar largas horas dedicada a su tejido y concentrarse para no equivocarse en el proceso. En caso de equivocarse debía deshacer para que su trabajo esté impecable, pues en mayor medida antes la mujer se presentaba a la sociedad a través del tejido que realizaba.

Mary Morales (2017) nos decía que cuando ella estaba tranquila y se ponía a tejer, podía hacer diseños nuevos y diferentes, sin equivocarse en el conteo. Cuando su ánimo era triste o enojado, ella hacía un diseño simple o repetía algún diseño suyo anterior en el tejido, con el que tenía familiaridad. Realizar estos diseños ya realizados o los simples no le demandaría alta concentración.

El aprendizaje de tejer es una forma de ejercitar la **memoria** de las tejedoras expresa a su vez Helena Morales (2017), pues hay que contar los hilos según los diseños que se vayan haciendo, un error de conteo implica o deshacer el tejido o disminuir la perfección del producto. Aquí se puede advertir que también van aplicando matemáticas en la elaboración de su tejido.

Si una tejedora arma la urdimbre y la trama, no es sencillo que otra tejedora siga el trabajo, pues el diseño sólo está en la mente de la tejedora y por lo tanto ella deberá concluirlo (cfr. Dominga, 2017).

El tejer ejercita la **creatividad** porque la tejedora se desafía a elaborar diseños nuevos y únicos, como decíamos, mientras más diseños diferentes hace una tejedora, su prestigio aumenta. Lo cual denota la capacidad de memoria, paciencia, gusto por el tejido y alta relación con los seres tutelares, pues le regalan mayor cantidad de diseños. Son valorados los diseños nuevos así como cada día de la vida se recibe algo diferente aunque esto solo sea en la vivencia individual de cada persona.

El ciclo textil

En 1920 Nordenskiöld observa que: “las mujeres chanés y chiriguanas son hábiles tejedoras. El material para el tejido indígena es generalmente el algodón y a veces lana de oveja” (Nordenskiöld, 2002:227). De igual modo plantea una hipótesis en relación al aprendizaje del diseño en el textil isoseño:

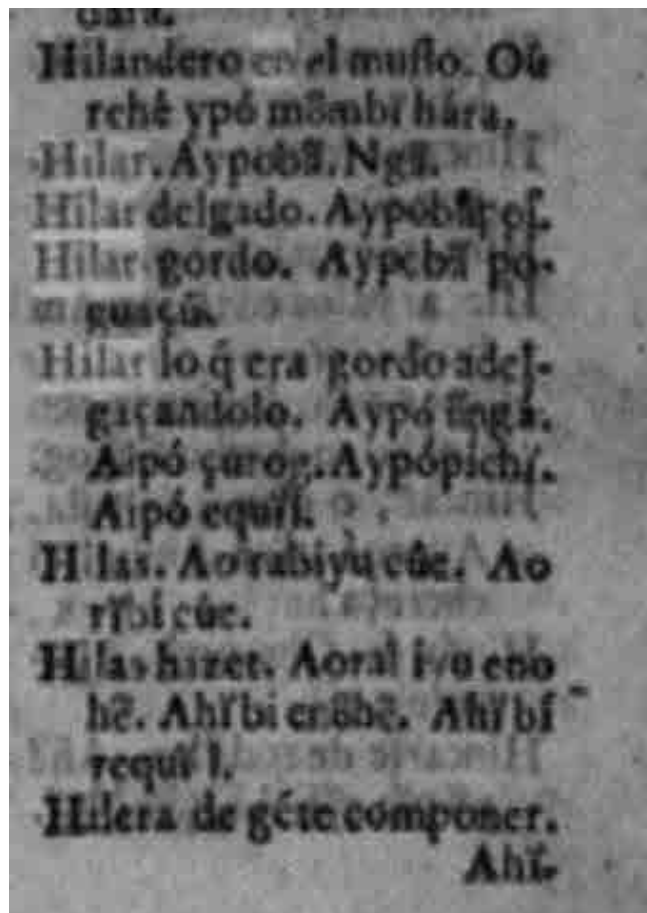
Hace varias generaciones, algunas mujeres chanés aprendieron de una quichua a tejer diseños que todavía se observan en diversos tejidos chanés. Se trata de animales y seres humanos estilizados. Los diseños de plantas les impresionan muy poco a las indias, en cambio las figuras humanas y de animales estimulan su fantasía y se las enseñan a sus hijos. (Nordenskiöld, 2002, p.227)

La aseveración que hace el etnógrafo no cita fuentes, en cuanto no resalta quien relató este hecho, sin embargo, deja un elemento para investigar, la relación que existe entre el diseño del textil andino y el diseño del textil chané⁵ en ese entonces. En todo caso, está hablando de la técnica de tejer **moisi**, pues es mediante la cual tejen figuras de animales, plantas o cualquier objeto que llame su atención.

Como una tentativa para afirmar que el textil ya era conocido por los habitantes del Isono anteriormente, nos remitimos al mito de origen del diseño que se pudo registrar en este estudio y es

⁵ Los habitantes del Isono serían Chané de habla arawak en principio, que luego se fusionaron con guaraníes. Es lo que algunos autores denominan chiriguanos.

Imagen N° 3



Fuente: Montoya (1640,p. 35)

descrito en la sección que hablamos de diseño. No se conocen estudios de los registros arqueológicos en la zona o zonas étnicamente emparentadas. Encontrar restos de tejidos es menos probable, porque por el clima los tejidos no tienden a conservarse por largos periodos de tiempo.

El algodón

El inicio del ciclo textil nos encontramos con el algodón, que en guaraní es Mandiyu que viene de Amandi (Agua de lluvia) y yu (amarillo, divino, etc.) Agua de lluvia divina.

Término que da cuenta de uno de los productos más importantes sobre los que se sostenía la sociedad guaraní.

El ciclo textil comenzaba desde el momento de elegir la semilla del algodón a sembrar, eligiendo así el color de algodón con el que tejer. Había el algodón café y el blanco.

De las personas entrevistadas sólo dos – las de mayor edad – refirieron que aún siembran algodón – aunque poco – para tener su propia materia prima para tejer.

Sacaban el algodón de la planta y le quitan la semilla, cascara o ramas o suciedad que pueda tener

Hilado

Existen diferentes tipos de hilado, dependiendo que se va tejer. En guaraní Hilar es Povä. Se hila de día, ya sea en la rueca, con el pie, dependiendo del hilo que se quiera hacer. Se va verificando la calidad del hilo mientras se hace el hilo.

Hilo Inimbo.

I (posesivo de 3ra P.) nimbo (hilar en huso) por extensión, su hilo.

En el diccionario de Montoya (1640) se define un hilar delgado e hilar grueso.

Igualmente Ayreyu (2019) propone el término ñope que se refiere a entretejer o trenzar el hilo.

“Al momento de cosechar lo primero que hacen es separar la semilla de la fibra del algodón, luego cuando tienen la cantidad necesaria de fibra separada de la semilla, con un palito la levantan suavemente para darle una sacudida por un rato. Después con las dos manos suavemente van alargando la fibra y después de eso la enrollan en forma de espiral. Esta preparación la hacen en buena cantidad, para que pueda durarles para varios días de hilado. De ahí recién empiezan a hilar tomando uno de los rollos de algodón e insertando su brazo izquierdo dentro de la madeja, hacen girar el huso o tortera. Así poco a poco van acumulando el hilo en el huso, después de eso vacían el hilo del huso enrollándolo en un ovillo. En dos vaciadas de hilo ya obtienen una cantidad aproximadamente de una libra de hilo. Es el primer proceso de hilado.” (Mandiri y Zolezzi, 1985, p. 23)

El mismo autor nos dice que cuando este proceso termina, juntan los dos ovillos de hilo uniendo dos hebras y volviéndolo a pasar por el huso, haciéndolo girar esta vez con la mano izquierda. O sea, de dos

Imagen N° 4



Fuente: Mandiri y Zolezzi (1985,p.32)

hilos forman uno solo torciéndolo suavemente con el huso de tamaño más largo que el anterior.

En la comunidad hicieron la prueba de hilar con el fruto del toborochi (samou), pero vieron que no era bueno, porque es muy frágil el hilo y se soltaba a cada rato (Cfr. Entrevista Barrientos, 2017) por lo que no podían concluir su trabajo.

Teñido. -. Mopira – Mboyigua sería el equivalente en guaraní para colorear o teñir. Volverlo de color rojo

El teñido lo realizaban con diferentes partes de plantas, a continuación, se explican algunas:

a) Teñido con corteza: una de las cortezas utilizadas para teñir café es la del árbol llamado Soto (*Loxopterygium Lorentzii*, de la familia terebintácea).

b) Teñido con hojas: Mbaeroki ñemopita.

Las hojas las hacen hervir y cuando el agua esté bien caliente introducen hilo, poco a poco en pequeñas madejas. Luego se retira la olla del fuego y se dejan ahí los hilos por dos días. Al sacar el hilo no hay que exprimirlo, sino dejar que seque simplemente.

Las plantas de las que extraían las hojas para teñir tenemos el monte verde, en guaraní **kaa jovi**, que tiñe color azul añil. Una vez seco el hilo se procede al ovillado.

Tipos de telares y útiles del telar.

En guaraní al Telar se lo nombra como *tvirakambi* que sería pecho del árbol. *tvira* (árbol) *kambi* (teta, pecho)

Entendiendo que el tejido sería la savia que emana de allí, como una sustancia que tiene vida en sí misma y da vida moldeada por la artista textil. Ayreyu (2019) interpreta el término como horcón principal u horcón o palo de dos piernas.

En el Isoso se teje solo con un tipo de telar que puede tener dos variaciones principalmente.

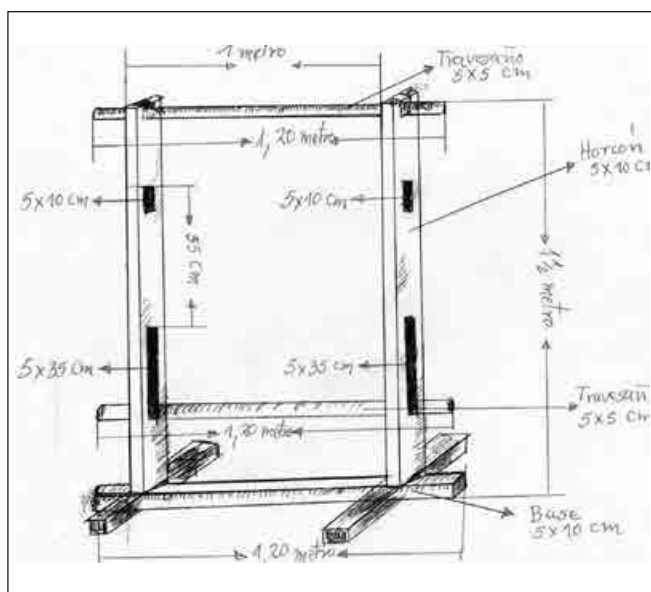
Telar rústico

El telar que se muestra a continuación es anterior a la intervención de las instituciones que ingresaron a promover el tejido en la zona, actualmente ya no se ve en la comunidad. El telar consistía en una estructura parecida, con la diferencia que tenía los palos principales enterrados en el suelo para fijarlos.

