

Boletín 18

REDen

Patrimonio CULTURAL
en las Artes y Oficios



Sumario

2 María Milagros PÉREZ

El aprender haciendo siempre se mantendrá

Entrevista a Ana María Reyes Lovera

10 Ismenia MERCERÓN y Diónys RIVAS ARMAS

Espiritualidad ancestral:

la partería tradicional Afro

16 George AMAIZ y Alba Kelina CAMPOVERDE

Urdimbres y tramas:

la tradición de los chinchorros de curagua

22 Ritzy MEDINA CUENTAS

Arte Cenú

28 Mónica GORDIANO TLACUATL

**Técnica del rajueado
en Tehuiloyocan, Puebla**

34 Jorge Luis HERNÁNDEZ

**La fotografía, oficio o arte:
una ventana al pasado**

39 Mirhta COLINA CABRERA

Las muñecas de trapo: oficio y salvaguardia

44 Carlos Eduardo LÓPEZ

El cultivo del sisal: el oro verde del siglo veinte

BOLETÍN en RED

Año 2
Etapa 2
Número 18
Enero – Febrero 2021

EQUIPO Editorial

Fabiola VELASCO PÉREZ
Diónys RIVAS ARMAS
Natchaieving MÉNDEZ BLANCO
Octavio SISCO RICCIARDI

Corrección de TEXTOS

Vidal CISNEROS G.

COLABORADORES

Ana María REYES LOVERA
María Milagros PÉREZ
Ismenia de Lourdes MERCERÓN
Diónys Cecilia RIVAS ARMAS
George AMAIZ
Alba Kelina CAMPOVERDE
Ritzzy MEDINA CUENTAS
Mónica GORDIANO TLACUATL
Jorge Luis HERNÁNDEZ
Mirhta Isabel COLINA CABRERA
Carlos Eduardo LÓPEZ FALCÓN

PORTADA

MAESTROS DEL BARRO
Chucho Coello
Foto: Diario Nuevo Día de Falcón

RED patrimonio.VE

Observatorio de patrimonio cultural

BOLETÍN en RED es un medio de difusión relacionado al campo del Patrimonio Cultural Venezolano y Nuestro Americano. Es una iniciativa del Programa en Ciencias de la Conservación del Patrimonio Cultural de la Dirección de Sociopolítica y Cultura de la Fundación Instituto de Estudios Avanzados – IDEA, ente adscrito al Ministerio del Poder Popular de Ciencia y Tecnología de la República Bolivariana de Venezuela, en conjunto con los Miembros de la Red de Patrimonio de Venezuela y del Observatorio de Patrimonio Cultural.

Depósito Legal N°: MI2020000579
ISSN: En proceso de solicitud

Miembros de la RED de Patrimonio de VENEZUELA

Fabiola VELASCO PÉREZ. Dinorah CRUZ GUERRA. José Gregorio AGUIAR LÓPEZ. Petra AGUILERA ALGUINDIGUE. Carmen Julia III AMUNDARAIN ORTIZ. Gersury Katuska ARIAS GARCIA. Miguel Alciro BERROTERÁN. Carolina BERTI. Claudio BERTONATTI. Trina María BORREGO DE GÁMEZ. Michel BURGOS. Elsy CANELÓN GONZÁLEZ. Andrés CASTILLO. Yaritza CONTRERAS RIVAS. Jesús Enrique CORDERO VIERA. Isabel María DE JESÚS PEREIRA. Daniel DI MAURO. Oscar FERNÁNDEZ GALÍNDEZ. Carlina FLORES LISCANO. Gabriel GÓMEZ CEREZO. Emily GONZÁLEZ. Armando GONZÁLEZ SEGOVIA. Víctor GONZÁLEZ ÑÁÑEZ. Andreina GUARDIA DE BAASCH. Judith HEREDIA ARIAS. Jorge Luis HERNÁNDEZ. Alejandro LINARES MUÑOZ. Aída MACHADO ROJAS. Natchaieving MÉNDEZ. Wilfredo MENDOZA. Ismenia de Lourdes MERCERÓN. Debbie MOLINA. Evelyn MOY BOSCÁN. José Alberto PARRA OLIVARES. Blanca PÉREZ HERNÁNDEZ. Juan PIÑANGO. Carlos QUIÑONES GUEVARA. Carlos Darío RAMÍREZ MORALES. Luis Eduardo RANGEL GONZÁLEZ. Manuel Alejandro REINA LEAL. Diónys RIVAS ARMAS. María Alejandra RIVAS SALCEDO. Grecia SALAZAR BRAVO. Iris SALCEDO MURO. Octavio SISCO RICCIARDI. Gustavo Enrique SOLÓRZANO GONZÁLEZ. Lilia TÉLLEZ. Luisa VILLAMIZAR CONTRERAS. Soraya YARACUNA DE ABREU. Vidal CISNEROS GONZÁLEZ. Maury MÁRQUEZ. Nancy ESCALANTE. Eucarys JIMÉNEZ ESCALONA. Rodolfo VARGAS. Belkys MONTILLA ESCALONA. Jorge RIVAS. María Gabriela MARTÍNEZ DÍAZ. Rebeca REQUENA. Carlos MORGADO DELGADO. María Ismenia GARCÍA. George AMAIZ. José Ignacio LARES GUERRERO. Néilda REQUIZ SAYAGO. Oscar MAIDANA PINO. Arnoldo BARROSO CORDERO. Yulitza GARCÍA PITRE. Carmen Aidé CAMACHO GONZÁLEZ. Gladys OBELMEJIA. Betty GONZÁLEZ MENDOZA. Eliana CRESPO PACHECO. Carlos NOHLE. Luz Omaría MENDOZA. Yolimar HERNÁNDEZ. Martín PADRÓN. Manuel Antonio LÓPEZ. Pedro REYES. Ritzzy MEDINA. Gabriel BAUTE

INSTITUCIONES

Fundación IDEA, Caracas
Dirección de Proyectos y Cooperación Técnica de la Alcaldía Municipio Ambrosio Plaza, Guarenas
Centro de la Diversidad Cultural de Venezuela en España
Fundación para la Historia, la Cultura y el Desarrollo Endógeno, Caracas
Patrimonios AC, Caracas
Observatorio De Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt, Maracaibo

Editorial

Hablar de patrimonio cultural en las artes y oficios, es entender que cada bien que consideramos patrimonio tanto material como espiritual está dotado de una carga artística que se debe al dominio de uno o varios oficios a la vez.

La historia moderna occidental se ha encargado de enredarnos los conceptos con la marcada diferenciación que se le torna a lo que es arte y lo que son los oficios. Desde la época antigua y la edad media eurocentrista hubo un trato peyorativo al trabajo manual, que condujo a la posterior clasificación de las “Bellas Artes” o artes cultas en diferenciación de lo que es la artesanía.

Es inminente que arte es la actividad en el que un hombre o una mujer recrea con una finalidad estética un aspecto de la realidad o de un sentimiento. Es un acto de creación comunicativo que se materializa o se expresa en imágenes y sonidos, en su amplia concepción, dando como resultado un producto que cumple una función estética o social, de carácter auténtico, el cual se puede considerar como una obra de arte, principalmente por su genialidad.

El oficio se percibe como una ocupación que desempeña una persona y que generalmente no se aprende en un curso o en una universidad, sino de observar a otra persona que la realiza. Se determina habitualmente de algún proceso mecánico, por lo general manual o artesanal. De ahí su mirada peyorativa y clasista.

Más allá de lo planteado, porque sería un tema denso de discusión y las pocas líneas que nos permite esta editorial no alcanzan, el patrimonio cultural reconocido institucionalmente, por una comunidad o por un grupo de personas, goza en su esencia del atributo de la autenticidad, bien plasmado y definido en las convenciones internacionales de la Unesco. En este sentido el patrimonio es arte y oficio, es oficio y es arte. Son productos creativos consolidados, materializados o internalizados, a partir de su producción, con el dominio de técnicas, de materiales, de disciplinas profesionales, entre otros. Intrínsecamente y extrínsecamente alrededor de un elemento patrimonial orbitan procesos creativos concretados por el dominio de los oficios, cargados de valores que satisfacen las necesidades espirituales y de identidad de quienes lo reconocen como propios.

De este basto tema surge esta edición número 18, que nos llena de satisfacción y orgullo, porque de manera espontánea se presentaron grandes temas y experiencias de vida, de Venezuela, Colombia y México, que van desde la enseñanza, hasta la valoración de bienes aún no tan reconocidos, como también la visión amplia de incorporar al conocimiento del arte, oficios no tan tradicionales. También hemos recuperado e incorporado, en las últimas páginas de la revista, la sección “Lecturas Sugeridas” que se destacaba el la primera etapa editorial del boletín, con ensayos complementarios sobre los tema que se expone.

Cada propuesta que se presenta muestra un amplio bagaje de saberes transformados en “arteoficios patrimoniales” de Nuestra América.

EQUIPO EDITORIAL



María Milagros PÉREZ

Licda. en Comunicación Social. (UCV). Expresidenta de la Fundación Premio Nacional de Periodismo.
Correo-e: mmperez555@gmail.com

Ana María Reyes cree en los poderes creadores del pueblo

“EL APRENDER HACIENDO SIEMPRE SE MANTENDRÁ”

La socióloga y antropóloga falconiana, quien trabajó junto a comunidades corianas y veleñas para que la Unesco declarara en 1993 a Coro y La Vela como patrimonio mundial de la Humanidad, asegura que la otrora Escuela del Barro de Taratara fue una experiencia única para las artes y oficios.



Ana María Reyes Lovera en el patio de la Casa Azul
Foto: Cortesía de Aquiles Báez

Toda una vida

- Profesora jubilada de la Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda
- Socióloga (UCV 1971) y Antropóloga (UCV 1979)
- Magister en Filosofía de la Historia (UCV) y Doctora Honoris Causa (Universidad Francisco de Miranda).
- Integrante del Equipo que realizó el dossier que Venezuela envió a la UNESCO para que Coro y La Vela ingresaran en la lista del Patrimonio Mundial (1990 – 1993)
- Directora fundadora de la Escuela de Barro de Taratara (1995-2000)
- Coordinadora del equipo que diseñó la Escuela Técnica de Construcción con Tierra Simón Rodríguez
- Autora de “La Rebelión del Poder Joven”, “Coro y La Vela, la defensa de un Patrimonio” y “Cuando el Petróleo se confundió con el Viento”.

En Coro y La Vela conocen de sobra a Ana María Reyes Lovera, profesora jubilada de la Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda, quien ha dedicado gran parte de su vida a defender el patrimonio coriano y veleño de los depredadores de oficio.

Habita en la conocida “Casa Azul” de La Vela que hace dos años estuvo a punto de ser consumida por un incendio y que, afortunadamente, hoy sigue siendo el abrigo de sus sueños, recuerdos y afectos. Patrimonio familiar que la llevan a amar con pasión sus corredores y paredes.

Cree que la mejor forma de conservar el patrimonio nace cuando las comunidades defienden sus casas, calles, tradiciones, paisajes, ecosistemas, y más cuando lo hacen para protegerse de lo que denomina “voracidad comercial o política”. De allí su lucha por más de 40 años por conservar el legado histórico y cultural de

Coro que fue la primera capital de Venezuela y del puerto de La Vela como primer lugar patrio donde flameó el tricolor nacional en 1806.

En la víspera del 20 de febrero de 2021 cuando se cumplieron 162 años del grito zamorano por la Federación lanzado en Coro en 1859, la aguerrida veleña hace un llamado de alerta para que se mantenga en alto la lucha por el patrimonio, no solo con la preservación de las casas coloniales, sino también con la transmisión del arte y el oficio de la construcción con barro que les permita a estas casas seguir viviendo en el tiempo.

Premisa que formula porque, más allá de ser protagonista de primera línea para que la Unesco declarara a Coro y La Vela como patrimonio de la Humanidad en 1993, fue directora y fundadora de la Escuela del Barro de Taratara y coordinadora del equipo que diseñó la Escuela Técnica de Construcción con Tierra

Simón Rodríguez. Ambos proyectos educativos reconocidos por la Unesco y dirigidos a rescatar el “hacer haciendo” de los maestros constructores de las casas de tierra que, por allá en los médanos corianos, conviven bordeadas de historia, memoria, vivencias y fuertes ráfagas de vientos.

Vivencias Patrimoniales

En 1993, la Unesco declaró a Coro y La Vela como patrimonio mundial. ¿Explique por qué la iniciativa y conciencia de la comunidad fueron factores fundamentales para la protección, conservación y preservación del Patrimonio?

En el año 1977, en medio del cumpleaños de la ciudad de Coro, el gobierno regional anunció que construiría una amplia avenida en la calle Bolívar de La Vela lo que implicaba eliminar tres calles y tumbar

muchas de las casas coloniales. Afortunadamente para la lucha emprendida por las comunidades a posteriori, la medida no fue producto de un decreto y sólo fue un pedido de la Alcaldía a la Presidencia. No obstante, iniciaron la catastrófica obra y tumbaron dos cuadras en la parte este de la calle Bolívar y tres en la oeste. Esto creó un grave problema de drenajes y cloacas que llevó a la comunidad a organizarse. Así dos grupos se enfrentaron, por un lado la comunidad organizada y por el otro el gobierno regional con el clero a su favor y con políticos que veían posibilidades de negocios. Los curas, en los sermones decían que había que tumbar las casas porque era “zona de godos”. Instaban a desaparecerlas y no dejar vestigios. Nosotros empezamos a ver cómo diseñar y emprender la defensa para salvar la memoria y el patrimonio. En 1982, luego de varios años luchando, creamos la Asociación de Vecinos del Centro de La Vela. Se hicieron reuniones públicas y manifestaciones, pero nos tenían un cerco. El presidente de la Asociación Venezolana de Periodistas no permitía ninguna entrevista a quien estuviera en contra de la avenida. Fue un enfrentamiento muy fuerte. Nos tiraban piedras y ponían grafitis en contra nuestra. Fue algo muy difícil. Incluso, un sacerdote creó un grupo llamado La Huella de Cristo dedicado solo a lograr la destrucción del centro histórico de La Vela. En 1984, logramos que la Junta de Defensa del Patrimonio Cultural y Natural de Venezuela, actualmente Instituto de Patrimonio Cultural, emitiera una resolución decretando a La Vela como patrimonio de interés histórico y turístico nacional. Eso impidió que tumbaran las casas y que la lucha contara con respaldo legal. Seguimos intentando cómo salvar la Vela desde la comunidad porque la gobernación ayudaba tangencialmente y era la comunidad la que se activaba para lograr recursos. Se podría decir que este fue un caso único ya que usualmente los Estados asumen esta tarea y aquí fue la comunidad que hizo el dossier para justificar el carácter patrimonial mundial de una ciudad. En 1992, vino una comisión de la Unesco a inspeccionar la solicitud sobre Coro y señaló que había que incorporar a La Vela en la propuesta. Es así como se logró que en 1993, la Unesco declarase a Coro y La Vela como Patrimonio Mundial de la Humanidad. Más tarde, el Estado empezó a dar pequeños aportes para financiar el rescate, hasta el primer gran aporte directo que se hizo en el año 2006. La importancia de este logro radicó en que la Comunidad defendió el patrimonio, algo loable porque normalmente son comisiones especiales y con financiamiento gubernamental las que gestionan este tipo de declaratorias de la Unesco. En el caso de Coro y La Vela, fue una larga y fructífera lucha de la comunidad organizada.

Usted siempre ha sido una defensora de las construcciones coloniales de barro de Coro y La Vela. De hecho ha vivido en la emblemática Casa Azul, herencia familiar, que en noviembre de 2019 estuvo a



La Casa Azul de Ana María Reyes en La Vela, estado Falcón

punto de perder por un inesperado incendio. ¿Cuál fue y ha sido la respuesta de la colectividad y del gobierno regional no sólo para su casa sino para seguir y dar continuidad a la preservación de toda esa memoria y herencia coriana y veleña como patrimonio de la humanidad?

Desde pequeña me enseñaron a amar las casas de barro, amar los patios, la casa no es solo la construcción, son los colores, los corredores, los animales, las plantas, es un mundo donde nos integramos con la naturaleza. Siempre nos han metido en la cabeza que lo importante es lo moderno y el dinero, incluso en investigaciones que hice en la Sierra, me asombraba cómo los profesionales trataban de tumbar las cocinas de las casas coloniales y los padres hacían una cocina en el patio o solar porque les gustaba más cocinar en fogones que, a pesar de ello, han ido desapareciendo. Nosotros amamos estas construcciones desde pequeños, pero el conocimiento científico se unió con un modernismo que no vale la pena. Lo malo es destruir un patrimonio para hacer algo distinto, La mayoría de las veces lo que se construye no tiene nada que ver con nosotros. Cuando se incendió esta casa, el 12 de noviembre de 2019, la gente sorprendida salió a la calle y se me acercaba llorando. Días después los niños pasaban y decían “mira como se incendió y es patrimonio”. Aquí hay un grupo que sigue pensando en defender el patrimonio, como hay a quienes solo les interesa ganar dinero y contratos. A los dos días del incendio, el Ministerio de Cultura mandó una

comisión, también vino la Alcaldía y directivos de la gobernación, yo me fui a Caracas y cuando salí de la Clínica, me informaron que habían aprobado sacar los escombros y asignar unos recursos para arreglar la casa. En enero de 2020 no habían hecho nada. Gracias al apoyo de Jacqueline Farías y amigos, se logró que la Alcaldía y la Gobernación recogieran los escombros. Hace tres meses, me trajeron un presupuesto que hizo el IPC y el Incudeff que requiere respuesta de Caracas. No sé qué sucede. Yo quedé sin cédula, ropa, sin nada, pero lo más importante salvamos el patrimonio. En Coro tenemos mucho, las casas son de una belleza extraordinaria. Vamos a salvar esto e inculcar a las nuevas generaciones que somos un pueblo bello, generoso, especial y que nuestras construcciones también son especiales porque tienen muchas ventajas. Son resistentes al calor y al frío, a movimientos sísmicos, a balas, no se cuarteán. Son hermosas. Son el testimonio de cómo vivían nuestros antepasados y nos permiten conocer nuestra historia. Yo amo esta casa y me dolería muchísimo perderla.