Telar actual

Las tejedoras de La Brecha socias de **Sumbi Regua-Artecampo**, tienen telares con un soporte sobre

Imagen N°5
Telar actual



Fuente: Dibujo de Telar mediano con medidas sugeridas por las tejedoras (2018).

el suelo, dicho modelo les permite que el telar sea movido de un lugar a otro.

Algunas tejedoras tienen telares que siguen el modelo de soporte móvil del telar, pero de una manera rústica como el que vemos a continuación.

El telar isoseño

Maepövaka isosoigua

Chiuka: Sust. Agujón, herramienta de madera que sirve tejer. Ajusta el tejido.

tvirayetio: Sust. Palo sacudidor, golpeador

tvirayepiasa: Sust. Travesaño

Pudimos evidenciar en el trabajo de campo que, si el telar está hecho con maderas, fierros, cañerías de plástico no influye en la calidad del tejido, lo importante es que pueda sostener el tejido con firmeza y que tenga las distancias requeridas por la tejedora.

Técnicas textiles

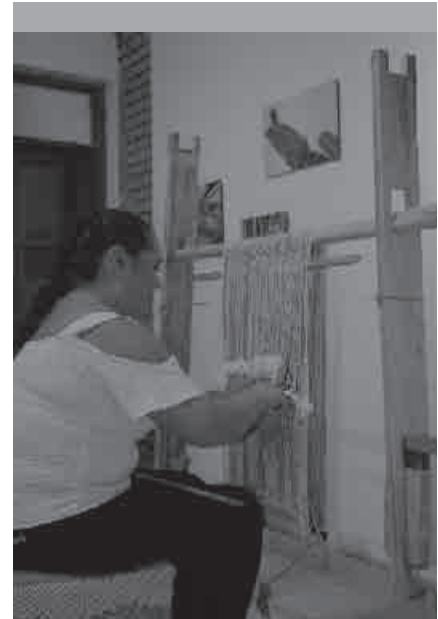
Moisi (ani moichi) jaeko mboi ichivae jare iñakua iviraräka rupivae; kara-kara jaeko guira ovevevae jare ivirupi oikatu oguatavae. Tembiapo retare oyejuua katu oï kuae mokoi mimba reta, erëi oyoaviñeño jare iyeyapo rupi. Tembiapo Moisi mbaeti yavai mbatee, iyeapokatu jare imambae oyemboaguiye; erëi kara-karapepo ambueye, yavai iyeapo jare ambueyevi oñeño. (Ortiz, 2014, p. 87)

Las técnicas textiles que encontramos en el trabajo de campo fueron tres: a) Jovaichombae (simple y complejo) b) Moisi y c) Karakarapepo.

Entre ellas se distinguen principalmente por la manera como se van colocando los hilos para tejer (trama) y por el tipo de urdido que realizan.

Jovaichombae: Que tiene una sola cara el tejido, el hilo no tiene su pareja. Se conoce también por **iyopiakambae** porque la trama no se organiza con parejas, sin pareja le llaman, no tiene con quien combinarse para hacer

Imagen 6
Telar actual



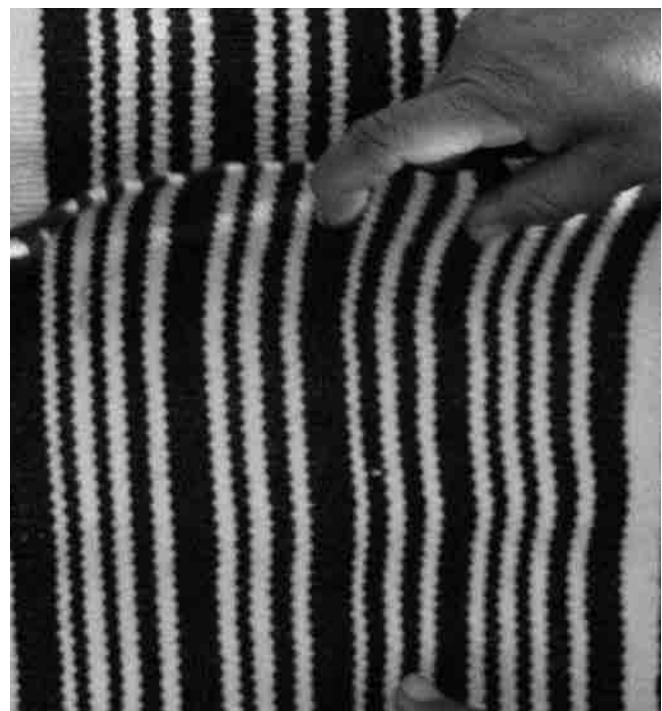
Fuente: Villalta (2017)

figura. Le llaman sin contrincante, sin traba. *Jovaichombae* es la segunda etapa para una tejedora que se está iniciando en el arte del tejido, ella no requiere de mucha experiencia para realizarlo, pero empezara a cultivar la paciencia al elaborar sus tejidos. En este ligamento de telar las tejedoras aplican las combinaciones de colores por líneas.

Moisi: es la técnica lisa, suave. Con esta técnica realizan representaciones de la realidad que para ellas tiene importancia, como ser un cántaro de chicha, un maíz, una flor de maíz, una máscara, una casa, una bicicleta, en realidad pueden representar cualquier objeto que elijan. A partir de observar los diseños **moisi** de las tejedoras, nos damos cuenta de lo que para ellas tiene relevancia en el mundo natural y el entorno que les rodea. Es una técnica que les da libertad para la representación gráfica del mundo.

Moisi para la tejedora requiere de un poco más de concentración y paciencia debido al patrón que deberá seguir según el diseño que tenga. Los hilos de trama por urdimbre quedan más

Imagen N°7
Tejido jovaichombae



Fuente: Villalta (2017)

expuestos, es decir van saltando 4, 5 o 6 espacios bajo la urdimbre. En el caso del moisi-el patrón va depender del dibujo que se desee plasmar, pues no se puede seguir un patrón exacto de la trama sobre la urdimbre, sólo sigue la una secuencia que va depender del objeto que se quiera representar.

Karakarapepo: es la técnica que tiene contrincante, que tiene pareja, al estar concluido se siente y se distingue el relieve tridimensional del tejido. Con esta técnica, se tejen principalmente figuras geométricas que parecen tener movimiento y según la referencia que hacen del sentido, está relacionado con el cosmos, pero además puede contar una parte de la historia de la comunidad.

Para tejer con esta técnica, la tejedora necesita tener un nivel más elevado de conocimiento sobre el tejer. Es más compleja porque requiere el conocimiento de las técnicas anteriores y como ellas no tienen un patrón físico que dibujar, el patrón de diseño está en su mente. La persona que teje debe realizar un conteo permanente de hilos entre trama y urdimbre. El diseño requiere un patrón vertical y horizontal lo que tiene por resultado la tridimensionalidad en el tejido.

El hilo hace saltos intermitentes de manera pareja de dos por dos, de manera horizontal y el conteo de manera vertical varía según el dibujo que se quiera diseñar. Por esta razón no hay un patrón fijo a seguir, puede variar según el diseño que se haya planteado realizar la tejedora.

El Diseño en el textil Iloseño

El término guaraní para diseño o dibujo es *kuatia*. Vamos a descomponer el término **Kuatia** que significa en sí escritura, marca, registro. Profundizando en el significado según la composición de la palabra, *kuatia* es el refugio que resguarda y sujeta la abundancia contenida en el universo (espacio/tiempo) que está más allá de nuestro entendimiento o alcance. Es el conocimiento abundante del universo.

A través de los diseños se podía conocer la historia y los aspectos relevantes o significativos para el pueblo. De alguna manera aún son marcas que cuentan la historia. En el trabajo de campo cuando

estábamos aprendiendo a tejer, le pedimos a Eldina (2018) un lápiz para tomar algunos apuntes y ella con seguridad y sonriendo nos dijo: “No tengo lápiz, yo escribo con esto” y mostró su *chiuca*⁶. Fue un momento muy ilustrativo de lo que es la escritura guaraní, que nos llenó de gozo.

Los diseños de los tejidos son mensajes (Yandura, 1987 en Combes, 1992:22) decía Morales (2017) en la entrevista que le hicimos:

mis abuelos, mis abuelas, solían contar que cada diseño tiene una historia que contar (...) Nos contaban que nuestros antepasados vivían como uno solo, nos cuenta acerca de las estrellas... y solían decir... cuando observamos las estrellas es que habrá abundante comida decían, pero a veces cuando no hacemos nuestros tejidos es porque no habrá este... alegría, felicidad... eso... esas cosas me contaban ellos. (Entrevista Mary Morales, 09/2017)

Sabina Candireyu (2018) compartió un valioso relato sobre el origen del saber tejer diseños en el Iroso:

Erëi kua... omboipi oikuavaerä karakarapepo... opaiundaye mopeti tiarö isoseña, tiarö opaiu,

Pero esto... para que sepamos el tejido del *karakarapepo*... una anciana dicen que se soñó, la anciana soñó,

Ngaraandipo korëi – jei

No tiene que ser así – dijo

Yayapo ipirambae yaiko – jeindaye imembi retape imiari.

Estamos tejiendo sin ‘dibujos’ – les decía a sus hijas.

Tüpa michimona jei guiramoño jare ou mbaenunga yaikuavaerä – jei. Jaema aipo opaiu, mopeti tiarö jei reta chupe,

Ojalá Tüpa dijera de repente y que llegue algo para que aprendamos – decía. Entonces dice que soñó,

⁶ Chiuca es el palo con el que ajustan los hilos en el telar.

Imagen 8
Tejido Moisi, visto de ambos lados



Fuente: Villalta (2017)

Imagen N°9
Técnica karakarapepo



Fuente: Villalta (2017)

La imagen N°9 es presentada de ambos lados del tejido, mostrando una perfección en el diseño y en la técnica que contrasta ambas caras que llegan a ser opuestas.

que una anciana les decía:

Eyapo... mopeti... eikuatia – jei chupe

Debes tejer... una... figura – le dijo

Eikuatia – jei chupe, opaiu.

Tienes que diseñar – le decía, en sus sueños.

Eikuatia, reñonotako, nderembiaporä, añave kua reñonovae ambueye – jei chupe. Jaema aipo oopayave imembi retape imiari,

Tienes que dibujar, tienes que disponer el tejido, para que ensayes, tienes que disponer los hilos de diferente forma a como lo haces ahora – le dijo. Entonces cuando despertó, le contó el sueño a sus hijas:

Apaiu – jeindaye.

Me soñé – les dijo.

Kerëitara ambaapo? – jei,

¿Cómo es que debo disponer los hilos para tejer? – dijo,

Kuako, yaja yaiko tenonde, arakae keräitama yaiko – jeindaye, jei jokuae itiaröndaye, jei jamarïro retape.

Esto había sido, tenemos que vivir hacia adelante, cómo seremos en el futuro – dijo, así me dijo la anciana, volvió a decirles a las nietas.

Jaema aipo, jatu eñono ñamae jese, jaema aipo... ijembiapo ombocambioma, jae retaiño oñonoma ipensamientope, kiräitako oñono reta. Jaema aipo oñonoooo oiko reta. Jaema aipo guñramoiñoma mopeti diseñomichi oa iñäkape, jokorëi jei.

Es así que, ve colocandoy vamos mirando, fue entonces que... cambiaron la manera de tejer, iban disponiendo los hilos, así como su pensamiento les mandaba, cómo iban colocando. Así porfiaban a disponer los hilos. Fue entonces cuando de un momento a otro le llegó una figura a su pensamiento, es así dijo.

Reikua? oime corbatilla jei reta chupe no, corbata kichii

Imagen N°10 Diseños complejos



Fuente: Villalta (2017)

oime korëima, korëiraiguama, kuae jaeko corbata, koräirängagua... koräi... jaema kuarami.

¿Sabes? Hay una figura que se llama corbatilla sí, como una corbatita así hay, también las hay así, esto es una corbata, parecido a esto... así... así como estito...

Kua formandaye jae jokua tñarö reta jei.

Así de esta forma es, sentenció la anciana.

Kuandaye arakaete oreyari reta omondo oikua. Oikuandaye jae maepira omboipi oikua, jaa, omboipi oikuavaerä.

Esa anciana fue que tiempo atrás les dijo a nuestras abuelas que aprendieran. Cuando aprendieron este diseño fue el inicio del aprendizaje, fue para que aprendan a diseñar.

Kuandaye yavaiaä.

Esto no es difícil.

Ipoängatu oyekua – jei aipo, jaema jokogui omboipiyey oyapo, jaema guinoevaerä jaema kuaema. Omboipi—aipo korëiiii oyapo guiraja guiraja ipira. Ojoma oikatukaviyave jaema irü dibujoma oyapo. Jokorëindaye oikua jokuae tiarö.

Pareciera que le falta algo – dicen que decía, y empezaba nuevamente a tejer, así ensayando fue que lograron diseñar como esto. Dicen que comenzó a despacio el diseño. Cuando ya pudo dominar la técnica ya pudo hacer otro diseño. Dicen que fue así que aprendió a tejer esta abuela.

Jokorëindaye jokua tiarö arakaeyave, jaema omboipit aipo koräi oyapo.

Esa es la historia de la anciana hace mucho tiempo, entonces fue que empezaron a tejer así. (Entrevista a Sabina Candireyu, 15 febrero 2018)

Este relato nos marca la forma que se origina el saber tejer diseños en el Isoso, guiada por una anciana tutelar. En los sueños los diseños pueden adquirir movimiento autónomo, como si tuvieran vida.

El relato de Sabina Candireyu sobre el origen del primer diseño que tejieron las mujeres isoseñas fue precedido del recuerdo de la vestimenta de sus ancestros. Según había escuchado de sus abuelos, la vestimenta era un **Tiru**, en color crudo para diario y en color azul añil para fiestas.

Ella nos decía que a partir de haber aprendido a tejer el primer diseño se desencadenó el saber tejer los demás diseños cada vez más:

Mopetindaye oikua chugui reta, jaema omboipivaerä añave kua karakarapepo, jokoguima jaema omboipit yoguira yoguira reta.

Bastaba que supieran un diseño, ahí fue que se empezó a tejer este karakarapepo, y así fueron tejiendo y tejiendo por todas partes”.

En la comunidad se encontró diferentes tipos de

diseño y los clasificamos según nos informaron las artistas textiles:

- a) Diseños del espacio y la cosmovisión
- b) Diseños que tienen relación con la comunidad y su organización
- c) Diseños que tienen relación con el entorno inmediato,
- d) Diseños que la misión de la persona para quien se teje

Gama de colores

Al principio se tenían colores definidos por el color del algodón, el blanco y el café.

Luego se utilizó tintes naturales para conseguir el color azul, amarillo y bordó.

En especial el color azul y amarillo eran los colores sagrados, como relata un mito de creación:

El verdadero padre Ñamandú, el primero habiendo

Imagen N° 11

Algodón



Fuente: Villalta (2018)

conocido en sí mismo lo que ha de ser el lecho de su propia tierra, de la sabiduría contenida en su propio ser celeste, en virtud de su sabiduría que se abre en flor, hizo que en la base de su bastón (ritual), fuera engendrándose la tierra.

Hizo que se desplegara, en el centro de la tierra que había de ser, una palmera verde-azul, y otra en la morada de karai y otra en la morada de Tupä, y otra en el origen de los vientos buenos, en los orígenes de tiempo- espacio primero, hizo que se abriera como flor la palmera verde azul (Cadogan 1959, 28)

Ortiz (2014) habla del sentido emocional que tienen los colores para las tejedoras, mencionando que el *joví* (que nosotras conocemos como verdeazul) representa el lugar antiguo de donde provienen los guaraní y se ubica hacia donde nace el sol. Igualmente dice que el *jovi* recuerda el mundo de las plantas y los animales, así como el mundo espiritual de los antepasados.

Actualmente el color para tejer lo define la tejedora, aunque también la persona que encarga el tejido puede solicitar su color de preferencia. Otras veces las tejedoras compran el hilo pensando en que colores influirían en que la pieza se venda más rápidamente, ya van conociendo los gustos de sus potenciales compradoras. En este mismo sentido les entrega los hilos cuando elaboran piezas para vender en Artecampo.

La combinación, es algo que nos caracteriza, son los que se venden rápidamente... ahora ya sabemos, ahora lo tenemos expuesto en una madera como muestra... los que más se venden... (Entrevista a Mary Morales, 26 septiembre 2017)

En el caso de Eldina (2018), ella elige sus colores para tejer y realiza las combinaciones según su propia decisión, así puede elaborar un tejido según ha sido visualizado por ella. Aunque igualmente, puede responder a la demanda de su cliente que le pide colores específicos. Si el diseño que le pide el cliente no es de su agrado, pudimos comprobar que ella realiza un diseño propio en el tejido. A continuación, se presenta la denominación que reciben los colores:

Joví: *Adj.* Color azul y color verde
Joviavemi: *Adj.* Color verde claro.
Joviaveti: *Adj.* Color celeste.
Joviroki: *Adj.* Color verde retoño.
Joviü: *Adj.* Color verde oscuro.
Jüu: *Adj.* Color negro.
Morotí: *Adj.* Color blancuzco o salpicado de blanco.
Pítajüu: *Sust.* Color guindo.
Yiguapara: *Adj.* Colores combinados.
Yiguaü: *Adj.* Colores oscuros.
Yiguavë: *Adj.* Colores claros.
Ikirau: *Adj.* Café – marrón
Pítangi: *Adj.* Rosado
Pítangivera: *Adj.* Fucsia
Amarillo: *Adj.* Iyu.

Percepción del textil guaraní en la comunidad la Brecha

Valor social

Socialmente saber tejer da un prestigio y se reconoce a la tejedora en la medida que sepa las técnicas diversas y realice diseños novedosos.

Entre las jovencitas el valor social de tejer ya no es determinante, porque se aspira a estudiar y se enlaza el saber tejer con quedarse en la comunidad. Las jóvenes aspiran a irse de la comunidad a algún centro poblado cercano o a la ciudad. Aunque posteriormente estando allá algunas de ellas añoren retornar a la comunidad.

Jaema añave jokua jekopegua, mbaetima jetambate ombaapovae, jae jokuae guinoivae, ma colegiope oivae reta... i... äpo... oyemboe ñoguinoi, omboaprovecha, una vez que opa oë bachiller... ojo reta... iru têtapeyave, mbaetima.

Por esa razón es que ahora, no hay tantas tejedoras, esa es consecuencia del estudio⁷, mira que los que están en el colegio... su... este... están estudiando, están aprovechando, una vez que todos salgan bachilleres... cuando se vayan... a otros pueblos, ya no tejerán. (Entrevista a Mary Morales, 26/septiembre/2017)

⁷ Se refiere a la escuela.

El saber tejer ya no es un aspecto que se tomará en cuenta para tener pareja, recordemos también en lo explicado antes que ya no se da el periodo de **yemondia** (preparación previa y durante la primera menstruación) donde se aprendía a tejer entre otras cosas.

F: Tú tienes que emparejarte con una mujer que sepa tejer decían... así era...

HM: ¿Y si no sabía?

F: Ngaraa ndaye guireko.

No servía para pareja, no se juntaría con ella.

Entrevista a Felicia Barrientos (2017)

Los hombres cargaban sus **mboko** con orgullo porque eran tejidos por sus esposas, actualmente no todas las mujeres saben tejer y no todas las mujeres que saben tejer les tejen un **mboko** a sus esposos.

A veces yo hago **mboko** para mi hijo, sólo para mi hijo. A veces mi marido me retea: “como si no tuviera mujer no tengo mi **mboko**” (risas) yo no le hago, solo para vender hago. Mis hijas también tejen para vender. (Entrevista Candireyu, 22/ octubre/2017)

A veces las señoritas no aprenden a tejer porque el arte de tejer está perdiendo prestigio en la comunidad, algunas se avergüenzan de saber tejer, por eso otras señoritas no aprenden. Decía la señora Felicia Barrientos (2017) que algunas señoritas se avergüenzan de tejer así como se avergüenzan hasta de ella: “*amogüeko imäravi... Cheguiñoko imära...* (Risas)”.

Aun las jóvenes viven historias de discriminación y racismo por no ser “blanca”, por no “hablar bien castellano”, por ser “indígena”, por vivir en una comunidad y en consecuencia se encuentran enfrentadas a su propia identidad en el contacto con “lo otro” sea hombre o mujer y en ocasiones asumen sentirse menos, porque eligen reconocer los juicios de lo otro como verdadero e intentan despojarse de su ser y hacer.

Valor económico

Si bien en el caso guaraní, antes el valor económico no era el principal, actualmente es una fuente importante de ingreso para las familias.

...me gustaba tejer, yo jamás estudié, hace mucho tiempo mi mamá me dijo que se iría a la zafra (corte de caña de azúcar), ella jamás me llevó, me dejó aquí. Con el tejido me mantuve porque yo sabía tejer, yo tejía pues. (Entrevista Tejedora Nélida. 22 de octubre 2017.)

En este caso Nélida se quedó sola y supo autosustentarse gracias a la venta de sus tejidos, mientras sus padres trabajaban en la zafra en la ciudad de Santa Cruz. Posteriormente cuando tuvo su familia, gracias a los tejidos que elaboraba y vendía, pudo cubrir las necesidades de sus hijos y sustentar sus estudios.