Explique por qué ha señalado recientemente que Venezuela se encuentra en la lista de patrimonio en peligro por el caso de Coro y la Vela. ¿Hay opciones para salvarla de ello?

Hace unos años, a consecuencia de lluvias torrenciales, se cayeron los techos de varias casas. Se generó un movimiento social para salvar el patrimonio, pero la reconstrucción no se hizo de inmediato, lo que

originó que la Unesco pusiera a Coro y La Vela en la lista de “patrimonio en peligro”. Esto es un aviso porque si no se procede, pueden retirar la declaratoria de patrimonio mundial de la Humanidad. Pienso que Coro y La Vela se pueden salvar porque hay una comunidad que las ama. Esto, por supuesto, es importantísimo para la Unesco. Ellos saben que tenemos muchos años luchando por esta preservación. Si el gobierno nacional decreta la reconstrucción nos salva, tal como sucedió con la restauración de Varsovia, luego que Hitler la destruyó. Aquí es más fácil porque las casas son de un solo piso y tenemos el personal que maneja la técnica de construcción con tierra, así como muchos arquitectos interesados en el patrimonio. Estamos en peligro y tenemos que preocuparnos. Este año ha sido difícil por la pandemia, pero Venezuela cuenta con la gente, así que vamos a salvar a Coro y La Vela porque, aparte de su belleza, somos patrimonio mundial a la altura de Versalles.

Conciencia Colectiva

Usted ha dicho que salvar el hoy y el ayer necesitan de una comunidad con sentido de pertenencia y amor a la ciudad. ¿Cómo mantener este espíritu en las comunidades?

Es necesario el compromiso de las comunidades. Ahora también se puede lograr, tal como pudimos pelear sin recursos y sin presupuesto por el patrimonio de Coro y La Vela. Hay que aprovechar a los medios de comunicación y utilizarlos para desarrollar la parte interna del ser. Los medios deben servir para más de lo que han servido y dar a conocer todo lo positivo nuestro. Todo es patrimonio y nos enriquece. Hay que rescatar nuestras raíces, costumbres y herencia. Debemos sacar todo lo positivo que conlleva el patrimonio, primero que nada reconociendo que tenemos un patrimonio. Se puede lograr. ¡Vamos todos a sentir muy adentro el amor por lo nuestro!

Explique por qué la conciencia de los actores sociales es el valor significativo requerido para la conservación del patrimonio cultural.

Hay que crear conciencia en todos, pero especialmente en los niños y niñas a quienes debemos enseñarles a amar la naturaleza, los animales, la belleza de las casas, la ciudad, el país. Vamos a enseñarles las bondades de las construcciones de barro y el por qué son parte de un pasado importante para todos. Por ejemplo, nuestra casa azul es del siglo XVIII y con mi familia ha estado desde el siglo XIX. Mi mamá nació aquí en 1905. Las casas de barro son nuestra memoria, son nuestro pasado.

En 1982 cuando comenzó la titánica lucha por la

¿Si los maestros no transmiten sus saberes sobre el trabajo artesanal del barro y la tierra, se corre el riesgo de caer en la pérdida de la memoria colectiva?

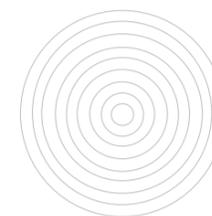
Si los maestros desaparecieran, siempre habrá alguien que quede. Jamás se puede perder la técnica. En Cuba cuando declararon a La Habana como patrimonio mundial, consiguieron a un señor que había trabajado con su papá y él fue quien enseñó a otros sobre cómo reconstruir. Siempre queda alguien, las cosas no se pierden totalmente. Incluso, uno mismo aprendió de tanto ver y con esto también se reconstruye el conocimiento, no creo que perdamos el arte y el oficio de la técnica. Por supuesto, reitero que la máxima de Simón Rodríguez de “aprender haciendo” se mantendrá siempre. Fijar el conocimiento es haciéndolo. En la Escuela del Barro lo aplicamos porque el patrimonio envuelve muchas cosas. Por ejemplo, hay una técnica para las paredes y maestros especialistas en esta área, así como expertos en techos, pisos, alfarería. El patrimonio no es solo la construcción de la casa, sino es un todo.

Es parte de nuestra memoria colectiva y la gente debe conocer sus antecedentes. Hay que aprender la historia de la casa, la calle y la ciudad.

El barro es cultura, es memoria, es resistencia, pero éstos son valores que no han logrado imponerse en los planes y programas de viviendas en los que prevalecen el cemento y el ladrillo. ¿Por qué?

Antes se hacían reuniones y entre todos hacían las casas. Después los maestros artesanos asumían la construcción. Luego cuando surgió el cemento, lo consideraron más rápido y práctico que acudir a las técnicas de barro que requiere mucha paciencia. El cemento significaba menos compromiso, menos trabajo, y con el auge de las universidades que son las que dan el saber, se nos reforzó la influencia europea.

Atrás quedaron las experiencias y enseñanzas de nuestros ancestros indígenas. Nuestra educación formal es una copia de la educación formal europea. Hay que impulsar que cada continente recoja su historia. Vamos a conocer la nuestra. Tenemos que estudiar y ver quiénes somos. Creo que este siglo servirá para que volvamos a ser, reconocernos y respetarnos. Creo que todas las construcciones, bien en cemento o barro, son válidas y respetables. No tenemos que supeditar una a la otra.



Maestro artesano del barro

Jesús “Chucho” Coello

Chucho Coello (1929) es reconocido como “el arquitecto y pedagogo del barro” en el estado Falcón. Es por ello que no podemos dejar de nombrarlo cuando hablamos de artes y oficios en el patrimonio cultural.

Chucho es un militante de la práctica de construcción en barro. Se ha desempeñado como maestro facilitador de los talleres de técnicas constructivas de barro, dictado a todos los que integran las brigadas de conservación y protección del patrimonio de Coro y La Vela, que dirige el Instituto del Patrimonio Cultural, por lo que es reconocido por su trayectoria y voluntad colaborativa por las instituciones del Estado venezolano.

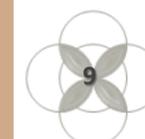
Su experiencia nace con él, con su entorno. A la edad de 10 años, ya dominaba el oficio, fabricaba tejas, levantaba paredes en su pueblo, con sus maestros Pollojo y Agustín Camacho.

De una entrevista realizada por Dayana Iarola de AVN en mayo de 2016, recogemos la siguiente nota:

“De la antigua técnica que gráfica la arquitectura falconiana, Coello resalta como principal bondad la ventosidad y liviandad que otorga el material a las estructuras erguidas. «A mí me gustan mis casas de barro, son más frescas, más cómodas», aseveró. Para Maritza Coello, una de sus hijas, el trabajo de su padre es ejemplo de disciplina y de amor. «Es maravilloso verlo a su edad amar su trabajo, amar lo que hizo, lo que hace y preocuparse porque no se olvide esta técnica, porque las nuevas generaciones conozcan y promuevan el barro como instrumento constructivo», explicó.”

En esta oportunidad la fotografía que ilustra la portada es esta edición número 18 de la Revista Digital Boletín en Red, como la imagen que está en esta página, muestran al maestro Chucho desarrollando lo que para él es una pasión. En este caso el patrimonio cultural en las artes y oficios se conjuga desde el saber, la experiencia y la materialización del arte y la técnica de las construcciones tradicionales de barro, que le dieron la categoría de patrimonio mundial a Coro y su Puerto de la Vela.

Maestro artesano “Chucho” Coello y ayudante
Foto: Oscar Arria . Alba Ciudad. Disponible en: <https://alba ciudad.org/2016/05/jesus-chucho-coello-falcon-barro/>



preservación del patrimonio, la Asociación de Vecinos de La Vela puntualizó que debía darse a conocer y demostrar las bondades de las construcciones de barro. ¿Cuáles son esas bondades?

El barro tiene muchas bondades que fueron marginadas durante mucho tiempo. Me acuerdo que de pequeña oía frases como “yo tengo una casa de bloque” y lo veían a uno de reojo. A mí no me importaba porque en primer lugar guardan frescor en el día y dan calidez en las noches frías, resisten mejor los movimientos de la tierra, las balas no las atraviesan. El barro es milenario. Tenemos una historia con estas casas que dan fe de la permanencia del barro por siglos. Está también la parte emocional y psicológica por la paz que ofrecen sus patios. Los que estamos a su favor, nos negamos a sacrificarlas por casas de cemento. Me atrevo a decir que el barro será la técnica de construcción del futuro.

Artes y Oficios

En materia de Artes y Oficios, explique ¿cómo y por qué surge la idea de crear la Escuela del Barro de Taratara?

Creamos la Escuela en Taratara porque teníamos mucha preocupación a que se extinguiera la transmisión de la técnica y el conocimiento de las construcciones de barro. Muchos de los maestros tenían más de 50 años y había que fomentar el amor a las casas del barro entre los más jóvenes. Nos pareció ideal crear la Escuela del Barro porque comprendimos, además, que el barro, los artesanos y los maestros eran rechazados, despreciados, relegados. Todo era muy despectivo y había que dignificar a las casas, la técnica y sus constructores, En la programación estaba que también se impartiera historia. Eran cursos de un año y se contaba con extraordinarios instructores, como el maestro Bernardo Torres, hoy fallecido. También incorporamos historiadores y músicos porque la idea era sensibilizar a los estudiantes junto a las diferentes técnicas de construcción. La verdad es que fue muy hermosa esa experiencia y el Ministerio de la Juventud por la vía de la Fundación Juventud y Cambio nos ayudó económicamente. Esto fue clave para poner en funcionamiento a la Escuela. La ubicamos en Taratara porque nos dieron una casa en comodato y los mismos estudiantes reconstruyeron las instalaciones para la Escuela. La parte de adelante era de adobe y el resto de bahareque. Fue hermosísimo porque esos muchachos empezaron a amar todo lo nuestro y pudimos formar a un grupo de jóvenes para que manejara y reprodujera las técnicas. Fue muy interesante el proceso educativo que vivimos que, incluso, tuvo una proyección internacional muy importante. En ese momento, era uno de los dos proyectos más importantes en América Latina, según Unesco. El otro estaba ubicado en Uruguay. Esto originó

que muchos representantes del mundo vinieran a conocer la experiencia de la Escuela del Barro de Venezuela. Lamentablemente, la Escuela desapareció porque el financiamiento se perdió e incluso cuando los alumnos culminaban y salían al mercado de trabajo, no los respetaban. Luego hicimos el proyecto de la Escuela Técnica de Construcción con Tierra Simón Rodríguez y no se logró el apoyo. Hubo muchos depredadores.

La Escuela del Barro además de formar para la construcción en barro, amplió la enseñanza a técnicas en madera, alfarería, electricidad, plomería, carpintería, tejido con hilo y palma, plantas medicinales y cocina tradicional. ¿El criterio de aprender haciendo, se mantiene?

Así es. El aprender haciendo de Simón Rodríguez estuvo muy presente en el plan de transmisión y enseñanza de saberes. Se enseñaba cómo hacer adobes, el cañizo, cómo se embutaba, cómo proteger la madera, cómo hacer la mezcla, el mezclote, cómo se hacía el friso. La técnica de construcción o preservación con barro, requiere saber de plomería y electricidad especial para este tipo de construcciones. También de alfarería porque la elaboración y colocación de tejas y de ladrillos de piso son parte importantísima en la enseñanza de las casas o edificaciones de barro. Por supuesto, no escapa el conocimiento de las plantas medicinales y la técnica de los tejidos artesanales.

El maestro del barro, Jesús Coello, señala que hay una diferencia entre el saber ancestral del artesano y el conocimiento de los técnicos. ¿Cómo se salda esta brecha para garantizar el traspaso, intercambio y reconocimiento de saberes?

Lo que dice el maestro Chucho es totalmente cierto. Para los artesanos del barro, ésta es una técnica que debe manejarse y amarse. Él se ha dedicado desde niño a eso porque casi todos los artesanos desde pequeños eran formados por sus padres. Ellos manejan todas las técnicas y secretos de la construcción con tierra. El problema de los profesionales es que en la Universidad no se imparte ninguna materia sobre la construcción con tierra. Los ingenieros y arquitectos jóvenes no saben qué hacer frente a una casa de barro porque lo que aprendieron no tiene nada que ver con esa realidad. Hay una anécdota de uno de los alumnos de la Escuela del Barro que contaba que estaba trabajando con unos profesionales y que cuando él les dijo que se iba a quitar porque había una pared a punto de caer, el ingeniero le aseguró que estaba equivocado y que eso no iba a suceder. Al otro día se cayó la pared y el ingeniero lo increpó porque no entendía cómo el artesano pudo darse cuenta antes. La enseñanza de esto es que tenemos que respetarnos como seres humanos y respetar también las técnicas y los saberes.

Hay momentos en que el cemento es importante y no se puede obligar a construir con barro, lo grave es tumbar las casas de barro para hacer casas de cemento. Vamos a unirnos y respetar la técnica porque es sabiduría. Por ejemplo, cuando se hace la mezcla de tierra y hierba, aplicas esta mezcla, lanzándola. Es una maravilla porque haces el trabajo al son del barro, pero esto no se hace en dos o tres días, sino en unos 10 días. Me duele mucho que caigan casas porque no se respeten los lapsos porque algunos creen que se puede proceder a echar el barro en menos de cuatro días. El constructor por agarrar otros contratos, no le convienen estos lapsos. El barro es de una época en que el reloj no se tomaba en cuenta, se movían por el sol y tenían tiempo de sobra. Ahora en líneas generales quieren terminar lo más rápido posible porque el mundo no se mueve en función del ser humano. Estamos en manos de seres que se consideran superiores porque tienen dinero, y resulta que la superioridad está en la paz y el amor. Hay que enseñar o establecer una materia que contemple construir con barro. La idea es que sepamos todo de nuestras construcciones.



Oficio y arte de construir con barro, madera y caña amarga

Foto: Corfaltar. Disponible en: <https://albaciudad.org/2016/05/jesus-chucho-coello-falcon-barro/>

corfallur 2012

ESPIRITUALIDAD Y SABER ANCESTRAL

La partería tradicional Afro

La espiritualidad es la fuerza, la luz, es saber pues, es algo de adentro del alma, cuando rezamos pedimos a nuestros ancestros que nos guíen. También es la fuerza y la fe que tenemos las mujeres que, hemos traído al mundo un carajito una carajita, de este pueblo, la espiritualidad que yo tengo me la dio, mi madre que también fue partera, que parteo mis cinco hijos. Yo mantengo su legado, ya las mujeres de este pueblo no quieren parir, lo que quieren es que se los saquen, con la cesárea, pero, la que quiera parir de manera natural, yo estoy aquí pa ayúdala a ella y a su criatura.

(Entrevista personal a Brigida Liendo, Chuao, 2014)

Foto: Ministerio de Cultura Colombia

Disponible en:

https://www.telesurtv.net/_export/1493939508352/sites/telesur/img/multimedia/2017/05/04/parteras1_opt.jpg_1718483347.jpg

La práctica de partear a la mujer, es antigua. Parir, es un proceso natural. Sin embargo, en la actualidad, muchas mujeres se someten a la cirugía, para el alumbramiento, donde no se considera la emocionalidad de la parturienta, el protagonismo de la mujer, la intimidad del entorno durante el parto y la iniciación del vínculo bebé-madre, más allá de la fusión espiritual intrínseca delineada en el proceso de gestación, perdiendo: “su connotación de hecho íntimo, sexual, amoroso, personal, único, mágico” (Gutman, 2014, p. 35).

El proceso de institucionalización del parto y el nacimiento ha generado la estandarización y masificación de la atención de las madres y los recién nacidos en quebranto del respeto a la corporalidad y emocionalidad de las mujeres para la conexión con el cuerpo físico, tenue y espiritual de su bebé. El parto, como acto revelador, sutil y sublime para darle la bienvenida a la vida se ha convertido en una sucesión de actos rutinarios, de banalización y sufrimiento, donde las mujeres no reflejan su propia esencia, saberes y libertades femeninas: “atada de pies y manos, acalambrada en la camilla obstétrica, con los genitales descubiertos mientras cambia el turno de enfermeras y el tiempo corre a favor de los demás” (Gutman, 2014, p. 37).