Otra de las tejedoras expresaba que junto con su madre (quien le enseñó a tejer) vendían sus trabajos a los ganaderos de la zona.

Harto tejía, así como ella bien bonito el tejido, hacíamos grandes hamacas, cualquier cosa me hacía tejer, yo también la ayudaba así como ella me ayudaba, mi marido llevaba los tejidos allá (...) donde están los ganaderos y los vendía, tenían buen precio... todos los tejidos los compraban, yo aprendí bien, y con eso me sostengo por aquí, también del colegio me llaman y vienen a mirar mis tejidos. (Entrevista Tejedora 25/ septiembre/2017)

Las piezas tejidas vendidas en Artecampo, llegan a tener un valor que puede pagar la mano de obra, el material y la comercialización. La mano de obra se cuenta como jornal trabajado., el precio lo definen en una Asamblea de socias de ARTECAMPO cada cierto tiempo.

Las tejedoras pueden vender sus productos por sí mismas, ofreciendo en los centros poblados cuando se dirigen allí a comprar víveres o utensilios. Cuando lo hacen así, es posible que sea cuando menos cobran por su trabajo, pues tienen la necesidad de vender su pieza tejida para

comprar lo que necesitan. Pasa lo mismo cuando personas rescatadoras de tejidos les compran o les dejan hilo para tejer cuando ellas no tienen la materia prima.

En el trabajo de campo, tuvimos la oportunidad de comprar un tejido de una rescatadora – quien nos dijo que ella lo tejió – de la misma comunidad a 180 Bs. Sin embargo, luego constatamos que ella le daba hilo a una tejedora para que realice el trabajo, en este caso particular le pagó por su trabajo de tres días 30 Bs, diciendo que las compradoras solo le pagaron 50 Bs. por el tejido.

En conclusión, el valor económico de la elaboración del textil está devaluado, y genera en ocasiones un trabajo de explotación, aun así, ellas tienen en esta actividad la posibilidad de tener un ingreso económico para sus familias.

Una de las tareas para la organización es trabajar estrategias para que el valor económico de las jornadas de trabajo de las tejedoras se incremente.

Valor político

El diseño del tejido isoseño actualmente representa la identidad guaraní, se ha tomado como un símbolo de su organización.

Los dirigentes hombres y mujeres de la organización nacional APG (Asamblea del Pueblo Guaraní), utilizan **mboko** para mostrar su identidad guaraní y su rango como autoridad.

Como muestra de reconocimiento y hospitalidad hacia una autoridad política o una visita estimada se le brinda un tejido como obsequio. En los actos políticos se suele poner como decoración los tejidos.

Valor histórico

Los tejidos llevan mensajes de lo que es el pueblo isoseño, las tejedoras expresan que cada diseño trae su mensaje que existe en la memoria para contar sobre el mundo, sobre las personas, sobre las cosas y seres que están alrededor.

(...) nuestros antepasados, tejían más diseño de **karakarapepo**, los diseños mostraban la vida de

ellos, es por eso que el **karakarapepo** les gusta mucho a todos, porque cuentan acerca de la comunidad, cómo se vive en comunidad. Es por eso que ellos dicen, el **karakarapepo** se refiere a nosotros, **karakara** es parecido al ave que vuela por encima de nosotros, eso para ellos es como el dueño de los bosques. Es por eso que a sus alas se refiere el diseño del **karakarapepo**. (Entrevista Mary Morales, 26/Septiembre/2017)

De acuerdo a lo que eligen para tejer, se podría establecer una secuencia histórica de lo que consideran importante al interior de la comunidad, así como la influencia de elementos que en principio no eran de su cultura, pero que poco a poco fueron asimilados.

Valor espiritual

El uso de textiles por parte del médico guaraní que entrevistamos reviste en la energía que desprende el tejido para la realización de ceremonias, sean de

Imagen N° 12

Uso espiritual



Fuente: Celebración de año nuevo (Fotógrafo de eventos, nombre desconocido. 2018)

iniciación, de curación, limpieza espiritual u otra. El médico David Kereimba, en las ceremonias que realiza hace uso de tejidos para resguardar sus objetos sagrados y hacer las oraciones de sanación.

Otro aspecto espiritual que implica el arte textil es la disposición de quien teje para interiorizarse consigo misma. Es como una forma de orar o establecer conexión con lo sagrado. Es el nivel de concentración que alcanza la persona que teje, pues se abstrae en el aquí y ahora. Es una forma de meditación.

Echa jokuae mbota oeya oreve oreyari... oreyari reta, oremama reta, ore reta jaema tarea roguinoi ore rãmariro romboevaerãvi roeya, jae jokua paravikimichi ore roguirekovae... che jae jokua... siempre mama retape amorrecomienda, siempre jae reta oikuague, oikuatavi imembi reta.

Imagen N° 13
Hamaca



Fuente: Villalta (2017)

Porque esto es un regalo de nuestras abuelas, nuestras abuelas, nuestras mamás, nosotros tenemos la tarea de que nuestros nietos adquieran este conocimiento también, ese es el trabajito que tenemos que hacer nosotros... yo digo eso... siempre les recomiendo a las mamás, siento todo lo que ellas sepan, también deberán saber sus hijos. (Entrevista a Mary Morales, 26/ Septiembre/2017)

El transmitir los valores de la cultura a las generaciones más jóvenes resulta ser una forma de mantener el ñandereko (forma de ser).

Circunstancias de uso del textil guaraní

Se hace uso del tejido isoseño en distintos contextos principalmente en circunstancias relativas al trabajo (mbokos y alforjas), a la vida cotidiana (colchas, ponchos, cinturones, mbokos), a las fiestas, celebraciones y ceremonias (ponchos, tejidos como accesorios o elementos decorativos). Siendo principalmente la mujer quien teje, es el hombre quien principalmente usa los tejidos en diferentes modos, no así la mujer.

Uso cotidiano

En algunas casas de la comunidad las familias tienen sus hamacas tejidas ya sea por la abuela o la madre. Sin embargo, no en todas, pues si tejen una hamaca, prefieren destinarla a la venta.

Se observa que son los varones quienes hacen más uso de los **mboko**, tanto en el interior de la comunidad, así como fuera, siendo un símbolo de identidad guaraní.

Cada esposa tiene el encargo de tejer un **mboko** para su marido, sin embargo, como se ha visto los últimos años, no todas las jóvenes saben tejer, por lo que podría ser la madre o la suegra quien teje el **mboko** para el hombre. En último caso, podrían comprar el **mboko** a alguna tejedora de prestigio en la comunidad.

Como implemento de trabajo los varones usan las alforjas. Usualmente en su alforja cargan coca y legía o bico para acompañar su bolo de coca.

En el caso del portero del colegio, indicó que utiliza todo el tiempo su **mboko** como una forma de mostrar

Imagen N°14
Mboko



Fuente: Villalta (2017)

Imagen N°15
Alforja



Fuente: Villalta (2017)

Imagen N°16
Tejiendo una colcha



Fuente: Villalta (2017)

Imagen N°17
Tejido en trajes



Fuente: Villalta (2017)

el trabajo de su esposa:

(...) algunos jóvenes usan, no todos, yo lo uso para llevar mis llaves y soy recaudador de la cooperativa de agua, llevo mi cuaderno, mi libro. Siempre lo uso yo, a todas partes voy con mi mboko, a Santa Cruz, porque sé que tengo, ¿no?" (Vaca, 27/7/2017.)

Según el relato de Felicia Barrientos (27/9/2017): "teníamos hermanos... nuestros hijos... a ellos... a ellos les dábamos... les regalaba los **mboko** para que puedan llevar las bolas de barro, para que vayan a espiar las aves, para que cacen pájaros".

Al visitar a Nélide Ortiz, observamos que ella estaba tejiendo una colcha con hilo de lana de oveja reutilizada y el destino de la colcha era para uso propio, así la mayoría de las mujeres teje colchas para su uso, no para vender.

No encontramos a nadie que use el poncho tejido por alguna tejedora del lugar.

Uso para intercambio, reciprocidad

Uno de los usos convenidos es el intercambio. Mucho más ahora que hay mujeres que no saben tejer, reciben tejidos en cambio de algún producto que tengan.

Contaba Barrientos (2017) que ella fue con sus hijas a visitar a sus familiares en Argentina. Llevaron tejidos para regalarles, pues sabían que en Argentina las mujeres ya no tejen. Allá valoran mucho el tejido, expresó que quedaron contentas con los regalos y admiraron el arte de sus hermanas.

"Las hamacas... este... hmmm... se les daba a algún familiar... la familia se hacía regalos (...) En la actualidad ya nadie te hace regalos entonces... las mujeres venden sus tejidos para cubrir sus necesidades". (Felicia Barrientos, 27/9/2017)

Cada vez es menos frecuente regalar tejidos, sin embargo, aún se tiene esta práctica en la visita de autoridades a la comunidad o para algún familiar.

Uso para ritual/ceremonial

En la comunidad la Brecha el tejido se usa como parte de los trajes típicos de las aspirantes a kuñapöra de

la comunidad. Sin embargo, en los trajes de gala no utilizaron elementos de tejido ni algún otro componente que destaque el rasgo isoseño.

En la ciudad de Santa Cruz (2018) presenciamos un ritual en el que la persona que lo oficiaba utilizaba el textil en la ceremonia para recibir el año nuevo, igualmente vestía su poncho isoseño. No hemos visto que sea un hecho generalizado hasta el momento.

En la comunidad hacen referencia al uso del tejido para **guardar las plantas medicinales** que los ipaye llevan para sus pacientes, pero no lo hemos observado en el trabajo de campo.

Comercialización

En cuanto a la comercialización se da de diferentes maneras:

Hay personas de Charagua, Camiri y Santa Cruz que llevan hilo a la comunidad, les encargan los trabajos y luego les pagan la mano de obra, cada persona que lleva el hilo tiene sus precios establecidos para el pago de la mano de obra.

A lo largo de los años se ha intervenido para que las tejedoras obtengan un precio justo por la venta de sus tejidos, en principio según refieren se organizaron con la iglesia católica y evangélica, posteriormente con el apoyo de CIDAC (Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa) con sede en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra.

Con el apoyo de CIDAC, se conformó la asociación de tejedoras **Sumbi Regua** que está asociada a ARTECAMPO, quien a su vez agrupa a varias asociaciones de artesanas de distintas comunidades de Santa Cruz.

Sumbi Regua es reconocida por el trabajo de alta calidad que realiza. Con los trabajos tejidos por sus socias, han ganado premios a nivel nacional e internacional. Sin embargo, en el manejo económico financiero se tuvieron dificultades entre socias, entre otras por el método de pago que establecieron, a raíz de este hecho, algunas socias decidieron retirarse. Este método fue cambiando a lo largo de los años y actualmente las tejedoras que aún son parte del grupo se muestran conformes con la forma de pago

que realiza la asociación. Sin embargo, algunas socias sienten que ARTECAMPO quien comercializa sus productos, es un intermediario, pues ellas no perciben otros beneficios además del pago de la mano de obra por su trabajo.