En este escenario, la institucionalización del parto y del nacimiento como dominio hegemónico de la salud y control de los procesos reproductivos de las mujeres, se ha apropiado de la forma natural, íntima, plena y hermosa del nacimiento, desplazando el conocimiento ancestral y genuino de las comadronas, sobanderas, curanderas, parteras, doulas y sabias populares, modulando la cultura patriarcal para la naturalización de la violencia y deshumanización del parto y del nacimiento:

Mucho se habla de la institucionalización del parto haciendo análisis relativos al reemplazo de las parteras y doulas por médicos (todos hombres en un principio) y como consecuencia de la homogeneización de la salud, en cuyo proceso se crearon y evolucionaron disciplinas especializadas en gestación, parto y nacimiento, en un contexto, además, donde prevalece el hombre adulto sobre la mujer, niños, niñas, adolescentes, ancianos, ancianas, personas con discapacidad y familias en general (Defensoría del Pueblo, 2012, p. 10).

En este sentido, es importante resaltar, que el parto y nacimiento humanizado es un acto social y humano de creación en conexión con el mundo y su esencia, es el equilibrio entre el poder del nacimiento, la capacidad natural y propia que emana el cuerpo y

espíritu de las mujeres de dar vida, donde se demuestra la libertad afectiva, el respeto a la intimidad humana, la esencia intangible y emocionante de la aventura placentera en el proceso de la gestación y alumbramiento, donde se experimenta el clímax natural de dar vida, desde el fortalecimiento del vínculo afectivo y amoroso entre la madre, su hija e hijo. Al respecto, Bracho La Roque (2012), investigadora y activista para la humanización del alumbramiento y nacimiento, expresa:

Es el respeto de los procesos del embarazo, parto y nacimiento, considerando el tiempo, el ritmo, la fisiología y emociones de cada madre, para hacer del momento del alumbramiento un evento placentero, cargado de amor y en compañía de quien la madre decida (p. 44).

La narrativa testimonial que encabeza el presente escrito, es un vestigio fidedigno de esta práctica, que por muchos años se ha venido gestando en las comunidades de los pueblos indígenas y afrodescendientes, llamado partería tradicional Afro, como su palabra lo dice es un legado ancestral cultural del África, su característica principal es el parto humanizado, como bien lo recuerda Acosta (2017): “las negras eran parteras y ayas” (p. 173). De igual manera, Pollak-Eltz (2000), reseña los vestigios de la espiritualidad y medicina tradicional afro en nuestro territorio: “tanto en África como en Venezuela los curanderos toman el cuerpo y la mente del paciente en consideración, inspiran confianza y aumentan la fe en los poderes curativos sobrenaturales” (p. 98).

La práctica de la partería tradicional Afro, es una experiencia heredada del África, legado ancestral que perdura, es un hacer comunitario muy especial, que forma parte de la espiritualidad en las comunidades afrodescendientes. La partería ejercida por las mujeres, representa la sabiduría ancestral y medicina natural, como guías espirituales. Así, lo puntualiza Vargas-Arenas (2019): “Durante la colonia, las mujeres desempeñaron nuevas tareas sociales: como comadronas y médicas herbolarias, como recolectoras de plantas medicinales” (p. 66). La partera tradicional Afro, acompaña a la madre gestante de dos maneras: desde el inicio, pre, durante y post parto o solamente al momento de parir (Giraldo y López, 2019).

Estas prácticas comunitarias están impregnadas de una gran carga emocional, tanto para la partera como para la madre y los hijos e hijas que traen al mundo, pues la partera se integra en la familia llegando a ser la madrina en muchos casos: “Solo necesita una comadrona que tenga experiencia y una actitud maternal y que se mantenga en silencio”. (1)

Esta práctica ancestral es un legado cultural, simbólico y su enseñanza no se registra en los libros, sino que se aprende mediante la tradición oral, todo el ritual se hereda desde que son niñas, mirando y acompañando a sus madres o abuelas, quienes son las parteras

mayores; es una tradición de hijas a madres y así sucesivamente. Estas prácticas de educación informal, es perpetuada en las comunidades de manera consciente y muy bien elaborada. “La partería tradicional también es vista como una forma de identidad y de liderazgo familiar y comunitario” (2)

En nuestro territorio venezolano estas prácticas no han sido registradas de manera formal, aunque desde el año 1996, se han venido realizando importantes esfuerzos por parte de un movimiento de parteras, sobanderas, sabias y sabios populares, a partir de la organización de diferentes encuentros en varios estados del país, donde proponen la incorporación de sus saberes para la humanización del parto en el sistema de salud pública:

En los cuatro encuentros realizados hasta ahora, parteras, sobanderos, curanderos y sabios populares han accedido a transmitir sus secretos para bien de la humanidad y en beneficio de la ciencia prospectiva y universal. Han revelado sin mezquindad ni recelo sus técnicas, muy simples, con las cuales han resuelto enigmas que cuesta mucho explicar por elementales y eficaces. Por todo ello nos interesa recopilar - antes de que lleguen a extinguirse - los testimonios orales, las creencias y las prácticas que perviven desde orígenes remotos. Nuestros experimentados ancianos lamentablemente se están llevando consigo los secretos de una sabiduría que no hemos valorizado en su justa medida y que vale la

pena recoger y propagar. (Encuentro de Sabios Populares, Vargas, 2001).

En Venezuela la partería está presente en muchas zonas rurales, comunidades indígenas y afrovenezolanas, donde se congregan los conocimientos heredados de nuestros pueblos originarios y africanos, aunque: “encerrados en el cepo y las cadenas; daban las negras vida – parteras y nodrizas” (Acosta, 1984, p. 206), incorporando las propiedades de las plantas, frutas y hierbas para la preparación de medicinas naturales: “Empleábanse los frutos del guayabo como astringentes, en casos de trastornos intestinales” (Acosta, 2017, p. 33).

De acuerdo al primer Censo de Patrimonio Cultural 2004-2007, se registraron 56 parteras activas en el país. En el 2016 el Instituto de Patrimonio Cultural (IPC), reconoció la labor de dos de estas parteras del estado Miranda, como Portadoras Patrimoniales: Juana Rafaela Guillén de Itriago y Cirila Vega. Esta última falleció, pero en honor a su legado, se nombró la Maternidad de la localidad de Mamporal.

En cuanto a la partería afro tradicional, en la población del pueblo de enclave afrodescendiente de Chuao en el estado Aragua, sus pobladores dan testimonio de su existencia como una manifestación cultural viva: “...nuestra madre espiritual María Tecla, ella vivió como 90 años, nació de sus manos mi madre, fue parteada por ella al nacer mi hermano mayor. Yo, soy hijo de una de las capitanas de San Juan Bautista de Chuao, mi madre Brígida Benita Bolívar Liendo, hija de María de

Jesús Liendo, a mi abuela le decían Machu” (Entrevista personal a Moreno Augusto, Maracay, 2021).

De igual manera, la partería tradicional Afro se manifiesta en el Sur del Pacífico colombiano en Buenaventura, donde se han registrado alrededor de unas 250 mujeres parteras (Giraldo y López, 2019) y más de 1.000 a nivel nacional de las regiones de Nariño, Cauca y el Valle, las cuales están comprometidas en conservar y transmitir sus saberes y prácticas que acompañan a las futuras madres desde la armonía y el equilibrio emocional-espiritual, sujeta a la dualidad frío-caliente, para traer con calidez y buena acogida una vida al mundo.

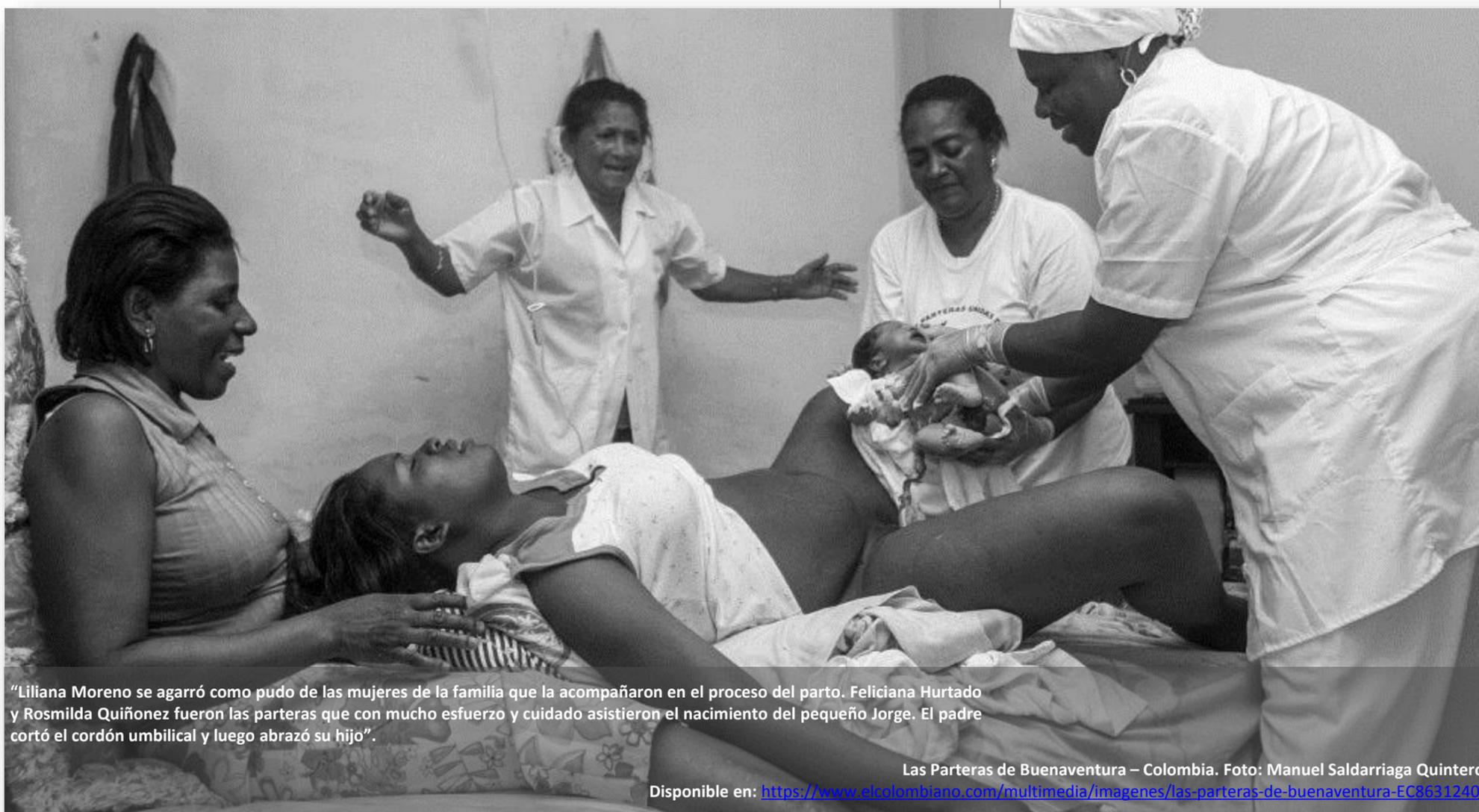
La partería une elementos, espirituales muy poderosos, como relata Lizet Quiñones Sánchez, partera tradicional por herencia de su madre Rosmilda Quiñones Fajardo y directora de la Asociación de Partera Unidas del Pacífico de ASOPARUPA(3): “mientras la mujer está en trabajo de parto la espiritualidad se manifiesta mediante rezos, pringue y santos, le pedimos a nuestras hermanas ya elevadas que nos acompañen, ella es lo más importante, la familia debe atenderla, toda la atención y apoyo es dedicado a ella. Soy partera, porque desde los 6 años he acompañado a mi madre desde el territorio y esas habilidades, ancestral y espiritual me ha dado como mujer empoderamiento, siempre estamos ahí promoviendo el tejido social permanente y comunitario uniendo nuestros canales espirituales, nuestro sincretismo religioso, preservando el medio ambiente a través de la siembra de las plantas medicinales y sobre todo reconociendo a la mujer, su cuerpo como territorio de paz.”

Otro testimonio del Pacífico de Colombia, abraza este saber ancestral de significar la vida. Feliciano Hurtado nos cuenta su experiencia: “soy partera por más de 30 años yo aprendí de mi madre, nunca se me ha muerto una mujer, ni su niño o niña, los médicos mandan a las mujeres embarazadas, para que le acomodemos al bebe cuando viene atravesado, en mala posición, de pie o sentados, uno se lo soba, o cuando no quedan embarazadas uno le prepara la botella le hace el tiramiento con las plantas medicinales, a veces atendemos y no recibimos ni un peso, pero eso no importa el deber de uno es, que la madre quede bien y él bebe también” (Martínez, 2019).

El arte de partear, forma parte de las tradiciones, saberes populares y experiencias vividas de las mujeres del Pacífico colombiano y las madres espirituales de Chuao del estado Aragua, que desde la palabra profunda y el conocimiento ancestral heredado de sus abuelas, madres, tías y comadres son dadoras de vida en conexión con las necesidades de las parturientas y con los elementos del universo que están a nuestro alrededor (tierra, agua, aire, sol y luna), es decir contribuyen a la fusión emocional ser-naturaleza y el desdoblamiento de nuestro cuerpo físico y espiritual para tener el alma



Mural a la entrada de Chuao con los rostros de sus Madres Espirituales. Chuao – estado Aragua
Foto: Diónys Rivas Armas



“Liliana Moreno se agarró como pudo de las mujeres de la familia que la acompañaron en el proceso del parto. Feliciano Hurtado y Rosmilda Quiñonez fueron las parteras que con mucho esfuerzo y cuidado asistieron el nacimiento del pequeño Jorge. El padre cortó el cordón umbilical y luego abrazó su hijo”.

Las Parteras de Buenaventura – Colombia. Foto: Manuel Saldarriaga Quintero

Disponible en: <https://www.elcolombiano.com/multimedia/imagenes/las-parteras-de-buenaventura-EC8631240>.

expuesta al sagrado dolor y al placer sexual de manera simultánea en el proceso de crear y engendrar vida. Como bien lo explica Gutman (2014):

También prevalece la intención de esquivar el dolor. Aunque “dolor” es diferente de “sufrimiento”. El sufrimiento se padece cuando la mujer se siente sola, desprotegida, desamparada, humillada, o siente que no está haciendo lo correcto. Cuando está en posición dorsal (acostada), con suero (que no le permite levantarse de la camilla ni darse vuelta), escuchando amplificadas los latidos del bebé y tratando de adivinar qué significa la cara del obstetra o la partera después de cada tacto (p. 36).

Esta idea, muestra la institucionalización y sometimiento en la atención del parto, desde una práctica hegemónica de la salud y la consecuente medicalización del embarazo, la gestación y el nacimiento. A veces la intervención de la medicina

moderna es necesaria. Sin embargo, impide el natural desarrollo del instinto materno y protector del cuidado del bebé pos nacimiento, lo cual es un proceso innato, donde el dolor se convierte en placer por dar vida a otro ser humano, que se desprende de nuestro propio cuerpo, casa de la vida y del amor inmanente.

Inmediatamente, después del nacimiento hay un breve momento y espacio que no volverá a suceder, donde juega un papel decisivo y determinante para la vida del ser humano, el vínculo entre la madre y el bebé o fusión emocional, ya que se emana un complejo y brote de hormonas de amor cuando la madre y el hijo e hija están juntos después del nacimiento, ambos y ambas están influidos por un tipo de morfina natural, donde se crea un estado de dependencia necesario para la protección del bebé indefenso, cuando la madre y el bebé están cerca comienza a nacer este vínculo permanente para la vida. Si la mayoría de las mujeres no crean este vínculo protector, a través de la liberación natural de las hormonas del amor, donde la vida se convierte en un evento social y humano como proceso de

creación y equilibrio con el mundo y su esencia; surge la gran pregunta: ¿Podremos sobrevivir sin amor?

Indudablemente, la partería tradicional afro, preserva las formas naturales, sagradas y cosmovisiones cercanas al significado simbólico de dar vida a través de las manos de “parteras”, “comadronas”, “mujeres que ayudan a parir”, “la otra madre de los hijos”, “la dadora de vida”, “las madres de todos”, “las abuelas de todos” o simplemente doñas y como referente espiritual de unión con la naturaleza y el territorio, pues promueve una vinculación directa con la esencia cotidiana y espacio natural del hogar que estamos construyendo. La ancestralidad y simbolismo que persiste en las comunidades afro, muestran la capacidad de las mujeres de configurar la comprensión de la esencia intangible y emocionante de la aventura de experimentar el clima natural de dar vida, el poder del nacimiento y de nuestra capacidad natural de gestionar la vida desde nuestro cuerpo físico, espiritual y emocional desde los saberes femeninos.

Notas:

(1) Entrevista a Michael Odent: Más que humanizar el parto hay que mamiferizarlo. Cita tomada del texto: El parto y nacimiento humanizado como derecho humano (2012). Defensoría del Pueblo. (p. 34).

(2) Partería tradicional del pacífico es declarada Patrimonio Nacional [en línea]. En: EL PAÍS. Santiago de Cali, 7 Octubre de 2016. [Consultado: 18 de febrero, de Abril de 2021]. Disponible <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/parteria-tradicional-del-pacifico-es-declarada-patrimonio-nacional.html>.