Según expresa la administración de ARTECAMPO, esta impresión proviene de una falta de entendimiento del funcionamiento de la asociación puesto que Artecampo son ellas mismas, las asociadas. La administración de ARTECAMPO manifiesta que todo el dinero de la venta de sus productos va a su asociación (a la compra de su materia prima, su mano de obra, el pago a su encargada, el transporte a Santa Cruz y todos los gastos relacionados con su tienda cooperativa). Así mismo, su pertenencia a ARTECAMPO es valorada positivamente, pues tienen un lugar donde sus tejidos son comprados y con ello cuentan con un ingreso de dinero para su familia.

Aun ahora, después de tantos años de trabajo, las tejedoras requieren tener mayor autonomía y un mejor precio para sus tejidos. Elaborar productos con valor agregado a partir de los tejidos que permitan obtener mejores ganancias. Un aspecto fundamental es que tengan acceso a mercados justos para que se libren de los intermediarios que les pagan precios injustos por su trabajo.

Horizontes sobre el textil guaraní

Textil guaraní y su vinculación con la economía cultural

Se puede hablar de economía guaraní desde la comprensión de la reciprocidad, la cual se la puede encontrar en las vivencias cotidianas. Se pueden identificar tres elementos.

El sistema económico guaraní estaba orientado a la subsistencia de la familia y al mantenimiento de las relaciones de reciprocidad y como un verdadero termómetro informaría los niveles de la economía guaraní, que prevé excedentes satisfactorios de una vida inminentemente social, religiosa, y simbólica, para agradar, lo que no exige retornos equivalentes. (Nuñez del Prado, 2009, p.161)

En este contexto resaltan tres elementos pilares de la economía guaraní: el maíz, el tabaco y el

algodón.

a) El maíz pilar fundamental de la alimentación, inicia el entramado de la convivencia en la familia y en la comunidad, el sustento de la vida a través de la alimentación. La sociedad guaraní es una cultura del maíz, alrededor de este cultivo gira su vida social e incluso su prestigio y poder político, es su oro expresa Melia.

El maíz un elemento sagrado que desde su cosecha, producción y consumo está ligado a rituales centrales de la cultura.

El don es un elemento central que hace al prestigio en el pueblo guaraní, quien tenga la capacidad de brindar lo más posible goza de prestigio, el don no involucra obligación de devolución, pero sí motiva a otros dones, no con un tiempo ni cantidad de devolución, simplemente como una forma de convite generoso (...)

Elemento central de la alimentación y materia prima para elaborar la chicha que alegrará las fiestas. El arete o fiesta es una demostración de la reciprocidad, al respecto Susnik Branislava (Núñez del Prado 2009, p.162)

Lo dicho expresa que los guaraníes concebían que el pobre era quien no tenía suficiente maíz para la chicha, no podría invitar un convite ni tampoco organizar mötiro para tener cooperación en su chaco, pues anteriormente preferían trabajar con compañía.

En Isoso la producción del maíz no fue tan abundante como en otras zonas guaraní, sin embargo con el pasar de los años ha disminuido aún más, lo cual desencadena la pérdida de la alimentación tradicional y la necesidad de alimentos que vienen de fuera de la comunidad, ya no producen el maíz que consumen, tienen que comprarlo fuera, no se autosustentan.

b) El tabaco es un dispositivo de relacionamiento con lo sagrado, que posibilita el acceso a dimensiones diferentes de las autoridades espirituales como son los *ipaye* o *imbaekua*.

La oración se la hacía en diferentes formas, como, por ejemplo, con canciones. Se utilizaba el tabaco

en los rituales. El tabaco resulta ser el mediador que ayuda al **ipaye** a comunicarse con lo sagrado. El tabaco tenía usos medicinales y estaba presente en los diferentes rituales que se realizaban en la comunidad.

c) El algodón o mandiyu, es con el algodón que se teje. Se escribe la historia del pueblo y se centra la atención en la mujer como cuidadora, dadora de vida a un documento, el tejido que cuenta la historia y la vivencia de esa comunidad.

Con el algodón se tejía la indumentaria y prendas que marcaban transiciones en los ciclos generacionales, así como el maíz, los tejidos eran un marcador para la estratificación social.

En base al gráfico que se presenta a continuación, el tejido guaraní está dentro del circuito de lo que actualmente se denomina economía cultural, pues implica diseño, patrimonio material e inmaterial y principalmente involucra a la creatividad como motor para la creación artística.

El textil guaraní como patrimonio cultural

El tejido isoseño cumple todas las características para considerarse como patrimonio cultural. Es posible que una postulación del tejido isoseño como patrimonio cultural aporte para que las instituciones del estado tengan mayor atención y asignación de presupuesto.

Textil Iloseño y sus aportes para la educación intercultural

Dado que el desinterés por aprender a tejer por parte de las nuevas generaciones fue una de las problemáticas identificadas por las participantes del estudio. Mary Morales representante de las mujeres tejedoras y a su vez representante indígena en el Municipio de Charagua propone incluir el arte textil como elemento articulador del currículo escolar para Isoso, lo cual posibilitaría a las nuevas generaciones aprender a tejer, relacionado al aprendizaje de otras asignaturas. Dicha propuesta es un resultado de las conversaciones que tuvimos durante la estadía en la comunidad y su repercusión posterior. Las tejedoras realizaron una solicitud de telares a nuestro equipo de investigación, definimos donar 10 telares para que

se instalen en la escuela y a partir del aprendizaje del tejido, también aprendan las otras asignaturas. De ese modo se implementaría la propuesta de manera inicial.

Las líneas definidas para trabajar a partir del textil en educación fueron:

- Reafirmación identitaria
 - De las tejedoras
 - De la comunidad
 - De la sociedad
- Puesta en valor del arte textil

a) Incorporar el arte textil al currículo escolar como eje en su relación con las asignaturas. (valores, historia, lengua guaraní, tecnología, ciencias naturales, química, ciencias sociales y otras).

b) Mediante la explicitación del aprendizaje de valores que se realiza al aprender a tejer. Volver a ser conscientes de los valores que se aprenden y ponerlos en práctica. Los valores que son parte de su cultura y que pueden ser compartidos con personas de diferentes culturas.

c) Postulación como patrimonio cultural intangible.

Cabe remarcar que si bien el punto de atención y prioridad para que se realice la experiencia es la comunidad, la aplicación debe ser bidireccional, no solamente en la comunidad. Para que tenga un efecto multiplicador debe ser de doble vía. Al igual que se aplica en la comunidad, debe hacerse en los centros poblados, se le otorga un valor de identidad al tejido a través de la verbalización, al ponerlo en escena, en evidencia.

Otro elemento diferenciador de la experiencia es que el aprendizaje del tejido no sólo orienta a mujeres, sino también a varones pues lo que se plantea aprender es valioso tanto para las mujeres como para los hombres.

A través de la instrucción de este arte se aprenderán también:

- a) Valores culturales

- b) Historia
- c) Lengua guaraní
- d) Creatividad

Queda pendiente profundizar en este aspecto en reflexiones posteriores.

Conclusiones

La naturaleza del saber en el arte textil nos expone una forma diferente de ver la vida desde el pueblo guaraní. Igualmente, en lo expuesto sobre el proceso textil, existen elementos dignos de ser compartidos en sus territorios y en la sociedad en general.

Las técnicas textiles muestran la riqueza cultural del pueblo guaraní así como la destreza y creatividad de las artistas textiles en la realización de su trabajo. La escritura ancestral guaraní es un legado histórico para la humanidad que aún queda por investigar.

Han existido cambios en el arte de tejer en Isoso, relacionada con el cambio cultural por los cambios en la lógica de pensamiento en Isoso, así como por el contacto con entidades de fuera de la comunidad, la escuela, la iglesia y los centros poblados.

La anterior lógica de reciprocidad y distribución interna de los recursos ha sido cambiada por una lógica de compra y venta. En el caso del textil se tejía y era para el esposo, para la familia o para alguien de la comunidad a quien se regalaba el tejido. Actualmente se privan usar los tejidos, ya que se consideran casi exclusivamente para vender y tener a cambio dinero. Encontramos esposos que se quejaban porque sus esposas no les tejían su mboko.

Las bases del saber tejer en Isoso estaban dadas por bases culturales como la educación asistida personalizada para las adolescentes, el cumplimiento de las normas y rituales establecidos que daban cuenta del aprender a ser persona en la sociedad isoceña. La educación era tan valorada, que se asignaba alguien exclusivo para guiar el proceso de enseñanza aprendizaje de la persona.

El aprendizaje de valores y de ser persona es un aprendizaje desde la práctica y desde la observación de la práctica (el ejemplo) lo cual hace que sea coherente con lo que se pregonaba a nivel de cultura

y resultaba coherente con las aspiraciones de las personas en dicha sociedad.

Las generaciones de jóvenes ya no quieren dedicar su tiempo a aprender a tejer y muchas veces niegan o se avergüenzan de su identidad cultural.

Actualmente las aspiraciones de los habitantes de la comunidad están desvinculadas de las tradiciones culturales, los procesos de aprendizaje cultural han sido transformados por la incursión de la escuela, lo cual afectó a las aspiraciones que se tienen en cuanto al tipo de sociedad en la que quieren que su vida transcurra. No siempre logran coherencia entre sus aspiraciones de vida y su realidad vivida. Uno de los fenómenos a los que se llega es la migración a las ciudades, con una población joven que vive en las ciudades con esporádicos retornos a la comunidad.

Las inconsistencias en las aspiraciones de los habitantes de la comunidad y de las mujeres tejedoras devienen en un proceso de resquebrajamiento de la autoestima cultural, que por una parte sabe del valor de su arte, pero por otro lado lo niega al verse expuesta a la voraz lógica de libre mercado, del cual salen mayormente afectadas⁸.

La incursión de la noción de mercado deshumaniza, así como la percepción de carencia, esa insaciable aspiración de tener, ante la cual la humanidad en su conjunto se ve afectada.

El proceso productivo ha permanecido intacto a lo largo de los años, aunque se hayan sustituido procesos como la siembra o cosecha de algodón y el correspondiente hilado por la compra del hilo. En el ritual de aprendizaje, se desarrolla la paciencia – templanza, memoria y que aprenda o no depende de la disposición para tejer, del querer tejer que tenga la persona.

La transformación del proceso productivo está ligado al destino de uso. Se puede percibir la influencia de la relación intercultural. Desigual en cuanto al acceso a oportunidades, similar en cuanto a la pérdida de valores humanos en la sociedad.

⁸ Aquí se percibió que las rescatadoras de tejidos de la comunidad que operan en su interior, pueden poner en condición de explotación a las tejedoras.

Cuando se haya puesto en valor la cultura guaraní podría acercarse a pensar en la valoración de su arte y estar en igualdad de condiciones para el intercambio. No como actualmente, las tejedoras están en desventaja porque en muchas ocasiones no reciben un precio justo por el trabajo que realizan.

El ingreso a la lógica de mercado trajo como consecuencia que las mujeres tengan la posibilidad de sustentar su vida en la comunidad sin tener que depender de la provisión de víveres por parte de sus esposos. En varios de los casos, los esposos eran violentos contra ellas. Teniendo un ingreso económico propio, pudieron dejar situaciones de opresión y violencia familiar. Gracias a la comercialización de sus tejidos y a su esfuerzo lograron tener recursos suficientes para enviar a estudiar a la escuela a sus hijos e hijas pensando y esperando que así ellos y ellas podrían tener “días mejores”

Bibliografía

- Amodio, E. (1997). *La artesanía en Venezuela*. Caracas: Dirección Nacional de Artesanía.
- Arnold, D. y Espejo E. (2013). *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA.
- Arnold, D. y Espejo E. (2016). *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: ILCA y Fundación Xavier Albó.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor.3
- Cadogán, L. (1992). AYVU ROPYTA. *Textos míticos de los mbyá-guaraní del Guairá*. Asunción: Fundación León Cadogán.
- Cerededa, V. (2017). *De los ojos hacia el alma*. Sucre: Plural Editores.
- Combès, I. (1992). *Sumbi Regua: Tejidos y tejedoras del Izozo*. Santa Cruz de la Sierra: (Inédito) CIDAC.
- Combès, I. (2005). *Etnohistorias del Isoso. Chané y chiriguano en el chaco boliviano (siglos XVI A XX)*. La Paz: PIEB-IFEA.
- Fundación Simón I. Patiño. (2016). *Bolivia Lenguajes gráficos*. Tomo uno. Santa Cruz: Autor.
- Jordá, E. (2009) *Ñañomboe. Lo que nos enseñamos unos a otros*. Cochabamba: Instituto de Misiología.
- Mandiri, J. y Zolezzi, G. (1985). *Producción artesanal de Tejidos de las mujeres Izoceñas*. APCOB. Santa Cruz: Ed. APCOB.
- De Montoya, A (1640). *Arte y Bocabulario de la lengua guaraní* (versión online). Madrid: Juan Sanchez.
- Nordeskiöl, E. (2002). *La vida de los indios*. Santa Cruz: Editado por APCOB.
- Nuñez del Prado, J. (2009). *Economías Indígenas. Estados del arte desde Bolivia y la economía política*. La Paz: CIDES.UMSA.
- Ortiz, E. (2014). *Mujeres tejedoras del Isoso. Rigliana Portugal – PASOC Camiri*. Obtenido de: <http://saludpublica.bvsp.org.bo/cc/bo40.1/documentos/565.pdf>
- Ortiz, E. (2014). *Jov+. Verdeazul*. La Paz: Fundación cinenómada para las artes.
- Ortiz, E. y Caurey, E. (2011). *Diccionario etimológico y etnográfico de la lengua guaraní hablada en Bolivia. (Guaraní - Español)*. Santa Cruz: Plural Editores.
- Porfirio, S. (s/f). *Textiles del sur. Aproximación semiótica*. Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Obtenido de: <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/Porfirio-DC09.pdf>
- Susnik, B. (1986). *Artesanía Indígena. Ensayo analítico*. Asunción: Centro de promoción de artesanía indígena.
- Villalta, H. (2016). *Tesis de grado en Antropología. Rol del sabio indígena en la UNIBOL Guaraní y Pueblos de Tierras Bajas*. Cochabamba: UCB.

Olga Ribera Díez: Enaltece el patrimonio artístico-cultural cruceño con destreza y creatividad admirables

Olga Ribera Díez: Promotes and elevates the artistic-cultural heritage of Santa Cruz with admirable skill and creativity

Entrevista realizada por:

Anamaría Gamarra de Hausmann.

Boliviana, Comunicadora Social y Master en Radio TV y Cine. Periodista y Editora independiente de textos.

Fecha de recepción: 10 de julio 2020

Fecha de aceptación: 12 de agosto 2020

El arte reflejo y guía de los pueblos

Cuán gratificante ha sido no sólo en lo profesional, sino sobre todo en lo personal, realizar esta entrevista a una mujer distinta, aunque también amablemente distante, pero ello sin restarle la simpatía y lo agradable como ser humano. Ella es –con redoble de tambores- la artista y diseñadora: Olga Ribera Díez.

Insisto en esta particular descripción, toda vez que nuestra ceramista es tímida, reservada, a su vez, auténtica y sencilla sin el menor atisbo de afectación y ni por asomo las frecuentes poses de “famosos”.

Todo lo contrario, su modestia sorprende, si acaso volviendo en retrospectiva a mi infancia con deleite y nostalgia contemplé en ella el estilo de aquellas mujeres del oriente boliviano de nuestro ayer cercano: discretas, abnegadas y de finos perfiles espirituales; en esta modernidad ya extinguidas en la noche de los tiempos... Aparte y durante la conversación reparé también su empleo a momentos del lenguaje castizo de la Madre España, castellano con sus modismos y provincialismos, sin remedio perdidos y desconocidos por la gente joven en la hora actual y arrasados por la vorágine y aculturación de la poderosa, contundente e inevitable influencia de la llamada “Aldea Global”.

A modo de perfil

La profesora Olga nace en una lejana población del Departamento del Beni con el nombre de San Antonio de Ribera, un paraíso verde bañado por las caudalosas aguas del gran “Mamoré”. Con el tiempo la familia da un giro y decide establecerse en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra; dicho en sentido figurado, la hermana mayor por cuestión de raíces y costumbres de los hijos del gran Moxos.

Su adolescencia y su primera juventud transcurre entre diferentes barrios de aquel campanario pintoresco y apacible de mediados del Siglo XX. Más adelante la joven Olga se traslada una vez más, esta vez va a vivir al legendario barrio “La Codiciada”, vecindario de mitos, cuentos y leyendas donde alcanza su madurez en todos los sentidos y afronta cada vez con más firmeza y valentía los retos del futuro en los caminos nada fáciles del arte y la cultura en Bolivia.

Años de formación

Delgada y con la fragilidad de una gacela, aunque fuerte de espíritu, Olga Ribera es consciente de que hay necesidad de ir a la conquista de un mayor grado de educación e instrucción especializada que contribuya a su capacitación, crecimiento intelectual y a su preparación en las artes, honrando así los talentos que traía consigo como un don de la vida y esto, naturalmente sólo encontraría en los estudios.

Entonces en el año 1969 a sus veintitantas primaveras, decide tocar las puertas de la única Escuela de Bellas Artes en la región, donde para su fortuna desde el primer día se encuentra cómoda, se adapta a las condiciones del lugar y lo fundamental, los contados artistas y docentes que allí estoica y generosamente enseñaban, pese a los escasos estímulos o incentivos, supliendo las falencias de todo tipo compensaban con su buen trato, calidez, entrega, voluntad y por qué no, nobleza a esa muchachada aspirante, entusiasta y deseosa de aprender, opuesta del todo a neutralizar sus sueños y esperanzas.

Los profesores de esos tiempos, enfática dice Olga, no sólo enseñaban, sino que estaban comprometidos de veras con el desarrollo de las artes y por encima de todo, consustanciados con las aspiraciones del pueblo cruceño, ya impaciente frente al olvido de los poderes centrales y su clase política. En realidad, con delirio ambicionaba la evolución natural de las artes a pesar de las limitaciones económicas y lo que es peor, sabiéndose subyugado por la sutil y peligrosa influencia de culturas dominantes de aquel tiempo de oscurantismo.

Ah!, pero la fuerza y el talante del valeroso pueblo camba doblegaron la adversidad y favorecieron el empuje y mística de un puñado de audaces idealistas que, contra viento y marea sembraron y sostuvieron la sublime creatividad y el fomento de las cosas del arte y la cultura sin cálculos ni intereses, sino por amor a la tierra que los viera nacer y de paso, acompañaron el despertar de la durmiente Santa Cruz, hoy en día, quién lo diría, convertida en la locomotora de todo el país y crisol de la bolivianidad.



Olga Ribera, haciendo bosquejos



Olga Ribera, trabajando una pieza de en arcilla

En estas circunstancias de serios obstáculos y más aun en cuanto a la superación de la mujer, Olga diligente se abre camino a la capacitación y educación, como gentae “sintiente” como decía Unamuno. Una realidad donde no había sitio para los tibios ni mediocres y con determinación toma en serio a la Escuela de Bellas Artes e inicia una carrera de desafíos e identificación con el arte y el diseño artesanal y que a la fecha, se dice pronto, celebra 50 años de servicio ininterrumpido haciendo culto con su arte a la tradición patrimonial, a las señas de identidad, a la cultura y recuperación artesanal y artística de los pueblos llaneros.

AMG.- Cuando llegas por primera vez a la Escuela de Bellas Artes, con quiénes te encuentras, ¿recuerdas?

ORD.- Como si fuera ahorita, viene a mi mente ese vetusto caserón..., sus muros de algún modo fueron mi cuna y el principio que dio manija a mi pasión por el barro. Un material nobilísimo que es

esencial para amalgamar, formar, diseñar y producir para después dar vida al arte más antiguo de la humanidad. Y si miramos al misterio de la Creación del mundo, la mismísima Biblia atestigua que Dios hizo al primer hombre del barro de la tierra, ¿caso no es maravilloso?

Ahora bien, siguiendo con mi inolvidable Bellas Artes como es de imaginar allí llegué cargando en mis alforjas tantas ilusiones, yo era una jovencita de provincia, tímida por añadidura, pero para mi fortuna me topé con personas bondadosas, de sensibilidad artística y también humana; pronto entré en confianza poniendo lo mejor de mi interés para absorber todas sus enseñanzas y sabiduría en lo posible.

Y cómo no prestar interés cuando en las clases de Bellas Artes por esos años tuve el privilegio de tener por mentores a personalidades notables de verdad, tales como: el poeta y escritor cruceño don Raúl Otero Reiche (literatura), don Jorge Rozas (pintura),

don Jorge Chuquimia (escultura) y don Wilfredo Salvatierra (dibujo). Sin excepción, todos ellos extraordinarios, preparados y de reconocido espíritu de servicio a la sociedad.

Exactamente, esto transcurría en el año 1969. Una década por doble partida de grata evocación, ya que la ciudad celebraba el enlosetado de sus calles polvorientas por donde aun pasaban los carretones a la recova y a las pascanas de la época. Por entonces era una Santa Cruz que todavía conservaba las costumbres y peculiaridades que le legaron sus ancestros, los españoles.

Mi paso por la Escuela, fue entre 1969-1971, sensiblemente como bien se sabe, el golpe de Estado del 71 clausuró todo tipo de actividades con el cierre de universidades, institutos y centros de estudios como Bellas Artes. Gracias a Dios, que previo pude aprovechar casi tres años de aprendizaje, fundamentos que sirvieron de mucho en mi carrera y después vinieron unos nuevos pasos en mi trayectoria.