(3) Plan especial de salvaguarda de los saberes asociados a la partería Afro del pacífico. Desde el año 2016, los saberes de la partería tradicional del Pacífico colombiano han sido declarados patrimonio cultural inmaterial de la nación.

(4) Denominaciones extraídas de:

<https://proyectos.banrepcultural.org/parteria/es/el-arte-de-partear>.

Referencias Bibliográficas

Acosta, M. (2017). Estudios para la formación de nuestra identidad. Caracas: El perro y la rana.

Acosta, M. (1984). Vida de los esclavos negros en Venezuela. Venezuela: Vadell hermanos Editores.

Bracho, M. (2012). El parto y nacimiento humanizado como derecho humano: Un desafío para la transformación social. Caracas: Fundación Juan Vives Suriá – Defensoría del Pueblo.

Encuentro de Sabios Populares: Parteras, Sobanderos, Curanderos. (2001). Estado Vargas. Recuperado en: <https://fundaser0.tripod.com/sabpo.htm>.

Giraldo, J y López, J. (2019). La Partería Tradicional Afro del Pacífico colombiano como Patrimonio Cultural y la Importancia de sus Prácticas de Comunicación. (Proyecto de grado). Autónoma de Occidente. Santiago de Cali. Colombia.

Gutman, L. (2014). La Maternidad y el encuentro con la propia sombra. Barcelona: Editorial Planeta.

Martínez, S. (2019). Memorias orales de la partería: una visita por parteras afro del Pacífico. [Video en Youtube]. De <https://youtu.be/sVoviwn1xv4>.

Portela, H. y Portela, S. (2017). El arte de Partear: Curanderas, Comadronas y Parteras del Pacífico Colombiano. Colombia: Centro Cultural del Banco de la República. Disponible en: <https://proyectos.banrepcultural.org/parteria/es/el-arte-de-partear>. Consultado: 17/02/2021.

Pollak-Eltz, A. (2000). La esclavitud en Venezuela: un estudio histórico-cultural. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Vargas-Arenas, I. (2019). Historia, Mujer, Mujeres: Origen y desarrollo histórico de la exclusión social en Venezuela. Caracas: Fondo Editorial Fundarte.

George AMAIZ

UCV-FACES. Escuela de Antropología . Centro de la
Diversidad Cultural

Correo-e: georgeamaizmonzon@gmail.com

Alba Kelina CAMPOVERDE

Centro de la Diversidad Cultural

Correo-e: kelinacampoverde@gmail.com

Chinchorros y hamacas: Historias e identidades

Hoy día en Venezuela, el arte de hacer chinchorros y hamacas ha sido sustituido en muchos casos, por la manufactura de tipo industrial, e incluso, por la importación masiva de objetos y materias primas sintéticas para su elaboración. Sin embargo, aun en diversas localidades del país, siguen realizándose valiosas piezas de forma artesanal. Estos procesos, de notable importancia por su rol en los circuitos de orden económico local, también poseen gran significación en la construcción de los sentidos de pertenencia, tanto de las y los artesanos, así como de sus comunidades; transmitiéndose de generación tras generación. Y es que la confección de chinchorros y hamacas forma parte de múltiples procesos que nos definen como pueblo desde tiempos prehispánicos y hasta la actualidad, en consideración al devenir de nuestra vida cotidiana y de episodios de especial trascendencia histórica y cultural. Ya en la época colonial, los chinchorros y las formas de tejer con fibras en los pueblos indígenas, despertaron la fascinación de conquistadores y cronistas. Esta referencia así lo testimonia:

Las camas de los caciques consisten en unos cobertores más largos que anchos, parecidos a sábanas; la gente común fabrica los suyos como una red; todos son de algodón. Los atan a dos estacas, y allí duermen, suspendidos en el aire. (Benzoni, 1967) [1565].

A las labores de tejeduría originarias, se insertaron los procesamientos de materias primas y técnicas de origen europeo, así como los aportes que, en esta materia, dieron los esclavizados traídos desde el África subsahariana. Asimismo, la introducción de ganado en América, y particularmente de la oveja, proporcionó la posibilidad de nuevas técnicas de hilado, a partir del uso de su lana. No obstante, en esta dinámica, aunque fueron indudables los intercambios de conocimientos, las imposiciones no impidieron que los indígenas continuaran desarrollando muchas de sus formas de creación y producción.

Momentos particulares y narraciones heredadas, refieren el rol que chinchorros y hamacas tuvieron, por ejemplo, en la vida de Simón Bolívar y de su tiempo. Así,



gracias a referencias legadas por el propio Libertador, así como por algunos de sus más cercanos, como Daniel Florencio O'Leary y Luis Perú de Lacroix, se sabe que la hamaca estuvo asociada a sus enfermedades; a su descanso durante las campañas de guerra, así como a sus instantes de ocio. Desde su hamaca dictaba órdenes mientras se *hamacaba*. Incluso, "a su hamaca fue a buscarlo el puñal del negro Pío en una noche de exilio en Jamaica" ha señalado Heldibrant (2001: 434), en referencia al atentado que sufrió Bolívar en Kingston, el 9 de diciembre de 1815, y que, de acuerdo a algunas interpretaciones, fue ordenado por el General Pablo Morillo (Pereira, 2015: 81).

El 2 noviembre de 1812, en su proclama de Cartagena, el Libertador daba cuenta de la suerte de

muchos prisioneros enfermos y de otros ya fallecidos, como consecuencia de las infectas condiciones de los calabozos puestos al servicio del gobierno del Jefe español Juan Domingo de Monteverde. De entre estas víctimas, destacó que "...el marqués de Boconó (...) ha sido conducido gravemente enfermo en una hamaca, desde Barinas (Bolívar, 1812 en SEP/UNAM, 1982: 33). Más tarde, el 5 de mayo de 1818, enfermo y al hablar de sí mismo al General Cedeño, Bolívar desde San Fernando de Apure, le indica:

Mis carbuncos van mejor. Uno de ellos se ha reventado y pronto podré montar a caballo, aunque me ha dejado una llaga que yo dudo pueda curarse en tres ni cuatro días. Sin embargo, estoy pronto a marchar, aunque sea en hamaca, si hay la menor novedad (Bolívar, 1818 en Reyes, 2006: 68).

El 17 de diciembre de 1826, en carta dirigida al General Salom, desde Maracaibo, Simón Bolívar le notifica que su vez, le ha escrito al General Clemente una misiva en la que le recomienda se reúna con el Coronel José Félix Blanco. Sobre éste le informa que "...debe ir como jefe del Estado Mayor, él conoce perfectamente el país (la Provincia de Caracas), los hombres y las cosas, es el mejor consejero que U. Puede tener: si estuviere enfermo lléveselo U. aunque sea en hamaca, pues es hombre precioso (Obra II, 512; cfr. T. O'Leary, XVIII, 521 en Hildebrant, 2001).

Más tarde, durante la segunda mitad del siglo XIX, algunos viajeros europeos que visitan el país, dejaron testimonios sobre el uso de hamacas y chinchorros. Como alguna vez refiriera el costumbrista Daniel Mendoza:

Y de veras que el fulano chinchorro no será muy elegante, por ejemplo, para un salón de Embajada (pero sirve) para sestar acá, en nuestros incultos llanos, donde tercian tan a menudo los calores abrasadores de la zona tórrida (Mendoza, 1993 [1867].

El chinchorro de curagua: del campo al telar

El tejido de un chinchorro se caracteriza por su notable variedad, determinada por los tipos de fibra disponibles, las técnicas e implementos utilizados y los patrones estéticos inherentes a cada persona y grupo social. Asimismo, resultan importantes para su creación, las habilidades, los gustos, la imaginación y la creatividad particular de cada artesano, e incluso las demandas de los solicitantes de los tejidos.

La realización de un tejido se hace posible a partir del entrecruzamiento de dos elementos: urdimbre y trama, los cuales dan forma y firmeza, a la pieza elaborada. Una serie de etapas a partir del aprovechamiento de la materia prima, contemplan la extracción y su disposición en madejas; el lavado; el secado y el peinado de las fibras. Posteriormente, se procede al hilado por medio de husos, hasta la definitiva etapa del tejido. En numerosos casos, los hilos se llegan a teñir para impactar en el colorido de las piezas. Manos, agujas y telares dan formas al tejido tradicional. En Venezuela se utilizan telares verticales y telares horizontales; desde los más simples, estructurados a partir de un marco fijo para la urdimbre, hasta los más complejos, que cuentan con pedales y proporcionan mayor celeridad en la ejecución del trabajo.

En términos generales, la tejeduría comprende la utilización de tres grandes tipos de fibras: duras, flexibles y blandas, y el aprovechamiento de cada una, comprende un vasto universo de técnicas, funciones y diseños. Entre

la diversidad de fibras utilizadas para tejer chinchorros, destaca la fibra dura de la curagua (*Ananas lucidus*, *Ananas erectifolius*). Proviene de la cuenca amazónica y pertenece a la familia de las Bromeliáceas (Hoyos, 2003). Su uso en la elaboración de distintos objetos utilitarios, tiene su origen en etapas previas al arribo de los conquistadores europeos, y actualmente se preserva, en distintos pueblos indígenas como los kari'ña, los ye'kuana y los pemón, ente otros.

Por otra parte, en el municipio Aguasay del estado Monagas, existen actualmente diversas comunidades que tuvieron sus orígenes en el establecimiento de misiones religiosas por parte de capuchinos aragoneses durante el siglo XVIII, así como en la posterior formación de asentamientos dedicados a actividades agropecuarias. Estas comunidades han sido favorecidas por condiciones ambientales que les han permitido, desde al menos hace 100 años, el desarrollo óptimo de la plantación de la curagua. A partir de la siembra de esta planta, se despliegan conocimientos y prácticas que tradicionalmente han identificado a las comunidades artesanales de Aguasay, por su experticia, maestría y sentido de identidad, en la producción y comercialización de objetos, principalmente los conocidos chinchorros de curagua (Marulanda, 1989; Armas y Colantoni, 1998; CDC, 2014; 2015).

Las comunidades portadoras de esta tradición, están constituidas por quienes cultivan y procesan y dan forma a la fibra de curagua, así como por ganaderos, comerciantes, amas de casa y profesionales en diversas áreas. Las y los portadores están organizados en un sistema productivo, caracterizado por la presencia de diferentes roles, por lo general, distribuidos entre los miembros del grupo familiar y vinculados a cada una de las etapas de producción. Aunque es común que los portadores gocen de todos los conocimientos necesarios para realizar cada uno de los procesos vinculados a la tradición, por lo regular, tienen preferencia por desarrollar una tarea específica. Así, los cultivadores ponen en práctica los saberes heredados, asociados a la siembra de la curagua, encargándose de preparar el terreno, sembrar la planta, cuidarla durante dos a tres años y extraer las hojas, hasta llegado el momento para su aprovechamiento. Luego, están quienes se autoreconocen como talladores o procesadores, encargados de extraer las fibras de la penca de la planta, utilizando una cuerda hecha de la misma fibra, así como una herramienta local llamada *tortol*. En algunas ocasiones, venden la materia prima obtenida, en forma de fibra o hilos, a artesanos fuera de su grupo familiar. Estas tareas suelen ser realizadas por hombres.

El oficio del tejido implica acondicionar la materia prima o fibra de donde se obtienen los hilos y sus desechos (llamados mogote), ambos utilizados en la



Foto: Centro de la Diversidad Cultural
Disponible en: <https://ich.unesco.org/img/photo/thumb/09690-BIG.jpg>

producción artesanal. Este rol corresponde principalmente a las mujeres, quienes tradicionalmente se han dedicado a las actividades de hilado y tejido. El procesamiento de la curagua implica una serie de subprocesos orientados al acondicionamiento de la fibra y la producción de hilo. Comprende las tareas de lavado, secado, raspado, encabezado, escarmenado e hilado. La elaboración de los chinchorros es una práctica mayormente femenina, no obstante, hay hombres que realizan productos artesanales de curagua, como por ejemplo, sandalias, y otros de más reciente inventiva. Finalmente, tan complejo proceso se traduce en la creación de chinchorros caracterizados por su fortaleza, durabilidad, blancura y suavidad (Marulanda, 1989; Armas y Colantoni, 1998; CDC, 2014; 2015).

Los conocimientos y tecnologías para el cultivo y

procesamiento de la fibra de curagua, se transmiten intergeneracionalmente, principalmente por vía oral, observación e imitación dentro del contexto familiar. A esta dinámica y desde la práctica, se suman el perfeccionamiento de las técnicas y la invención creativa. Como en el pasado, la transmisión se desarrolla en el seno de actividades domésticas y rutinarias. De esta manera, niños y jóvenes observan y participan en cada una de las etapas de esta tradición socioproductiva (CDC, 2014, 2015).

La tradición de la curagua: un patrimonio cultural inmaterial venezolano y de la humanidad

La calidad de los chinchorros de curagua se hace posible por la valoración que las comunidades dan a la planta; por la pasión con que realizan su cultivo; y por

supuesto, por la especial dedicación al trabajo artesanal. La tejeduría en Aguasay se manifiesta como una actividad placentera, que es expresión de la creatividad y de la innovación entre sus portadoras y portadores. El chinchorro entre los productos artesanales, es el elemento cultural de mayor valor tradicional y simbólico, y también afectivo en la región. Tal y como expresó, Ramona Chauran, oriunda de Aguasay y tejedora de chinchorros:

¡Yo creo que realmente lo que transmite el chinchorro de curagua es amor, lo resumo con todo, porque el amor es lo que te impulsa a ti al trabajo, el amor es lo que te impulsa a ti a la creatividad, el amor es lo que te impulsa a ti a hacer cosas...!

Desde el procesamiento de la curagua se catalizan

mecanismos de interacción social y generación de identidades en el seno de las comunidades. Esta estructura garantiza la cohesión social mientras promueve las formas de cooperación familiar y comunitaria. Desde su significación como una práctica que contribuye al desarrollo sustentable y al mejoramiento de la calidad de vida de las familias portadoras, es imperante visibilizar el rol de la mujer artesana como símbolo del trabajo comprometido y creativo, y como soporte del sustento económico familiar. La tradición también nos da cuenta de su condición de buena práctica a favor del respeto mutuo, el diálogo y la inclusión intergeneracional. Los conocimientos para el aprovechamiento de la curagua dan constancia de que su condición artesanal y respetuosa del ambiente, no genera contaminación, a la vez que contribuye al intercambio de aportes estéticos y tecnológicos entre grupos, de manera armónica y prolongada en el tiempo (CDC, 2014, 2015).

Tan valiosos conocimientos y capacidades, promovieron una alianza entre las comunidades de Aguasay y el Estado venezolano, que, desde un espíritu de trabajo participativo y de corresponsabilidad, se tradujeron en el año 2015, en la inscripción como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de los *Conocimientos y tecnologías tradicionales para el cultivo y procesamiento de la Curagua*, tal y como se expresa en la Lista Representativa de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO de 2003.

Un patrimonio vivo en salvaguardia y de cara al futuro

Diversos actores sociales han demostrado una participación significativa, que evidencia el trabajo comunitario a favor de la salvaguardia de este patrimonio vivo. En este sentido, artesanos, cultivadores docentes y funcionarios públicos, han emprendido acciones que, en su conjunto, han consolidado de manera positiva —que no significa exento de problemas—, la viabilidad de esta expresión cultural, al menos durante los últimos cinco años. Luego de su declaratoria de rango universal, y a través del Plan y las medidas de salvaguardia hasta ahora implementadas desde el seno de las comunidades concernidas, se ha visibilizado el rol de los portadores, y especialmente de las mujeres, como pilares de las comunidades aguasayeras y de la tradición cultural. Las artesanas han mostrado interés en fortalecer sus capacidades, buscando herramientas que potencien su liderazgo, como una cualidad que les permita un mejor desarrollo en la concepción y conducción de sus proyectos socioproductivos.

Por otra parte, algunos de los esfuerzos más destacados en la actualidad, se aprecian en las iniciativas

de transmisión desde la educación formal. Los docentes de Aguasay han realizado una loable labor, convirtiéndose en pilares fundamentales del Plan de Salvaguardia. Gracias a este trabajo con las comunidades escolares y de padres y representantes, la tradición constituye el tema central en el calendario escolar de los planteles educativos, siendo la población infantil, sensibilizada constantemente en torno a esta práctica patrimonial. Entre los logros se registran talleres impartidos por las tejedoras y los cultivadores en centros educativos. Indicadores tangibles a esto son los “Talleres huertos” que cada vez más forman parte de escuelas y liceos locales, integrando la siembra de la curagua a los pensum de estudios.

Los portadores mantienen un importante proceso de transmisión de saberes, que comprende la enseñanza en pequeños telares a niños de Pre-escolar. Durante el monitoreo y acompañamiento, se observan muestras expositivas con la participación de docentes, estudiantes y representantes. Los docentes han dedicado progresivamente, más espacios a la difusión de la tradición; carteleras, proyectos de investigación y dramatizaciones, son algunos de los recursos pedagógicos a favor de la transmisión de los conocimientos.