AMG.- Por lo visto, ni las dictaduras de la década del 70 en Latinoamérica frenaron tu vuelo. ¿Cómo sale tu primer viaje a Argentina y los otros sucesivos?

ORD.- Así sucedió, pues en 1974 regreso a clases, pero esta vez a las instalaciones de Casa de la Cultura “Raúl Otero Reiche”, ahí el artista plástico Tito Kuramoto impartía sus talleres de pintura, dibujo y modelado de busto. Otro gran señor de los pinceles que a sus alumnos se entregaba sin horarios ni fecha en el calendario.

Más tarde allá por 1976 invitados por FOMO y el Proyecto Bolivia -Escuela de capacitación a la que en mis primeros “pininos”, yo ya colaboraba dando clases de cerámica- llegaron de Córdoba a la ciudad dos magníficos e inolvidables ceramistas, los profesores Rafael Cerrito y Mercedes Brito. Fueron tres meses de enseñanza intensiva en dibujo, cerámica y vaciado en moldes. Por cierto, el día del acto de clausura, cuál sería mi sorpresa cuando entre setenta alumnos solo a dos nos convocaron para viajar a Córdoba en calidad de becarios. Fueron tres meses de cursos de cerámica y en lo personal, un verdadero despertar.

Al concluir el taller, vuelvo a mi país, pero en el mismo año, esos profesores otra vez me ofrecen

una nueva oportunidad de ir a Argentina por nueve meses y allí simultáneamente combinaba mi rol de alumna y a la par me ejercitaba como profesora de cerámica de niños y adultos. Una experiencia enriquecedora que después de vuelta a mi tierra puse al servicio de aquellos que se introducían en el arte cerámico y que la vida por esas fechas me confiaba. Esta existencia terrenal tiene sus códigos, en este caso: dar y recibir.

En 1978 para mi gloria surge una nueva beca y con ello la oportunidad de volver a soñar a lo grande como decimos los benianos; esta vez se trataba de dar un salto transcontinental, nada más y nada menos que a la bella Italia, la meca del arte por excelencia. Aquí la propuesta institucional vino de Casa de la Cultura y la mecenas fue la OEA (Organización de Estados Americanos). En la primorosa ciudad de Castelli di Tèramo y durante dos años, me dediqué a estudiar: dibujo moderno, mayólica y técnicas decorativas. Este fue un tiempo valiosísimo para mi superación y creo haberlo aprovechado al máximo, bebiendo el saber de profesores plásticos de primera línea y a la vez compartiendo con alumnos de diversas nacionalidades y ello también se convierte en escuela para la vida.

AMG.- Entonces de este modo cerraste la década del setenta con “broche de oro”, pero la del ochenta no te fue menos espléndida, ¿no es cierto?

ORD.- Efectivamente, desde mis inicios no paré, primero gracias a Dios y después siempre hubo en mi camino una mano amiga como instrumento divino que se encargaba de proporcionarme los medios para realizar mis aspiraciones; creáseme siempre lo tomé con humildad y agradecimiento. Estar allá lejos, vivir experiencias nuevas, conocer tanta belleza y esteticismo en el campo de las artes, etcétera y además, vincularme con artistas de grandes alcances no solo por cotizados, sino por la capacidad de saber y luego transmitir a sus pupilos, era grandioso, un sueño del que uno no quisiera despertar. Sin embargo, yo añoraba mi país y la patria chica. Paradójicamente, toda aquella fascinación no provocó en mí el deseo de quedarme por esas latitudes, sino por el contrario, sirvió para afianzar mis raíces, valorizar mis orígenes, la tierra que me viera crecer con su naturaleza, su fauna, su flora, en fin, con su magia. Creo que todo

esto fue parte de un proceso de madurez y progreso invaluable para mi persona. Repito, y todo gracias al Buen Dios!

AMG.- Qué te parece si proseguimos en la ruta de tus posteriores viajes y lo que te deparó el nuevo decenio?

ORD.- A comienzos de los ochentas ya que estaba en el viejo continente, guiada por una buena amiga y colega con la que compartíamos el mismo interés por el arte nos dedicamos a hacer una gira por algunos países europeos que ejercen por siglos tradición en la exhibición de obras maestras de renombrados artistas, quienes en el pasado revolucionaron el universo de las bellas artes. Por ejemplo, en la misma Italia, recorrimos museos, iglesias, galerías e igualmente en países como: Francia y España. En cada sitio deliramos en la contemplación y admiración del esplendor, la riqueza y la majestuosidad de aquellas obras de arte que a fuerza de tanta belleza ya tocan lo sublime, diríase. De regreso, pasamos por los Estados Unidos, donde tuve la satisfacción de exponer y allí algunos de mis trabajos quedaron en el museo donde se realizó el evento y otros fueron adquiridos por particulares que gustaban de la vitalidad y seductora simplicidad del diseño artesanal en arcilla.

AMG.- Y otra vez vuelves a tus parajes, solo que Santa Cruz ya no era la misma que dejaste, ¿no es así?

ORD.- Por supuesto, a paso de gigante la ciudad que yo había adoptado un día y que amaba ya tenía otra "pinta" no tan solo por su despertar socio, económico y cultural, sino que era una nueva sociedad y había surgido una nueva clase también. Bueno, en esa nueva realidad me correspondía "aterrizar", aprovechar lo bueno que por lo general siempre trae el cambio y situarme para entregar lo aprendido y en ello tratar de vivir y comer del arte.

AMG.- Desde tus inicios, creo que fuiste "profeta en tu tierra"¿o me equivoco?

ORD.- Es correcto. Que yo recuerde ya nomás desde temprano me inicié en la enseñanza y es más, honrada al lado de maestros de las artes plásticas con tanto recorrido y prestigio de la talla de: Tito Kuramoto, Herminio Pedraza y Marcelo Callaú, quienes



Olga Ribera, mostrando sus diseños para producir piezas en arcilla

coincidentalmente más tarde a mi vuelta en 1977 me invitaron a que fuera parte de aquel selecto staff en el Taller de Artes Visuales y donde ellos eran "amos y señores". Un privilegio que disfruté en calidad de profesora y que se prolongó hasta el pasado 2019.

AMG.- ¿Por qué en tu obra cerámica impresiona lo direccionada que está hacia el arte originario, misional y popular cruceño? ¿Adónde pretendes llegar en esa lógica?

ORD.- Crear una conciencia difusora de nuestra propia identidad, considero yo, que es el papel de la tradición. Reforzarla y promoverla tendría que ser uno de los objetivos de mayor responsabilidad y compromiso con nuestro pueblo. Desde mi despertar al arte hace ya 50 años he intentado cumplir, precisamente ese papel y que conste, soy beniana, pero eso sí, cruceña de cariño. Sin que nadie me lo sugiriera mantengo esta visión, en fin, ésta siempre fue en mí una inclinación espontánea y natural. Más tarde en mis viajes de estudios, por ejemplo a países tan fuertes en el sentimiento de autoestima e identificación como México, de seguro reafirmaron

esta convicción y necesidad de dar importancia y potenciar en y con lo que hago lo nuestro, esto es la tradición.

AMG.- Esa tu constante, un tanto se asocia a la pedagogía de Franz Tamayo cuando argumenta: "... la alienación destruye la personalidad de los pueblos y los arrebaña"... Por ahí vas?

ORD.- Claro, el pensamiento de Tamayo dicho en simple, es la filosofía popular que asume el mexicano; esté donde esté, convencido y orgulloso a pedir de boca exclama: "como México no hay dos, verdad de Dios!". Ni siquiera frente a su vecino, Estados Unidos se "achicopala". He vivido en el país azteca y a veces envidiaba esa marca tan profunda que los mueve a todo nivel. Acá en la misma línea el Dr. Herman Fernández Añez en su libro de oro "Nosotros y otros ensayos sobre identidad cruceña", casi como San Juan Bautista en el desierto en esta etapa de

despersonalización de lo cruceño, proclama y reclama la importancia de: "... interesarnos en el encuentro de lo que somos, sabiendo mejor lo que fuimos"...

Con humildad a través de las piezas u objetos de arcilla que suelo crear, la intención siempre es transmitir y mantener vigente en el espíritu y la mente del cruceño, pero más que nada en las nuevas generaciones, la valoración, preservación y defensa de lo nuestro, esto es ir al reencuentro con la propia identidad, a mi entender.

AMG.- A propósito de México, bella nación con la que yo también me identifico porque allí viví los instantes más inolvidables de mi vida en mi formación académica, por favor, nos refieres a qué fuiste por allá?

ORD.- Desde luego, entre 1985 a 1987 anduve en la república mexicana y mi primera "pascana" fue la



Olga Ribera, introdujo la técnica del calado entre las loceras de Artecampo-de Cotoca

ciudad de Tonalá en el estado de Jalisco. Allí tuve el gozo de conocer la fuerza, expresividad y calidad de sus arte, principalmente en la artesanía. Sin pérdida de tiempo me matriculé en la Escuela del Museo de Cerámica donde tomé cursos de pintura decorativa artesanal y cerámica precolombina. Más tarde en Xochiquetzal me inscribí a cursos de cerámica decorativa, donde aprendí algunos de los secretos de la peculiar y vistosa artesanía mexicana.

Entretanto estudiaba en las fechas de los llamados “puentes” también conocí la famosa ciudad de Guadalajara y en medio de tanta diversidad, expresividad y belleza de aquellos trabajos de la alta artesanía mexicana tuve la satisfacción de exponer mis trabajos y con ello mostrar el sello boliviano en el Instituto Nacional de la Cerámica, un verdadero santuario de la arcilla. Por ventura, mis pinturas en papel, esculturas y vasijas causaron un magnífico impacto.

En la ocasión, tuve el sano orgullo de lograr por parte del Instituto del estado de Jalisco el 1er. Premio a un conjunto de miniaturas, casi de fantasía que representaba a los danzantes del tradicional “Jarabe tapatío”. Allí nomás adquirieron las piezas tanto para el importante Museo, así como también algunas personas admiradoras de mis diseños, los que se engalanaron con la tricolor boliviana en esas galerías donde la mente humana libera la imaginación que no tiene límite entre aquellos creativos artistas.

Antes de dejar atrás mi experiencia de estudios y trabajo en México, país al que regreso en 1998, año bendecido, pues conocí el estado de Puebla de los Angeles, catalogada como una ciudad museo, cuenta con una iglesia para cada día del año. Allá ingresé a los talleres de cerámica esmaltada y adobería en su Escuela “La Talavera”, un espacio y unos profesores fantásticos que ayudaron a capacitarme y ampliar mis horizontes sin lugar a dudas. Después con todo el bagaje de conocimientos, vivencias y con la ilusión de volver a mi tierra alcé el vuelo de regreso a casa, a mi realidad y con mi gente. Y otra vez a empezar de nuevo...