Desde las iniciativas de investigación se ha reportado una formación teórico-práctica con la incorporación de personajes emblemáticos, denominados *libros vivos de la comunidad*. Éstos visitan periódicamente las instituciones educativas del estado, en un ejercicio que ha reforzado la práctica artesanal. A su vez, autoridades académicas han ideado un premio como incentivo al mejor docente, cuyo emblema es una orquídea realizada en curagua. También, y como parte de estas capacidades de diálogo e intercambio, la iglesia

católica local ha ofrecido espacios para la difusión de la tradición, a través de las escuelas Fe y Alegría. En estos centros educativos, las artesanas han dictado talleres en los que se muestran las principales narrativas y técnicas artesanales asociadas a la curagua.

Las comunidades, aliados e instituciones públicas y privadas continúan desarrollando estrategias para que la práctica del tejido de la curagua llegue a las nuevas generaciones, inculcándoles el sentido de arraigo hacia los tejidos y la siembra. En este sentido, han unido sus voces para plantear ante diferentes organismos con competencia en la materia, la necesidad de creación de una *Casa Artesanal* que favorezca a la tradición. Otros esfuerzos institucionales han surgido en el ámbito académico, donde se han sumado varias iniciativas, como, por ejemplo, la resiembra de semillas en alianza con universidades nacionales, entre las que se encuentra la UNEFA. En este contexto, se ha sumado al tradicional modo de observación y práctica de los tejidos, una nueva estrategia, tal y como es la visita de estudiantes de educación media y universitaria a las artesanas, afianzado las técnicas de trabajo en el imaginario de los jóvenes.

En apoyo al Plan de Salvaguardia, la Gobernación del estado Monagas y la alcaldía local, han programado créditos para la siembra e incentivos económicos para las artesanas, como parte de una política, prevista para favorecer a los portadores. A su vez, los cultivadores han establecido acuerdos con instituciones públicas para la creación del *banco de semillas de curagua*. En este orden de ideas, la práctica ancestral va de la mano con un proceso de comercialización siempre en revisión, destinado a favorecer a las y los portadores. Por otra parte, la venta de chinchorros en eventos de proyección nacional e internacional, representa una fuente de

ingresos que tributa a mejorar la economía familiar.

Actualmente, las y los portadores trabajan en la concepción de un Museo de la Curagua. Para esto han realizando reuniones con diferentes instituciones que apoyan el proyecto museológico. Esta iniciativa, se aspira, pueda traducirse a su vez, en la consolidación de nuevas políticas culturales a favor de la tradición, y en correspondencia a las medidas de salvaguardia definidas.

En síntesis, el ejercicio de promover la participación comunitaria y la concurrencia institucional a favor de la salvaguardia de la tradición de los chinchorros de curagua, no ha sido una simple suma de actividades o una tarea fácil. Se trata de un proceso complejo, con fortalezas y debilidades, y que, en conjunto, han derivado en una valiosa praxis intercultural con nuevas dinámicas, características y retos. Entre los aciertos alcanzados, destaca una planificación orientada al fortalecimiento de las capacidades, reconociéndose y apoyándose en esta misión, el protagonismo de las y los portadores en la salvaguardia de su patrimonio inmaterial. Estos actores, en no pocas ocasiones, articulados en redes y colectivos, así como las instituciones encargadas de la gestión cultural, han evaluado y si es el caso, renovado sus objetivos, con miras a favorecer la participación, atendiendo las inquietudes y propuestas desde un espíritu de amor por lo propio, corresponsabilidad y ética para el trabajo.

Bibliografía

- Armas Alfonso., A. y R Colantoni (1998) Aguasay, la urdimbre de la Curagua. Venezuela, Tierra Mágica. Corpoven. Caracas.
- Benzoni, G. (1967) [1565]. La Historia del Mundo Nuevo. Academia Nacional de la Historia. No.86. Caracas.
- Centro de la Diversidad Cultural (CDC) (2015). Amor a la curagua. Centro de la Diversidad Cultural. Ministerio del Poder Popular para la Cultura.
- _____ (2014). Traditional Knowledge and Technologies Relating to the Growing and Processing of the Curagua. Representative List. ICH-02 – Form. UNESCO. En: <http://www.unesco.org/new/es/culture/> Inédito. Recuperado el 30 de octubre de 2020.
- Hildebrandt, M. (2001). Léxico de Bolívar: el español de América en el siglo XIX. Quebecor World. Perú.
- Hoyos Fernández, J. (2003) Curagua, Curaguat: ananas lucidus Miller, Ananaserectifolius L. B. Smith. En: Natura, Sociedad de Ciencias Naturales La Salle, 123: 8-12.
- Marulanda, V. (1989) El chinchorro de Curagua, Creación Artesanal de Aguasay. En: Revista Artesanía y Folklore. Septiembre. CONAC. Caracas, Venezuela.
- Mendoza, D. (1993) [1867]. “Palmarote en Apure”. En: Obra Completa. San Juan de los Morros. Fundación para la Cultura Guariqueña. CONAC.
- Investigación y estudio introductorio: Adolfo Rodríguez. Biblioteca de Autores y Temas Guariqueños, 2., pp. 158-181.
- Pereira, G. (2015). Bolívar en Jamaica: la carta y otros desvelos. Fundación para la Cultura y las Artes. Fondo Editorial Fundarte.
- Raleigh, W. (Sir) (1986). El Descubrimiento del Grande, Rico y Bello Imperio de Guayana. Traducción de Antonio Requena. Caracas.
- Reyes, C. (2006). El mundo según Simón Bolívar. Selección y prólogo de Carlos José Reyes. Editorial Icono. Bogotá. Colombia.
- Rodríguez J. A. (1918). Folklore venezolano. Cancionero popular. Frases y refranes. De Re Indica. Caracas. No. 2, pp. 66-69.
- SEP/UNAM (1982). Simón Bolívar: Textos. Una antología general. SEP/UNAM. Consejo Nacional de Fundamento Educativo. México.



Foto: Centro de la Diversidad Cultural
Disponible en <https://ich.unesco.org/img/photo/thumb/09695-B/3.jpg>

Ritzy MEDINA CUENTAS

Antropóloga y Magíster en Educación, Universidad de Caldas. Municipio de Santiago de Tolú, Sucre. Costa caribe colombiana.

Correo-e: ritzkat@gmail.com

Arte Cenú



Olla de barro. Cucharones, copas y palotes elaborados en totumo, individuales y tapetes de palma en chama.
Foto: Fondo Mixto de promoción de las Artes y la Cultura de Sucre.

Este trabajo propone algunas reflexiones que se han venido desarrollando en el marco de una investigación etnográfica(1) acerca de los valores éticos, ecológicos y patrimoniales en virtud de las riquezas étnicas, rituales y míticas de los saberes artesanales de Sucre de la Costa caribe colombiana. También se propone discutir las relaciones de poder que subyacen sobre estos saberes desde la mirada del sistema educativo occidentalizado.

El saber hacer en el acto creativo artesanal

Saber hacer cosas con las manos es una de las experiencias más viejas del continente, devela el origen de nuestra especie y nos conecta con el pasado y el futuro. Tomar elementos de la ecología que te habita y te inspira, es una práctica originaria y ancestral que trasciende el mundo material. Ya sea barro, algodón, madera, bejuco, caña flecha, piedra, palma de iraca, las manos y sus secretos enarbolan la sabiduría milenaria de los pueblos aborígenes de Sucre y sus descendientes.

Cada acto creativo Cenú está constituido por una memoria que va más allá de técnicas, diseños y modos de comercializar, sin desmeritar su importancia. El acto creativo es un ejercicio íntimo entre las manos, los pensamientos y el contexto; algunas veces toma formas de asociatividad (por ejemplo, la asociación de artesanos del Higerón, en el municipio de San Onofre), se configuran desde los lazos familiares. Sea de una manera u otra, el momento de creación es un *proceso ritual* porque involucra rezos, cantos, décimas, refranes, consejos, reflexiones, es decir, narraciones que le dan peso simbólico e histórico a cada acto creativo.

El instante ritual de la creación exige una disposición del cuerpo, la cual cambia en cada fase de elaboración de la pieza, no es solo la artesanía la que se hace, el cuerpo también se produce de acuerdo a los movimientos de sus manos en razón a lo que crea, es rodear el instante de una energía que hace que se suspenda la realidad externa y sólo queden los artesanos de cara al nacimiento de una nueva pieza. El acto creativo es un proceso ritual porque en cada creación los artesanos transitan de un estado a otro. Hay un trance, una salida y un re-encuentro hacia sí mismos. Ya lo decía Víctor Turner (1969) en su libro *El proceso ritual*, según el cual los *ritos de paso* son todos aquellos que acompañan todo cambio de lugar, estado o posición social.

Una forma de interpretar el postulado anterior, y tomando como referencia el libro *La hamaca de Morroa: Memorias y significados en apropiación* (2017), escrito por Cecilia Gil; se narra el viaje que hizo el escritor Manuel Zapata Olivella a Morroa, en donde se entrevista con la legendaria artesana Ana Tomasa Padilla López, quien dice:

“Mire, esto de hacer una hamaca es como tejerse a sí mismo. ¡Cuántos pensamientos no consumo yo, aquí frente a este telar! Al comienzo están los palos y la claridad, después pongo los primeros hilos de arriba abajo; pasan las horas, los días y cuando menos lo pienso, ya he perdido la cuenta, y lo que era antes luz, se vuelve esta piel espesa de la hamaca. Pero lo más doloroso es cuando un extraño llega, me paga y se la lleva, dejándome unos billetes sucios, manoseados por quien sabe qué gente, y yo me quedo sin mis pensamientos” (Gil: 2017: 23).

Palabras que nos dejan entrever que las prácticas rituales artesanales no sólo se constituyen por la mera realización de la pieza, sino también por aquellas acciones reiterativas no verbales, vale decir, simbólicas, en donde se puede ver involucrada la proxemia, la música, y otro tipo de representaciones que están conectados con la cosmovisión ancestral Cenú. Con ello se observa, más allá del producto terminado, un juego de doble sentido de una simbología corporal de los movimientos de quienes participan en la elaboración artesanal. Así develamos un sentido social que es representativo tanto para el creador (a) como para el contexto en el cual se da el acto creativo, así como de las narraciones que lo acompañan.

Albania, en San Juan de Betulia, Santiago de Tolú, Galeras, Sampués, Colosó, Chalán, San Antonio de Palmito, Ovejas, Morroa, Tolú Viejo, El Higerón, en San Onofre, entre algunos otros territorios de Sucre con vocación artesanal, guardan secretos antiguos sobre

ceremonias y creencias alrededor de la fabricación de atarrayas, labrado en totumo, tejeduría en múltiples fibras (palma de iraca, hilaza de algodón, etc.), elaboración de instrumentos (luthería), entre otros. Estos secretos se quedan en cada figura y en cada pieza. Cada persona que las adquiere también recibe una energía creadora, un estado del alma. Es valioso aprender a observarlas y sentirlas como si guardaran dentro de sí, historias y movimientos vitales, un *hacer* que incluye saberes y afectos.

En palabras del filósofo Darío Botero y su libro *Vitalismo Cósmico* (2007), tomo uno de sus postulados para enriquecer la reflexión:

...La rica mitología indígena de las distintas culturas testimonia el valor simbólico que otorga a distintas especies vegetales y la repercusión en su cultura, no como formas meramente utilitarias sino como una ontología reveladora de la comunicación espiritual... el indígena tiene una relación más próxima con la naturaleza, su vida implica un intercambio intenso con ella... se ha apoderado en una forma mágica, animista de la naturaleza; la revive simbólicamente en sus ceremonias...su espiritualidad es una recreación mítica del mundo natural... toma la naturaleza como un objeto semiológico (Botero: 2007: 113-114).

Esa misma ontología es la que deja sin palabras a Zapata Olivella ante la respuesta de la artesana. Ella percibe su hamaca más allá de un elemento utilitarista (también juega un papel productivo, ¡por supuesto!), pero el énfasis está, desde mi interpretación investigativa, en la comunicación acerca de esta connotación sagrada del objeto artesanal.

Considero que el momento en que el creador entrega la pieza, es justo el tiempo de cierre del proceso ritual, y para que ello suceda, es clave que haya una clara intención comunicativa por parte del artesano (a) acerca de todas las emocionalidades, sentimientos, gestiones, sueños, historias, acontecimientos que le evoca dicho objeto. Observar tejer, amasar y quemar, unir y trenzar, secar, es poético, transformador, armónico y reflexivo. Es, por tanto, ceremonial. También lo es mirar los ojos de quien amasa, los cuerpos de quienes tejen, escuchar los diálogos que allí se suscitan; todo ese conjunto de experiencias vitales siguen hoy dándose en Sucre pese a las afectaciones económicas, políticas y sociales que estos grupos poblacionales viven a diario.

El Sucre profundo se conecta a través de raíces similares que unen a cada artesano con su arte, con la ecología anfibia, terrestre, múltiple, serena y pluricultural. En esa conexión se han tejido por siglos

procesos rituales y míticos. Por ejemplo, hay una insondable estética y ética ecológica en cada práctica artesanal: tomar elementos del contexto que ha dejado el mar sin generar daño alguno al ecosistema marino, agarrar la tierra de las ciénagas con manos y palas, sin trastocar el ambiente, para transformarla en cerámica, convertir el hilo de algodón en una hamaca y tinturarla con plantas de mora, añil, guácimo, entre otras, que nacen en el *monte*. El Sucre profundo es la gran cultura Cenú.

El saber hacer en medio del Eros y el Tánatos del sistema educativo

Luis Antonio López Corena es el nombre de uno de los maestros artesanos de Morroa, (subregión de Montes de María), antiguo asentamiento de la provincia Finzenú. Su rostro es tierno, su templanza, fuerte, su sabiduría, incalculable. Las décimas que crea son un ejercicio de construcción de memoria. Toda su familia ha recibido sus enseñanzas, lo cual los hace una dinastía a nivel regional. Su liderazgo se conoció a nivel nacional e internacional durante el año 2020, cuando fue ganador del portafolio de estímulos CON-FIN-ARTE 2020 que convocó el Fondo Mixto de promoción de las Artes y la Cultura de Sucre. A través de 4 talleres el señor Luis no solo dio a conocer el paso a paso en la elaboración de la hamaca morroana, sino que abarcó las demás manifestaciones materiales e inmateriales que hacen parte del Patrimonio Cultural del territorio de la Cacica Tota (Gil: 2017: 9). En cada taller, el maestro transmitió su amor al enseñar, cada palabra fue calando hondo entre los cibernautas, quienes se conectaban a disfrutar de sus conocimientos e inmenso poder cautivador.

Así planteó la descripción de su propuesta pedagógica:

“Tejiendo historias de Morroa: A través de cuatro (4) talleres teórico-prácticos, se pretende enseñar a nuevas generaciones sobre los orígenes e importancia del tejido de la hamaca tradicional Morroana, así como la forma original de preparar y tejer en telar vertical, lo que hace que estas hamacas sean ampliamente reconocidas por su calidad y tradición. Así mismo se transmitirán conceptos arraigados a la cultura tradicional como parte de la enseñanza histórica y los antecedentes que enriquecen la práctica artesanal y cultural del Municipio. Los talleres serán promocionados por diferentes redes que permitan impactar a un público variado y diverso. Así mismo, en tiempos de confinamiento, esta herramienta puede convertirse en una posibilidad de espacios sanos de aprendizaje en familia y de promoción de la salud mental”. (López: 2020: 1).

Resultado de ello, Luis López hizo un trabajo



Bastones de madera. Colosó, Sucre.
Foto: Miguel Martínez

pedagógico y potencializador necesario para el fomento y la difusión de los saberes artesanales con una audiencia de diferentes culturas y territorios del país.

Ahora bien, ¿qué sucede al interior de las instituciones educativas de Sucre? Como docente y etnógrafa en espacios educativos, he observado cómo se animalizan a los pueblos indígenas y se genera rechazo frente a esta población. El primer caso lo registré durante el año 2020 en la clase de *áreas integradas* en un colegio en el municipio de Tolú. La maestra señaló a los “indios” (con fotografía de nativos norteamericanos) acercando su mano a la boca imitando un movimiento gutural, indicándole a sus estudiantes que así se comunican los “indios” y afirmando que visten con taparrabos y que sus casas son pequeñas y aisladas. El segundo caso se vive a diario por cuanto es muy común que en nuestra sociedad seas valorado por tu “profesión”. Siendo así, ser artesano es colocarse en una situación de desventaja económica y social.

¿Por qué las experiencias de los talleres virtuales sobre las prácticas artesanales no suceden al interior de las escuelas educativas en Sucre? ¿Qué hace falta para que los secretarios de educación y de cultura se articulen para que la Escuela se convierta en un espacio de integración y permanencia cultural de las artes y los oficios locales? Durante la vida escolar es común aprender técnicas y proyectos “artísticos” que no son propios, no incluyen los saberes del contexto ni parten del uso de materiales del medio. Por eso la importancia de la construcción participativa de planes y proyectos que fortalezcan los saberes artesanales desde la Escuela y desde la visión propia de la comunidad de artesanos.

Por ejemplo, es urgente no perder de vista a cada uno de los maestros y maestras artesanas que superan los 60 años de edad, como el maestro Luis, pues se convierten en *referentes* para la salvaguarda, protección y garantía de memoria de las artes y oficios Cenú. Caso similar ocurre con la artesana Ana Lucía Vergara, en el corregimiento de Albania, municipio de San Juan de Betulia, única familia de alfareros que quedan vivos, insuperable en su especie y con un conocimiento ancestral sobre los usos, técnicas de quemado, figuras y piezas en barro, un patrimonio vivo que hay que agenciar antes que sea demasiado tarde.

En ese sentido, con planes y proyectos me refiero a aquellos que involucren tanto a las comunidades de artesanos como a la comunidad educativa en la elaboración de los Planes Educativos Institucionales (PEI) para la promoción, circulación y garantía de permanencia de las artes y los oficios del territorio.

El curso de *artísticas*, por ejemplo, podría convertirse en un *taller escuela* donde los niños y

jóvenes puedan aprender a tener apropiación del saber artesanal encontrándose con el carácter sensible, terapéutico y sanador que implica este oficio.

Estas son algunas de las razones por las cuales los saberes artesanales tienen una incidencia muy fuerte sobre la ritualización de la vida cotidiana. No en vano la mayoría de los artesanos en Sucre se quedan en casa en vez de abrir negocios por fuera de su hogar. Aquí reposaría otro elemento de la ética artesanal: hacer el bien común a través del poder sanador de las manos que construyen memoria. Al respecto, traigo a colación la Infografía realizada por Artesanías de Colombia(2), en donde el 51% de la población entrevistada afirma que el lugar de producción artesanal es su hogar.(3)

En el país existen casos que pueden servir de referencia para la implementación de los saberes de las comunidades indígenas en los PEI como estrategia de salvaguarda y de integración social y comunitaria. En el cabildo de San Miguel, territorio rural del municipio de San Antonio de Palmito, hace años están elaborando el Plan Especial de Salvaguarda (PES) de la Etnia Zenú. En conversaciones que hemos tenido con la Cacica Yaini Contreras nos cuenta que en las instituciones educativas del municipio algunos directivos docentes les obligan a los niños a no llevar a la escuela el sombrero *vueltaio*.

Ante ello, el sistema educativo se nos presenta como el juego simbólico entre Eros y Tánatos. Estos conflictos sociales son constructos que nos permiten ver la luz a través del diálogo y la conciliación, así podríamos asumir iniciativas de comunicación con los referentes étnicos que existen en Sucre para que sean involucrados en los planes curriculares, y la Escuela se vuelva un espacio donde brille la interculturalidad como estrategia de inclusión social, de respeto por la diversidad cultural y de herramienta en contra de la discriminación racial.

En Sucre los secretarios de educación municipales, algunas veces, son los mismos de cultura. Ello puede ser una jugada maestra para formular en equipo y ejecutar de manera integral los proyectos educativos con los culturales, sumando puntos para aportar al cumplimiento de las metas de los Planes de Desarrollo municipales, y la vez, dando en el foco sobre algunas realidades urgentes por *intervenir*, como es el caso de algunas prácticas artesanales que se encuentran en peligro de desaparición como lo es la alfarería en Albania, antes mencionada, y el uso de colorantes naturales en los artesanos de la hamaca, entre otros.

Los alcaldes de los municipios con vocación artesanal en Sucre podrían ser el Eros del sistema educativo, así como los docentes, directivos, y la comunidad educativa en general pueden aportar con amor, constancia y resiliencia al fortalecimiento del



La *achotera* elaborada en madera, mazo de tabacos, *bollos* envueltos en hoja de *bijao* puestos sobre una bandeja hecha en totumo y tallada su borde con iraca. Foto: Fondo Mixto de promoción de las Artes y la Cultura de Sucre.

sector artesanal.

La Escuela se debe convertir en ente capacitador, en gestor de ejercicios metodológicos para la transferencia de saberes, generando aprendizajes significativos para las siguientes generaciones, sensibilizando a los gobiernos locales y convocando a los artesanos a hacer parte de la comunidad educativa.

Por ello, el desarrollo social de las comunidades también depende del desarrollo educativo, y este puede aportar al fortalecimiento del sector artesanal. Los PEI pueden articular a los actores del territorio con las entidades territoriales y las diferentes organizaciones comunitarias; y así generar sinergias y alianzas de cara a la ejecución de proyectos regionales enfocados al desarrollo de la actividad artesanal con el fin de potencializar las capacidades de todos los actores locales en función del patrimonio cultural y la educación inclusiva.

¿De qué lado de la batalla están las instituciones educativas en Sucre? ¿De Eros o de Tánatos? El llamado desde esta pluma etnográfica es por la implementación de procesos de investigación y documentación visual de

todas las narraciones míticas, éticas, ecológicas y patrimoniales que giran alrededor de la práctica artesanal para que se pueda poner en escena el valor económico de estos tesoros ancestrales vía hacia el desarrollo social de los descendientes de la cultura prehispánica en Sucre.

Dicho lo anterior, afirmo a manera de conclusión que, un aspecto vinculante a este proceso de salvaguarda y puesta en valor es la escritura etnográfica, clave para garantizar la protección de una de las manifestaciones culturales más antiguas del mundo, las mismas que le dan sustento a miles de familias en Sucre, aun en las condiciones menos favorables para ellos, pues para nadie es un secreto que el campo sucreño han sido afectado por múltiples hechos sociales como el conflicto armado, el empobrecimiento, la discriminación racial y étnica, la desidia estatal, entre otros. Poderoso es que, aún en estas circunstancias, persistan las prácticas rituales y los discursos míticos alrededor de lo que implica la artesanía Cenú.

Notas:

(1)Esta investigación inició en el año 2017, en el marco del Proyecto Expedición Sensorial por los Montes de María: laboratorios de investigación-creación, ejecutada por la Corporación Cultural Cabildo y formulada y financiada por el Ministerio de Cultura durante el gobierno de Santos. En el desarrollo de dicho proyecto, fui la laboratorista de los procesos de investigación-creación en el municipio de Morroa, de ascendencia Cenú y portadores de tradición de los saberes asociados a la práctica artesanal. Para mayor información puede remitirse a: <https://mincultura.gov.co/areas/artes/expedicionsensorial/Paginas/default.aspx>

(2)Artesanías de Colombia S.A., es una sociedad de economía mixta vinculada al Ministerio de Comercio Industria y Turismo de Colombia y como entidad rectora del sector artesanal del país tiene como misión contribuir al mejoramiento integral del sector artesanal y a la preservación, rescate y valoración del patrimonio cultural del país.

(3)Para más información, ingresar a: https://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/General/template_index.jsf



Sombrero *vueltaio*, símbolo de la etnia Zenú

Referencias bibliográficas

Botero, U. (2007). *Vitalismo Cósmico*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.
 Genep, A. (1986). *Los ritos de paso*. España: Taurus
 Gil, C. (2017). *La hamaca de Morroa: memorias y significados en apropiación*. Corporación Ondas, Sincelejo, Sucre.
 Turner, V. (1969). *El Proceso Ritual*. Nueva York, EUA: Taurus

Entrevistas

Luis Antonio López Corena. Artesano, Morroa, Sucre.
 Boris Colón López. Artesano, Morroa, Sucre.
 Yaini Contreras, cacica cabildo San Miguel, territorio Zenú San Antonio de Palmito, Sucre.

Mónica GORDIANO TLACUATL

Maestra en Administración de la Construcción por la Cámara Mexicana de la Industria de la Construcción, campus Puebla, licenciada en Arquitectura por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y actualmente estudiante de la Maestría en Arquitectura con Especialidad en Conservación del Patrimonio Edificado en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Correo-e: monikegordian@gmail.com

Técnica de Rajueleado en Tehuiloyocan, Puebla

Dentro del territorio de México las artes y los oficios están presentes desde tiempos precolombinos, lo cual permitió que durante la conquista, la enseñanza a los indígenas dentro de los oficios compartidos por los españoles, fuera más factible para su aprendizaje, debido a que los primeros pobladores eran diestros dentro de diversos ámbitos, como la escultura, cerámica, la arquitectura, dando muestra de su habilidad para el manejo de los materiales y las técnicas; durante la época virreinal, fray Toribio de Benavente (Motolinía) (1), relata que aunque los indígenas tenían habilidades para la construcción, el cambio radical de las edificaciones demandadas de acuerdo a las nuevas necesidades, requirió de nuevas técnicas constructivas, el perfeccionamiento de las ya existentes, y la adaptación de los materiales.

Motolinía observó la destreza manual y constructiva de los nativos de algunas poblaciones en las tierras conquistadas, las cuales describe en el texto: *Relaciones de la Nueva España*, donde se puede leer: “La llegada al poblado llamado Tenanyocan que todo henchían de pared maciza, y por la parte de fuera iba de su pared de piedra: lo de dentro henchíanlo de piedra todo, o de barro y adobe; otros de tierra bien tapiada” (1959, p.38). En esta primera referencia narrativa, destaca los materiales y forma de emplearlos en las construcciones.



Por consiguiente, la mano de obra en el área de la construcción como se mencionó con anterioridad fue especializándose, dando pautas para la evolución de diversas técnicas, en este caso específico de la técnica de rajueleado dentro del área de la construcción durante el siglo XVIII, por lo que existe una yuxtaposición referente a esta técnica, siendo parte de un sistema constructivo y como técnica de decoración, puesto que el procedimiento de ejecución de ambas tienen la misma metodología.

Paradigma de la técnica de rajueleado como parte creadora y expresión de un grupo gremial se ubica en la biblioteca Amoxcalli en la localidad de San Luis Tehuiloyocan, Puebla, pero no es exclusiva de esta región ya que existen analogías en varios estados de México, donde varios investigadores hacen referencia a esta técnica, aunque de manera muy ambigua; de ahí que el propósito de este texto, es difundir la técnica desde la parte conceptual, histórica y antropológica para su valoración y por ende la salvaguarda de dicha técnica como parte de la ejecución de un grupo gremial, utilizada para plasmar parte de su identidad.

Discernimiento sobre la técnica de rajueleado

Para hablar de la técnica de rajueleado es necesario remontar a épocas precolombinas, ya que esta técnica fue utilizada como parte de los sistemas constructivos, por las diversas culturas como la Olmeca, Mixteca, Zapoteca y Maya, por nombrar algunas, las cuales utilizaron varias técnicas en el área de la construcción para las edificaciones de sus teocalis y viviendas; concerniente a la técnica de rajueleado, Santana y Vergara (1989), describen que:

Los recintos se construyeron a base de paramentos verticales... elaborados a base de adobes o tepetates cortados aglutinados con lodo, a los cuales se les daba el acabado que a continuación se describe. Este se lograba aplicando un repellido de lodo que da la forma y dimensiones requeridas al muro, colocando a su vez esta base un rajueleado con tezontle, a fin de lograr la adherencia del estuco que daba la fisonomía final al elemento arquitectónico. (p.48)

Por consiguiente la técnica de rajueleado ha formado parte de los sistemas constructivos de los primeros pobladores del país, sin embargo a raíz de la conquista, el adiestramiento que tenían los primeros pobladores dentro de sus oficios y artes, se fusionaron con la implementación de nuevas herramientas, materiales y sobre todo nuevas técnicas, en las cuales los indígenas se destacaron por su gran destreza y habilidad de adquisición de nuevos conocimientos, dicho argumento lo expresa fray Jerónimo de Mendieta(2) (1945, como se



Técnica de rajueleado en la fachada principal de la galería de la biblioteca Amoxcalli
Foto: Gordiano T. Mónica (18 de mayo 2020, San Luis Tehuiloyocan, Puebla).

citó en Santiago, 1960) da a conocer el empeño que ponían los indígenas para aprender los oficios de los artesanos españoles, "Con la natural facilidad que tenían los indios para aprender pronto se ejercitaron y conocieron estos y otros oficios más que los artesanos españoles querían guardar para su propio provecho" (p.22).

Durante la época virreinal los indígenas se especializaron en diferentes artes y oficios, uno de los frailes que adiestro a los indígenas fue fray Pedro de Gante(3), el cual situó una escuela junto a la capilla de San José de los Naturales, donde reunía a indígenas adultos y los transformaba en herreros, carpinteros, albañiles, escultores y zapateros (Santiago, 1960).

En cuanto al área de la construcción fue primordial su aprendizaje y la orden franciscana tuvo una gran aportación, como se cita en *La conquista espiritual de México* donde referencian que fueron los franciscanos que descubrieron a los indígenas el secreto de la fabricación de la bóveda; la primera realizada fue en la iglesia del convento de San Francisco el Grande México, que al quitar la cimbra huyeron aterrados pensando que esta se vendría abajo (Ricard, 2017, p.292).

Sin duda la mano de obra fue evolucionando, en conjunto su creatividad y la ejecución las técnicas, en este caso la del rajueleado; cuya finalidad inicial era proporcionarle estabilidad a los muros y adherencia a sus aplanados, así como en los muros de adobe evitar la erosión de las juntas; tal como Medel (1994) plantea que rajueleado proviene del latín "radulare. Empleo de piedras pequeñas en las juntas de los muros o pavimentos" (p.279), reiterando este concepto Villanueva (2019) establece que rajuelear es "colocar rajuelas(4) o pedacera laminada en las juntas, como trozos de teja, ladrillo, piedra laminada o lajas, para lograr un acabado en el muro (p.89).

En esta yuxtaposición de la técnica de rajueleado como método decorativo, referencia que para su aplicación es necesario contar con la mano de obra que se encargara de realizar el diseño mediante el rayado del recubrimiento del muro aún fresco, para posteriormente insertar la rajuela de diversa granulometría que va de 7 mm hasta los 30 mm, dicha rajuela tiene que estar previamente humectada para tener una mejor adherencia, además de contar diversidad en cuanto a tonalidad para resaltar; el uso de dicha técnica se debía probablemente a la practicidad de ejecución y al bajo costo de los insumos; esta técnica ha sido poco estudiada,

posiblemente por su simpleza visual, aunque investigadores como Pérez de Salazar la denomina "las figuritas de albañiles" y menciona:

Otros testimonios del ramo de la construcción que se manifiestan desde la época virreinal son los dibujos de albañiles, diseños con base de la técnica de "rejoneo". Consiste en insertar en la argamasa de los muros, piedras que sirven para afianzar y estabilizar el aplanado aplicado sobre estos...primero rayando el revoque, para después dejar el trazo que permitiera la colocación de los guijarros (Pérez de Salazar, 2005:46).

Aledaño a lo anterior, Hernández (2015) propone que esta técnica es una variación de la técnica de esgrafiado(5), pero más económica, que servía para decorar los exteriores, generalmente en construcciones de regiones rurales y semirurales, el rajueleado como técnica decorativa que implementan los grupos sociales para expresar o representar parte de su identidad como sociedad. Considerando esto, la técnica de rajueleado como parte de las artes decorativas y expresivas esta manifestada en la biblioteca Amoxcalli, ubicada en la localidad de San Luis Tehuiloyocan, perteneciente al

municipio de San Andrés Cholula, Puebla, así como en el templo de la misma localidad, otro ejemplo se ubica en Santa María Acuexcomac, la hacienda de Aljojuca, entre otros inmuebles de diferentes estados de México, como Morelos en las localidades de Axochiapan y de Amayucan, la casa Borda en Guerrero y en Pinos, Zacatecas.

En este último, López (2009) considera que la técnica de rajueleado que se encuentra en los paramentos del templo de San Matías fue ejecutado por manos indígenas provenientes de Tlaxcala ya que referencia la existencia de un asentamiento de familias tlaxcaltecas en el territorio de la ciudad de Pinos, asimismo indica que la técnica de rajueleado pudo ser un estilo ornamental vistoso, pero económico, además de fungir como modo de expresión y de cosmovisión de un grupo gremial.

De manera que se debe considerar la técnica de rajueleado, como un estilo decorativo económico, que ejecutaban específicamente el gremio de albañiles, los cuales formaban parte de la cofradía(6) de la Santa Cruz, cuya finalidad era de congregar a los albañiles, los cuales usaban la técnica de rajueleado como modo de expresión para plasmar parte de su identidad, sentir y en algunos casos de una cosmovisión religiosa, como lo fue en la biblioteca Amoxcalli.

Singularidades en la biblioteca Amoxcalli

A pesar de tener varias analogías de la aplicación de esta técnica se hace referencia a la biblioteca Amoxcalli, pues es preciso destacar que en dicho inmueble, la técnica de rajueleado, está ejecutada en su máxima expresión, es un inmueble que data del siglo XVIII, cuyo partido arquitectónico, se compone de 2 galeras, ubicadas de manera paralela una al oriente y otra al poniente, con un patio central, dicho conjunto está delimitado con dos bardas al norte y sur, cabe destacar que este inmueble ha sido estudiado por el Dr. Antonio Terán Bonilla desde una perspectiva simbólica dando una interpretación de la iconografía presente en la fachada de la biblioteca, detallando de una forma ambigua sobre la técnica de rajueleado.