A finales del 90 y después con la llegada del nuevo milenio 2001, de manera intermitente aprovechaba los cursos y talleres que se desarrollaban en mi



Olga Ribera, con algunos productos en cerámica diseñados por ella y reproducidos por loceras de Cotoca para Artecampo.

ciudad; todo en función también de mi tiempo libre. Por esa época yo trabajaba para FOMO y el Proyecto Bolivia en el Taller de Artes Visuales y a su vez empecé a trabajar para el Centro de Investigación Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa (CIDAC) y Artecampo, en la capacitación de sus mujeres del campo ahí asociadas. Por citar algunas comunidades: Urubichá, Guarayos, Los Tajibos, entre

otras. Al presente, para CIDAC-Artecampo, solo dirijo al grupo de las loceras de Cotoca, pues ellas aunque cuentan con el conocimiento de sus antepasados, precisan asesoramiento en el diseño, el acabado, etcétera de las piezas artesanales que después en una presentación prolija e impecable Artecampo pone a la venta y cautiva a su público, no solo local, sino también nacional e internacional. Este es un trabajo de hormiga y de esfuerzo, pues de continuo hace falta la supervisión para mantener y mejorar la calidad de los productos.

AMG.- De tu larga experiencia laboral, ¿dónde se exhiben algunas de tus obras?

ORD.- Uih..., sería muy largo enumerar con detalle dónde y quiénes conservan mis creaciones en sus distintos materiales, formas, técnicas, estilos y colores. Aquí brevemente apuntaré algunos:

A nivel local y nacional

En el vestíbulo principal de Casa de la Cultura está el mural esmaltado sobre baldosas, inspirado en nuestra Santa Cruz de antaño. Empresas e instituciones del medio, diversas personas particulares que aprecian el arte cerámico conservan un sinnúmero de piezas, esculturas y vasijas que en anteriores exposiciones tuve a bien exhibir, así como también están en los anaqueles de museos locales y de La Paz. Cabe anotar que otros objetos fueron adquiridos por la vía del encargo. Las huellas de mi trabajo también están en los numerosos diseños que elaboré para CIDAC-Artecampo y que mujeres artesanas de varias comunidades del Santa Cruz reproducen y recrean en las piezas que elaboran y que luego se exponen y ofrecen a la venta en la peculiar tienda de Artecampo en la calle Ignacio Salvatierra, esquina Vallegrande de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra y también en el Museo de Arte Originario y Popular de las Tierras Bajas.

A nivel internacional

En mis viajes por el exterior de Bolivia: países latinoamericanos y europeos, ya sea en exposiciones individuales como colectivas, o bien en concursos, muchos de mis trabajos fueron adquiridos para mostrarlos como piezas de museo o bien como objetos decorativos y utilitarios entre los particulares que valoran el arte cerámico, principalmente con temáticas que destacan

el patrimonio artesanal, el arte originario y el misional.

AMG.- Enseñar es otra constante en tu vida laboral, no es así?

ORD.- Muy cierto, tengo alma de maestra, primero porque me gusta y segundo, porque enseñar, capacitar, guiar es una forma de devolver a la sociedad algo de todo lo que la vida me ha dado e incluso ahora ya con los años encima, toda vez que soy una mujer hiperactiva y exigente conmigo misma, sigo produciendo con prontitud, vigor y con mucho amor. Es más, de tiempo atrás, tengo unos murales pendientes que espero tener tiempo para concluirlos. No hay mayor recompensa que vivir contenta con lo que se hace... Jamás le pedí a Dios riquezas, solo salud y ser un poco feliz con lo que tenga...

AMG.- Actualmente, 2020, ¿dónde enseñas?

ORD.- Desde el 2004 soy docente de la carrera de Arte en la Facultad de Ciencias del Hábitat de la Universidad Autónoma "Gabriel René Moreno" y ahí estaré mientras sea posible. Por fortuna se nota nomás interés entre la juventud, aunque por otro lado, hay una fuerte deserción entre el alumnado de la academia. Siento que muchos ven a la materia como un apéndice de arquitectura y son pocos los que toman al arte como oficio. Si no me equivoco algo parecido sucede entre las otras disciplinas relacionadas con las bellas artes en general; desde los propios padres de familia las consideran por mentalidad, como mero complemento. Ni modo, este es un mundo a todas luces materialista y las sociedades se inclinan más por los oficios donde ante todo se cotiza y aprecia el dinero. En fin, todo es cuestión de enfoque... Por lo pronto, como la poesía, no dudo que en el mundo siempre habrá quienes se atrevan y la vivan en el duro campo de batalla.

AMG.- ¿Será que nos puedes ampliar algo más sobre tu enseñanza a las mujeres indígenas-campesinas de Artecampo?

ORD.- Hablar de Artecampo (Asociación de Artesanas del Campo), la hija del CIDAC (Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Cooperación Cooperativa) es un punto y aparte por el objetivo que viene cumpliendo desde 1980 cuando la señora Adita Sotomayor

de Vaca y la señora Laura Zanini emprendieron la “aventura” de inventariar, investigar y estudiar la producción artesanal indígena-campesina en el Dpto. de Santa Cruz y claro, los resultados fueron palpar su progresivo deterioro e inminente desaparición. Esto “encendió las alarmas”, porque no había tiempo que perder. Es así que, en 1985 se funda el CIDAC bajo una concepción –inteligente y sentida- del desarrollo que vincula la preservación y vitalidad de la identidad cultural al bienestar espiritual y material de los pueblos. Este liderazgo invaluable lo encabeza la eficiencia y el don de sí de Adita de Vaca y en equipo da inicio a un trabajo coordinado entre el campo y la ciudad destinado a mejorar la vida de las artesanas indígenas y campesinas y sus comunidades. Una experiencia increíble que ha logrado desde entonces preservar y desarrollar el patrimonio artesanal regional y paralelamente, otorgar valor a modos de vida y conocimientos ancestrales beneficiando la recuperación cultural y la calidad de vida de mujeres guarayas, isoseñas-guaraníes, chiquitanas, ayoreode y otras comunidades interculturales; al presente todo lo que ellas producen tiene su justo valor, bien merecido.

Ahora desde hace prácticamente 30 años, soy parte de la familia de CIDAC-Artecampo. La siempre recordada señora Adita personalmente me invitó un día a hacerlo y de inmediato me uní a las tareas de capacitación de las mujeres artesanas en determinadas comunidades de los municipios del Dpto. de Santa Cruz. Es un trabajo reconfortante en las áreas rurales y donde el artista-capacitador tiene la posibilidad de impulsar la creatividad en el diseño, potenciar el juego entre tradición e innovación, en fin, propiciar la evolución plástica de las creadoras artesanas. Esto es contribuir a reforzar el cuidado y la conservación del patrimonio cultural cruceño.

AMG.- Cuando nuestra talentosa Olga toca el tema del CIDAC-Artecampo, sea oportuno aquí dedicar con sincero afecto unas líneas a la memoria de Adita de Vaca, quien siendo peruana de nacimiento, nos dio con hechos concretos una verdadera lección de amor a Santa Cruz. Curiosamente, como en Chiquitos en la restauración y conservación de los templos misionales (verdaderas joyas arquitectónicas jesuíticas) , fueron extranjeros los protagonistas: sacerdotes y laicos se dieron a

la tarea de salvarlos de la destrucción del tiempo y la indiferencia colectiva. En nuestro aquí -quizás a influencia de su esposo Lorgio Vaca, uno de los grandes en el arte muralista- nuestra querida Adita con su visión y amor por lo cruceño hizo posible junto a otras personas que la secundaron forjar el desarrollo de semejante proyecto y con el único objetivo de rescatar el patrimonio cultural de los pueblos de tierras bajas, vía la rica producción artesanal misional en la región.

Esta fue una exitosa conquista que está próxima a cumplir 40 años y en este presente se ha convertido en una suerte de espejo, capaz de reflejar al ser cruceño de cuerpo entero con sus propias señas de identidad. Gracias, buena y gran señora por su generosidad y por el legado que dejara a Santa Cruz; siempre los cruceños estaremos en deuda con usted, Adita de Vaca. Ojalá que todo lo conseguido perdure y no muera jamás por el bien de la cultura.!

AMG.- Después de este paréntesis, ¿deseas destacar otros nombres de personas que en tu trayectoria gravitaron?

ORD.- En mi mente se agolpan nombres de tantas y bellas personas como profesores y colegas artistas, amistades, instituciones u organismos que en su momento y en cada época de mi existencia contribuyeron a mi instrucción, capacitación, en fin, a mi avanzar en este arte de fábula que es el cerámico; no me perdonaría obviar a alguno de ellos y solo digo: gracias de nuevo a los que todavía están entre nosotros y para los que ya partieron a la otra dimensión, elevo una plegaria.

AMG.- Sin la menor intención de molestar tu sensibilidad ni tu modestia, en 50 años de trabajo permanente ha habido algún premio o reconocimiento oficial que te cale hondo?.

ORD.- En realidad, la Medalla de Oro al Mérito que en el pasado me otorgara el Municipio de Santa Cruz fue para mi espíritu muy motivador, la guardo en el corazón y lo agradecí como corresponde.

Finalmente, como una apasionada que soy del barro, insto a que los bolivianos revaloricemos el poder y la belleza del arte cerámico y que estimulemos su consumo, un aprecio que ha empezado a florecer y



a dar sus frutos; téngase en cuenta que, en el barro intervienen y se consideran vivos –mágicamente– los 4 elementos de la Madre Naturaleza: agua, tierra, fuego y aire. La cerámica es un material superior porque con la arcilla se expresa todo lo que a uno se le antoje comunicar y de la manera más simple y bella.

AMG.- Este encuentro con la maestra de maestras en el arte cerámico que es nuestra apreciadísima Olga Ribera Díez, me ha permitido como a través de una “tapa de cristal” percibir en cada palabra, en cada concepto suyo la belleza de su alma buena, su esencia interior sensible, sutil y maravillosa. En combinación, el Creador por antonomasia la ha dotado de una imaginación y manos sublimes –así como un orfebre– para dar forma y el soplo de vida a cada escultura, vasija u objeto que sale de la magia de sus talentos para el asombro estético y placentero de quienes han aprendido a contemplar la belleza en el arte plástico y artesanal; ambos poseedores de la misma jerarquía y clase y qué bueno!. En este caso, es una artesanía que enriquece, preserva y revitaliza nuestra herencia cultural y realza la esencia del ser cruceño, de los hijos de Chávez... Y claro, si de arte se trata, todo es subjetivo, entonces por qué no afirmar, el ser de los nietos de Murillo, Velázquez, Goya, Rubens, Picasso, Miró...

Seres como nuestra singular y fantástica artista, en estos, días de Dios, ya son “garbanzos de a libra” y solo nos queda agradecer por su aporte a la cultura cruceña, boliviana y mundial y acá como Arquímedes bien vale la pena exclamar: ¡“Eureka”! porque Olga existe.

Lic. Anamaría Gamarra de Hausmann
Comunicadora y Editora
Santa Cruz, invierno del 2020