El inmueble cuenta con la ficha I-21-02033 del Catálogo de Monumentos del estado de Puebla, actualmente alberga la biblioteca pública de la comunidad de Tehuiloyocan; la relevancia de este inmueble es por la fachada principal de la galería que alberga la biblioteca, donde se plasmaron figuras zoomorfas, iconografías, formas, símbolos, pasajes bíblicos de la pasión de cristo encontrando imágenes como la columna de flagelación, los dados, el paño de la Verónica, la corona de espinas, la bolsa de las monedas y el gallo, anagramas religiosos de José y Jesús. En la parte



Representación de tlachiquero, con rajueleado en la biblioteca Amoxcalli
Foto: Gordiano T. Mónica

inferior de la fachada se encuentran imágenes que representan la vida cotidiana de la localidad que hacen alusión a la actividad agrícola de la región, así como la representación de la actividad del tlachiquero (7).

En este inmueble la técnica del rajueleado es la parte creadora, creación artística que fue realizada mediante la participación y aportación del espíritu indígena, cuya expresión y manifestación cultural tuvo lugar en diferentes contextos socioculturales y en edificaciones de diferentes géneros, es decir por medio de esta técnica la sociedad plasma su esencia, ya que por naturaleza el hombre tiene esa necesidad de expresar y manifestar sus sentimientos, experiencias y vivencias a través de las artes decorativas, cuyo fin no es solo de embellecer las edificaciones, sino de transmitir sensaciones mediante texturas, formas y símbolos.

Consideraciones para su salvaguardia

De ahí que la técnica de rajueleado es un ejemplo de estas manifestaciones y expresiones sociales que tuvo una evolución significativa en el área de la construcción, como parte de las técnicas decorativas en inmuebles de géneros civiles, religiosos y vivienda; que tuvo su apogeo principalmente en el siglo XVIII, formando parte de la decoración de las construcciones; por consiguiente la técnica de rajueleado debe ser considerada desde el ámbito etnohistórico y técnico constructivo como parte de una manifestación social de un grupo gremial.

Con el fin de conlleva a su salvaguarda, pues la aplicación de ésta, es parte de la identidad de una sociedad, que forma parte de una herencia y de un legado de sus pobladores, en muchos casos considerada como una técnica sin relevancia, la cual pasa



Representación de la pasión de Cristo con la técnica de rajueleado en la biblioteca Amoxcalli
Foto: Gordiano T. Mónica

desapercibida, pero se debe valorar como parte del patrimonio cultural.

Respecto a lo anterior cabe señalar que las percepciones del patrimonio cultural a lo largo de su historia han ido transformándose, debido a que se había limitado a monumentos y/u objetos, actualmente incluye las tradiciones o expresiones que han estado presentes en la consolidación de diversas poblaciones, de tal manera que la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003), fue una pauta para la integración y formulación de nuevos conceptos y políticas para la integración de diversas manifestaciones y tradiciones sociales, de modo que la técnica de rajueleado puede ser designada para valorarla y salvaguardarla dentro de lo establecido por la convención, ya que establece como patrimonio cultural inmaterial “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas – junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes – que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”(Convención, 2003:5).

De tal manera que en cuanto a la técnica de rajueleado es fundamental establecer estrategias que garanticen su protección, valoración y salvaguardia, para lograr una difusión, trascendencia y permanencia a través del tiempo, como parte de una manifestación y expresión social de una comunidad con diversidad cultural ancestral.

Notas:

- (1) Fraile de la orden Franciscana, considerado uno de los primeros etnólogos de la Nueva España. El sobrenombre de *Motolinía* se le da, por nombrarlo como “el pobre” en lengua náhuatl (<https://www.cndh.org.mx/noticia/muere-fray-toribio-de-benavente-motolinia-defensor-de-los-pueblos-indigenas>).
- (2) Nacido en Victoria, Álava, España, fue el último de 40 hijos del tercer matrimonio de su padre, perteneciente a la orden franciscana y después de su ordenamiento en 1554, llegó a la Nueva España (https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/317_02_02_04_09_JeronimoMendieta.pdf).
- (3) En 1522 salió del convento franciscano de Gante en Bélgica rumbo a España para embarcarse a la misión evangelizadora de la Nueva España, recordado por fundar escuelas y como defensor de los indígenas. (<https://frapedrodegantegdl.edu.mx/biografia/>).
- (4) Piedra delgada sin labrar. Pedacería de material pétreo o ladrillo en forma laminada que se utiliza para dar acabado en las juntas de mampostería o acuar grietas en los edificios, (Villanueva, 2019:89).
- (5) Esgrafiado es una técnica ornamental arquitectónica utilizada para la decoración en el enlucido y revestimiento de muros, tanto en el exterior como en el interior de edificios. El término, de origen italiano, se aplica tanto a la acción artesana como al producto resultante, (<https://es.wikipedia.org/wiki/Esgrafiado>).
- (6) Hermandades de legos constituidas en términos medio por el Estado laico y el eclesiástico (Salazar, 2004:45)
- (7) Persona que extrae el agua miel del maguey utilizando el acocote o guaje conocido comúnmente (<https://www.conecto.mx/es/oficio-milenario-tlachiqueros/>).

Referencias bibliográficas

- Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del 2003, 17 octubre de 2003, <http://portal.unesco.org/es/ev.php>
- De Benavente, T. (1956). *Relaciones de la Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- López, R. (2009). *Descripción general del templo parroquial de San Matías en Pinos, Zacatecas Su historia e iconografía*. Impresión arte.
- Medel, V. (1994). *Diccionario mexicano de arquitectura*. Varía Gráfica y Comunicación, S.A. de C.V., p. 279.
- Pérez de Salazar, F. (2005). *Boletín de monumentos históricos*, tercera época. Figuritas de albañiles, (03), 44-49.
- Ricard, R. (2017). Vi. Enseñanza primaria y enseñanza técnica. En *La conquista espiritual de México*. (pp. 285-294). Fondo de cultura económica.
- Santana, A. y Vergara, S. (octubre 1988 – octubre 1989). Análisis de las estructuras arquitectónicas de Cacaxtla, Tlaxcala: primicias de un estudio. *Historia y Sociedad en Tlaxcala, Memorias del 4o y 5o Simposios Internacionales de Investigaciones Socio-Históricas sobre Tlaxcala*. Tlaxcala, México.
- Santiago, F. (1960). *Las artes y los gremios en la Nueva España*. Jus S.A
- Terán J.A. (1991). *La extraña casa de san Luis Tehuiloyocan*. Gobierno del estado de Puebla.
- Villanueva, L. (2019). *Diccionario gráfico de albañilería y construcción*. Trillas, p. 89.

Referencias digitales

- Hernández, J.A. (2015). Templos pleurantes del norte. Esgrafiado de tradición mudéjar en cuatro iglesias del septentrión novohispano. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXVII(107), 69-98. <http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2015.107.2553>

Jorge Luis HERNÁNDEZ

Fotógrafo y artesano titiritero. Licenciado en Educación Mención Desarrollo Cultural UNESR. Diplomado en Competencias Gerenciales UPEL. Especialista en Gerencia de Proyecto Ferroviario UNEFA (2018). Doctorando en Patrimonio Cultural ULAC. Ejecutivo de Relaciones Públicas de la Oficina de Cultura del Metro de Caracas. Investigador del Patrimonio Cultural Ferroviario Venezolano.
Correoe: jorge265n@gmail.com

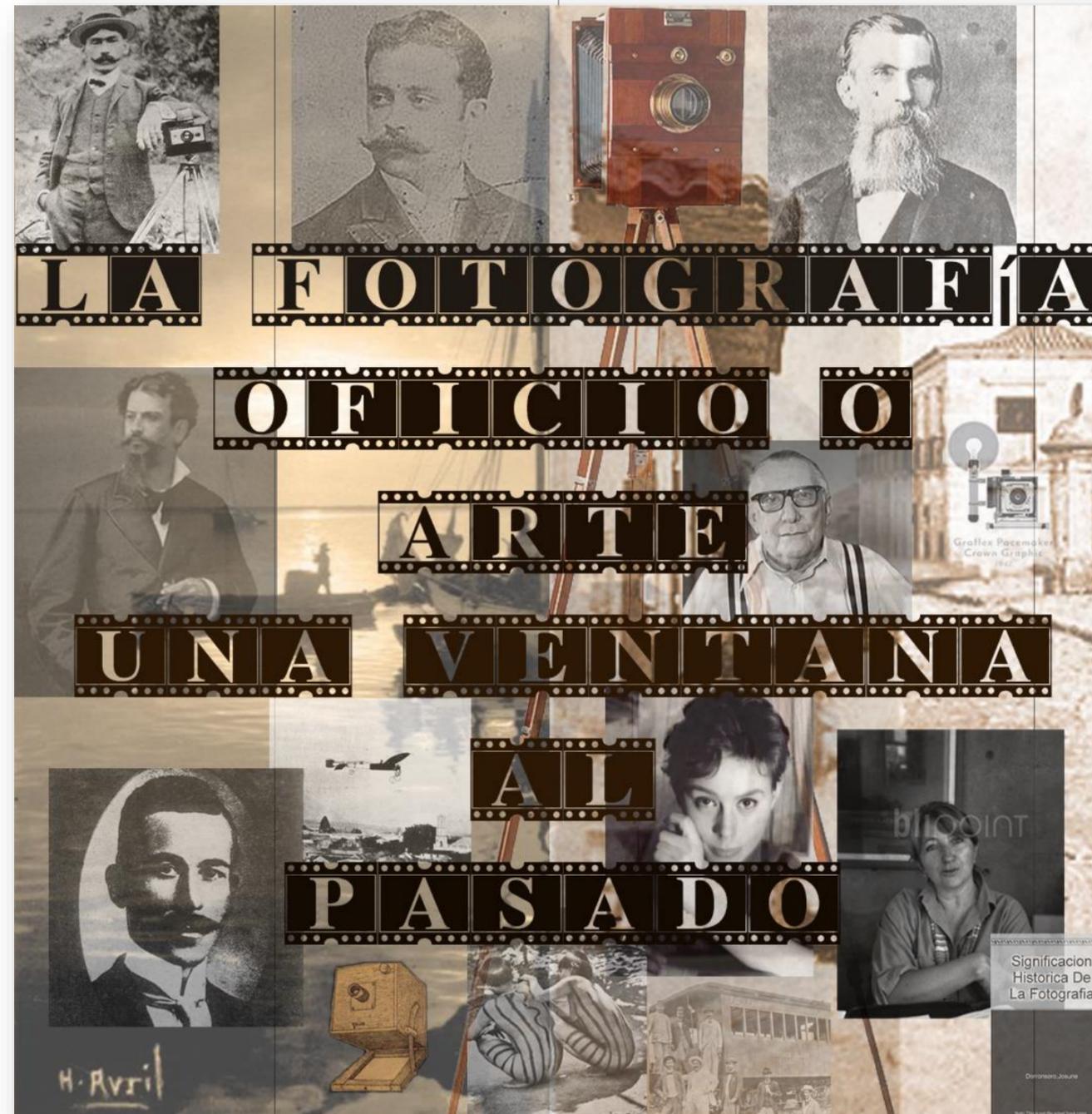
Introducción

De los inventos que el hombre ha generado, la fotografía es quizás el más distintivo en el campo de la reconstrucción o la conservación de un momento, de la historia. Desde su aparición cuando Joseph Niépce logró crear la primera fijación exitosa de una imagen, la humanidad ha experimentado con la fotografía, junto con el surgimiento del cine, la televisión y el video una posibilidad de ver los gestos más íntimos, las expresiones más cotidianas del mundo; es un lenguaje universal que rebasa el idioma, las condiciones sociales, las fronteras y distancias.

La fotografía como documento de quienes ejercieron o ejercen el oficio, profesionales o aficionados, recoge, guarda y preserva las experiencias y momentos del acontecer de una sociedad. En Venezuela ella también nos acogió casi desde su invención y paulatinamente: primero por extranjeros que traen la novedad al país y luego por los criollos que comenzaron a ejercer el nuevo oficio de fijar imágenes, una docena de hombres a los que con el tiempo se sumarían las mujeres y así se iría multiplicando este arte de escribir con luz en todo el país.

Pero en este siglo XXI la masificación de este invento es abrumadora desde que ingeniero eléctrico Steve Sasson creó en 1975 la primera cámara fotográfica digital, que pesaba 4 kilos; permitió que su uso llegara a más personas y con la incorporación de esta a los teléfonos celulares en 1997 por el inventor y empresario francés Phillippe Kahn, es prácticamente masivo el uso y acto de registrar imágenes.

Atrapar una imagen para la historia fue al comienzo algo desapercibido, la fotografía documental en el país germinará en pioneros como Henrique Avril que le dará el uso que el escritor y filósofo Roland Barthes señalará como una herramienta para la memoria. Es así, como nos enfrentamos hoy a ese pasado, desde las imágenes atrapadas por: Avril, Prospero, Lessmann, Tovar, Cortina, Toro, Bárbara y mucho otros escritores de luz.



Collage: "La Fotografía oficio o arte, una ventana al pasado". (Henrique Avril, Prospero Rey, Federico Lessmann, Martin Tovar y Tovar, Alfredo Cortina, Luis Felipe Toro, Bárbara Brändli, Josune Dorronsoro)
Composición : Jorge L. Hernández. 2021.

Una ventana al pasado

Son esos momentos de tranquilidad que, en medio de esta larga pandemia, permiten encontrarnos con esos viejos libros, algunos olvidados en nuestra biblioteca personal. El contacto con ellos me hizo recordar en su fotografía mucho de ese pasado lejano y reciente de un país que ha vivido grandes cambios desde la invención de ese artefacto curioso que le cambió la forma de ver el mundo a las personas.

Precisamente ya a mediados del siglo XIX, era un invento conocido por los venezolanos quienes se enteraron de su aparición por el Correo de Caracas que cuatro meses después de hacerse público en la Academia de Ciencias de París, el 19 de agosto de 1839, lo reseñara en sus páginas. Es evidente que los periódicos sí trataban de mantener informado a la población del arte, la moda y las invenciones del momento, a pesar del alto grado de conflictividad política y social del siglo.

Un año después en 1840 llega esta invención que termina en un hecho curioso, la desaparición del daguerrotipo en el Puerto de La Guaira sin que el francés Antonio Damián tuviera respuesta de su paradero. Sería pues el español Francisco Goñiz(1), quien lo traería desde Nueva York y pasaría un tiempo en Caracas para mostrar y ofrecer sus servicios, esto despertaría gran interés en los comerciantes que siempre buscaban un buen negocio.

El oficio o la práctica de la fotografía, nacería en Venezuela en la práctica comercial, con un interés mercantilista, pues la elite caraqueña hacía uso de este novedoso invento para ser parte de esa sociedad cosmopolita, a bien de quedar en la historia con una imagen personal o de familia.

Así desde 1841 el oficio y arte de la fotografía daría sus primeras figuras relevantes desde esos comerciantes como lo fue Próspero Agustín Rey Madreros, hijo de padre francés y madre venezolana, quien hizo un taller fotográfico llamado "Galería Cristal" que estuvo en la esquina de Pajaritos, donde además vendía tintes para caballeros y el Ron Caracas, una bebida artesanal que el mismo fabricaba.

Próspero Rey (2) comienza su carrera que con el tiempo tomaría un signo profesional, es en 1858 donde funda su estudio que abrió al público caraqueño siempre que el día tuviese buena luz natural, aprende técnicas del pintor y fotógrafo Teodoro Lacombe (3) y de Basilio Constantin(4) quienes fueron socios por un tiempo. De ellos, aprendió también la técnica de la fotografía sobre papel conocida como colodión(5). Próspero Rey fotografió personajes destacados como el fundador de República Dominicana Juan Pablo Duarte,(6) quien vivió sus últimos años exiliado en Venezuela debido a los conflictos políticos y militares que existían en su país.

Federico Lessmann, es otro innegable virtuoso y litógrafo de estos primeros fotógrafos que destaca por su cuantiosa colección de fotografías de la Caracas de su época, que fue también la de Guzmán Blanco -como lo señala Aquiles Naza p. 101. Asimismo, su trabajo en Litografía fue de los mejores. Nace en Alemania en 1826 y llega a Venezuela el 25 de diciembre de 1844. Algunas de sus litografías son: La Iglesia de San Francisco; retrato de Mariano Montilla; el Monumento de Tenerani; retrato de Cristóbal Colón, dibujado por Stapler (1852); Plaza del Mercado de Caracas de Alberto Lutowski, fachadas y un plano (1853); plano topográfico de la ciudad de Mérida (1856) entre otras, además de su Álbum fotografía de Caracas de 1866.

También destacan: El taller de Fotografía Artística Tovar y Salas (del famoso artista Martin Tovar y Tovar ensociedad con José Antonio Salas) en la muy reconocida zona de Manrique y Cía. Estos prominentes locales y

establecimientos fotográficos tendrían un auge en la burguesía caraqueña en la época de Guzmán Blanco. También facilitaron la creciente aparición de fotógrafos ambulantes que, en la búsqueda de clientes menos adinerados, proporcionaron el servicio para las demás clases sociales, las que pudieron tener acceso al retrato individual y familiar, muy de moda en Caracas y otras ciudades del país.

La fotografía se convertiría lentamente en un oficio, a lo largo y ancho del territorio. Se haría habitual fotografiarse, poco a poco en los venezolanos en el siglo XX y hoy en pleno siglo XXI, masificada con el uso del teléfono móvil. Nuestra vida cada vez más se vincula con esta práctica, oficio o profesión donde convergen la ciencia, el arte y la tecnología. Ella puede exponer casi todas las emociones y hechos de nuestra vida cotidiana, pese al tradicional poder de la palabra escrita, es la imagen la dominante en nuestra actualidad.

Para los defensores del patrimonio, poder distinguir el valor de la historia gracias a una imagen fotográfica, es un hecho significativo que nos vincula con ese pasado reciente y con el legado de los innumerables trabajos registrados hasta hora. Poder tener una ventana a ese tiempo lejano, desde aquella primera fotografía de Niépce en 1827, nos hace privilegiados y en pocas palabras, son las imágenes de estos practicantes de la fotografía lo que nos permite ver una Venezuela que en la mayoría de los casos desapareció total o parcialmente sus evidencias físicas, como es el caso del airoso Hotel Majestic, obra del arquitecto Roberto Mujica, que estuvo situado frente al Teatro Municipal y que fue demolido para dar paso al Centro Simón Bolívar.

La creatividad fotográfica también surgiría en ese camino puramente mercantilista, de la mano de Enrique Avril hijo de franceses y nacido en Barinas en 1866. Los temas fotográficos se amplían considerablemente, aunque el retrato seguirá siendo el más solicitado por las elites dominantes. Avril se considera el primer reportero gráfico de Venezuela ya que su extenso trabajo fue publicado por "El Cojo Ilustrado", por veintitrés años hasta su desaparición; luego seguiría publicando su obra en la revista de Rómulo Gallegos. Su legado es una permanente referencia para investigadores, historiadores de la fotografía, pues a diferencia de otros supo ver y captar imágenes que pudieran decir algo más que solo una semblanza inerte para obtener un ingreso, pudo dejarnos una particular visión de la cotidianidad de la Venezuela de finales de siglo XIX y comienzos del siglo XX en un trabajo que abarcó en su larga vida de ochenta y cuatro años, hasta su muerte el 27 de junio de 1950.

Luis Felipe Toro (1881-1955)(7), será un rebelde



Poeta Elizabeth Schön. Foto de Alfredo Cortina. Petare, puente del Ferrocarril Central 1960.
Foto: Colección Archivo Fotografía Urbana.

del oficio ante sus colegas contemporáneos que en la escena oficial del oficio se identificaban por los retratos, la fotografía de paisajes naturales y urbanos, además de las fotos para publicidad. Luis Felipe se aparta de este común comportamiento y en solitario, sin dejar de ver la fotografía como un oficio de vida, comenzará a producir un cargamento de imágenes que con el tiempo será un legado que nos permitirá adueñarnos del pasado ante el paso del tiempo.

El retrato individual, colectivo de personajes del poder político y económico que podían pagar el costoso oficio fotográfico, le permitirá darnos imágenes de los cambios que la sociedad venezolana comenzaba a sufrir

a medida que se alejaba del siglo XIX. Ser el fotógrafo oficial del benemérito Juan Vicente Gómez y luego de sus sucesores, lo convertirán en un cronista de esa época tan dificultosa, llena de luchas políticas y sociales.

Alfredo Cortina(8) fue prácticamente desconocido por mucho tiempo en esta profesión, que junto a su esposa la poeta, dramaturga y ensayista Elizabeth Schön (9) harían de su complicidad para componer en este lenguaje de luz, un regalo en el tiempo para todos nosotros. Alfredo más conocido como pionero de la radio en Venezuela, guionista de radio y televisión, escribió radionovelas, programas culturales, adaptaciones de historias infantiles, series de ficción y telenovelas,

además de dramas y comedias para teatro. Elizabeth Schön aparece en todos los escenarios fotográficos que compuso su esposo, Cortina habla de alguna forma sobre la ausencia; si Elizabeth se encuentra como el único actor en medio del escenario, luce indefinida en su aparente soledad. Su fotografía comienza a destacar desde el 2012, luego de su desaparición y de su musa, porque estas fotos no fueron hechas para ser exhibidas por su autor, era un íntimo encuentro de ellos en los espacios urbanos, donde su colección de fotografías y negativos fueran descubiertas por otro fotógrafo Vasco Szinetar.(10)

Entre ese mundo de hombre practicantes de la fotografía, surgen mujeres que darán su aporte y tomaran espacio en un arte y oficio que cada día se moderniza por la continua competencia de su mercado digital (cámaras, celulares, cámaras GoPro, medios audiovisuales, drones) que lo hace masivo en el mundo por el valor de la imagen. En nuestro país durante el siglo XIX y principios del XX dedicarse plenamente a este tipo de trabajo no parecía propio de una dama. Es una observación minuciosa que nos dice Josune Dorronsoro(11), venezolana considerada pionera en los estudios sobre historia de la fotografía y su valor como fuente histórica. Bárbara Brändli nacida en Suiza en 1932 fue una fotógrafa radicada en Venezuela, hasta su muerte en Caracas el 27 de diciembre 2011 a quién se le otorgó el Premio Nacional de Fotografía.

Una ciudad sin recuerdo que fue salvando el olvido por este invento que en manos de un centenar de fotógrafos nos dio la oportunidad de ver el esplendor de dos siglos de vivencias de una Caracas y de otros lugares de la geografía venezolana. Estos brotes del pasado llegan en una ráfaga de imágenes de esa identidad que la ciudad colocó en el mañana y no en el ayer. Los gobernantes la vistieron y desvistieron a su medida, solo algunas casas como en La Pastora y otros rincones perdidos se ven partes de ese cuerpo, de ese pasado que se mezcla con nuevos espacios indiferentes, que no dicen nada del anterior, porque el hombre mismo ha desviado su mirada para seguir una carrera al olvido, donde con suerte será frenado de repente, cuando en su camino se cruzan estas fotografías que lo traslada cual máquina del tiempo, a un encuentro con su pasado. Balcones y patios, casas con sus matas de mamón y de mango, siluetas de un encantadoramente decorativo tranvía, lugares de muchachas casaderas aguardando el desfile de sus galanes, restos de un esplendor que yacen, en un centenar de imágenes gracias a una dedicada ocupación de ese oficio profesional de hombres y mujeres coleccionistas de imágenes de luz.

Notas:

(1)Historia de la Cultura pág. 52 Memorias de Venezuela N°52 2010, sin embargo, es Aquiles Nazoa en su libro



Juan Vicente Gómez. Foto Luis Felipe Toro 1934
Foto: Colección Archivo Fotografía Urbana.

Caracas Física y Espiritual última edición (2020, p.101) donde señala otra versión: ...de Nueva York un industrial español de apellido Goñi, que arribó por La Guaira en la goleta Atrevida Barcelonesa en 1843. «El señor Goñi — dice un periódico de la época— ha venido al país con el objeto de mejorar su salud, y al mismo tiempo aprovecha la ocasión para introducirnos este precioso invento del siglo XIX. Parece que el precio de los retratos será de 5, 8 y 10 pesos».

(2)(Caracas, 1833/1838 - 1904) En algunas fuentes se menciona que su padre fue un comerciante francés, en otras es de origen español. Se conoce que nació en Caracas y fue bautizado con el nombre de Próspero Agustine, el 10 de noviembre de 1833. Sin embargo, en otras fuentes, la fecha y lugar de nacimiento se corresponden a 1838, en Francia. Historia documentada de la fotografía en Venezuela. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1996 (pp. 63-80)

(3)De la obra pictórica de Teodoro Lacombe es poco lo llegado hasta nuestros días, a pesar de haber sido un agradable paisajista, como lo prueba el cuadro que perteneció a John Boulton, pintado en 1856, que representa una vista panorámica de Puerto Cabello En 1857 le fue concedido el privilegio exclusivo para realizar ambrotipos en Venezuela (Barroso Alfaro, 1996, p. 62, donde se le llama erróneamente John). Historia documentada de la fotografía en Venezuela. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.

(4)Algunos investigadores le adjudican la nacionalidad rusa y otros la francesa. Personaje revelador, ya que estuvo siempre atento a las continuas innovaciones técnicas de esta disciplina. Según Aquiles Nazoa en su libro Caracas Física y Espiritual, estaba activo en 1844 y

José Antonio Páez fue el primer venezolano que se retrató (2020, p. 101); sin embargo, las primeras noticias registradas sobre este fotógrafo se remontan a 1851.

(5)Es una solución de nitrocelulosa en una mezcla de éter y alcohol y fue descubierto por Louis Menard en 1846

(6)El padre de la patria de cuyo nacimiento se conmemora 26 de enero 208 años, muestra al prócer ya anciano con 60 años de edad. La imagen fue tomada en Venezuela en 1873. Imágenes de Nuestra Historia Diario Listín 25 enero 2018.

(7) Luis Felipe y sus diferentes etapas son relatadas por el Investigador y Arquitecto merideño Manuel Vásquez-Ortega en tres entregas que dibujan al personaje en cuestión: una anécdota incierta cuenta que, cuando la guardia estaba a punto de arrestar al fotógrafo Luis Felipe Toro, a lo lejos, el General Juan Vicente Gómez vociferó: “¡Dejen quieto a Torito! Él sabe lo que hace”. Las palabras fueron acatadas como órdenes bíblicas, y así, el fotógrafo que había burlado a la vigilancia del mandatario, pudo retratarlo más de cerca.

(8)Nace en Valencia (Edo. Carabobo) el 8 marzo de 1903 Muere en Caracas el 25 de febrero de 1988. Archivo Fotográfico Urbano, abril 30, 2018 Published julio 7, 2020 by Fundación Cultural Estilo in Fotografía.

(9) Nace el 30 de noviembre en Caracas. Muere el 15 de mayo del 2007, Revista Estilo online Alfredo Cortina Paisajista del Tiempo. Published julio 7, 2020 by Fundación Cultural Estilo in Fotografía.

(10) Es el director/curador de la Fundación Archivo Fotografía Urbana. Nace en Caracas en 1948. Fotógrafo y poeta venezolano. Estudió cine en Polonia y el Reino Unido. Son célebres sus series de fotografías Frente al espejo con personajes relevantes.

(11)Nació en 1946 y falleció en 1995. Fundadora de la Curaduría de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Caracas y subdirectora de la misma institución. Autora de diversos textos en torno a su especialidad sobre historia fotográfica. Artículos sobre Historia de la Fotografía en Venezuela

Bibliografía consultada

Aproximación al Patrimonio Fotográfico 2014 Universidad Nacional de Colombia. Bogotá-Colombia.

Memorias de Venezuela. Historia de la cultura La fotografía venezolana en el siglo XIX. Kelly Martínez. N°15 2010.

Así es Caracas Una Ciudad Sin Recuerdos. Ediciones Amón C.A. Venezuela, julio1980.

Historia documentada de la fotografía en Venezuela, 1996.

Caracas Física y Espiritual, Capitulo: Daguerrotipo y Fotografía. Aquiles Nazoa. FUNDARTE 3er Edición Caracas, 2020.

Venezuela Suya: Fotografía Documental en la Séptima Década. Tesis Ana C. Dos Ramos. UCAB 2004.

Desarrollo de las Salas Virtuales de Investigación de Fotografía Venezolana y Fotoperiodismo. Carlos de Oteyza. Tesis UCAB 2005

Dorronsoro, Josune (1987): **Luis Felipe Toro: Crónica fotográfica de una época.** Caracas. 67. Publicidad S.A.

La Cámara Lúcida, Nota sobre Fotografía. Roland Barthes. Traducción Joaquim Sala-Sanahuja 1er edición 1990.



Mirhta Isabel COLINA CABRERA
Socióloga (LUZ). Maestría en Turismo (LUZ). Delegada del Centro de la Diversidad Cultural en el Zulia.
Docente. Muñequera tradicional. Creadora del taller de muñequería artesanal Marga Arte.
Correo: mirtacolina@gmail.com.
Instagram [marga__arte](https://www.instagram.com/marga__arte)

Las muñecas de trapo: oficio y salvaguardia

Sin mayores pretensiones, trataré acá de puntualizar algunas ideas sobre todo en función de lo que ha sido mi tarea de más de 30 años orientada a que la muñeca de trapo, fundamentalmente la que hemos llamado tradicional o con rasgos de identidad y patrimonio, sea reconocida en diversos espacios de la sociedad venezolana y sobre todo, que sea conocida y disfrutada por nuestras niñas y nuestros niños. Claro está que este proyecto de vida no inició conscientemente con esa perspectiva, sino que se ha ido madurando en el camino

Que la muñeca de trapo (y decimos intencionalmente *de trapo* y no *de tela*) sea reconocida pasa por que sea valorada, promovida, exaltada, cosida, amada, abrazada; que muñequeras y muñequeros podamos disponer de espacios para el encuentro, el intercambio, pero también para la venta desde la dignificación de creadoras y creadores y, donde hayan usuarios/compradores concienciados sobre el valor que tiene lo hecho a mano, en este caso orientado para el juego, para la creatividad, pero también para la creación estética y artística que lleva aparejada la elaboración de muñecas de trapo.

Hablar sobre códigos, símbolos y lenguajes en torno a la muñeca de trapo en Venezuela pasa, creo yo, por revisar un poco cuál o cuáles han sido los marcos de referencia que hemos tenido y sobre todo los que están teniendo las recientes generaciones, en torno al juego y al juguete.

La muñeca de trapo es un juguete. Obviada que pareciera innecesario mencionar. Pero, que si queremos

escudriñar su posición en ese mundo de símbolos, códigos y lenguajes; pues debemos entonces resaltarlos. Las muñecas y los muñecos de trapo, como juguetes estimulan muchísimos aspectos del desarrollo psicomotriz, socioafectivo, de creación y recreación de niñas y niños, permitiendo la acción lúdica, la expresión de su imaginación, la libertad para crear su mundo, así como la interacción y la socialización. Distintos estudios así lo sostienen. Desde el campo de las muñequeras, tenemos los aportes realizados por nuestra Maestra Muñequera mayor, Zobeida Jiménez(1)

Haciendo un poquito de historia, diremos que hallazgos arqueológicos ubican la existencia de muñecas y muñecos desde los inicios de la humanidad. La muñeca o el muñeco de trapo, como juguete, se convierten en una herramienta de aprendizaje y de simbolización. En cada época histórica, el juego y los juguetes son diseñados de acuerdo a las realidades del momento (ejemplo: soldaditos de plomo, las "Nany" que representaban las nodrizas negras en la sociedad esclavista norteamericana, las muñecas de porcelana, madera o papel maché de los siglos XVII hasta comienzos del XX), es decir, son reflejo de esas sociedades. Las muñecas y muñecos han sintetizado entonces un proceso de auto representación de una sociedad en un momento histórico y social particular.

En Venezuela, la muñeca de trapo con rasgos de identidad cultural tiene un referente generalmente asociado a nuestros espacios familiares íntimos, a nuestras abuelas, habitantes de sectores rurales que realizaban sus muñecas con retazos que iban quedando de ropas ya usadas. Estas muñecas, cuyas técnicas de elaboración hemos heredado y que mantenemos vivas peleando por su espacio, son realizadas sin moldes ni patrones, con total libertad de formas, con lenguajes y signos particulares en cada región donde son elaboradas. Esto nos va señalando entonces un elemento a considerar: como símbolo de identidad y patrimonio cultural las muñecas y muñecos de trapo sintetizan lo que sucede con los elementos culturales en general y los patrimoniales en particular: no hay una singularidad nacional, no hay una muñeca de trapo nacional sino diversas representaciones locales/regionales de la muñequería de trapo.

Hay lenguajes particulares para las distintas regiones del país, sobre todo donde se ha mantenido más arraigada la tradición de su elaboración. Así, hay una iconografía, unos signos que nos permiten identificar el tipo de muñecas elaboradas en Falcón, Lara, Sucre, Los Llanos o Los Andes, por ejemplo. Paulo Freire (2008, p.117) señalaba que "la identidad {cultural debe ser} entendida en esta relación contradictoria que somos nosotros mismos entre lo que heredamos y lo que adquirimos". Como seres humanos



Taller de muñecas. Maracaibo
Foto: Centro de la Diversidad Cultural del Zulia

nos constituimos a partir de una dialéctica de interrelaciones, influencias, vínculos con otras personas. Así, en la configuración de nuestras identidades, los seres humanos somos el resultado de dos herencias: la de nuestro ser biológico y la de nuestro contexto cultural, por lo cual "ni sólo {somos lo} innato ni tampoco únicamente lo adquirido"

Podemos decir entonces que las muñecas y muñecos de trapo con sentido de identidad cultural nos hablan de herencias culturales, pero igualmente nos potencian la posibilidad de crear a partir de esa herencia. Son expresión de un momento histórico específico, de particularidades culturales, geográficas y simbólicas convirtiéndose en portantes de unos códigos que nos hablan de su origen y así mismo nos hablan de sus creadoras/es y sus contextos.

Cuando irrumpe la producción industrial de juguetes, los juguetes artesanales y sus creadores sufren un severo desplazamiento. En Venezuela, la explotación petrolera con la implantación de una economía de enclave, conllevó también unas nuevas formas de socialización, de organización social, de recreación, así como la implantación de nuevos patrones estéticos y

simbólicos. Se apresuró el paso de una cultura rural a una urbana, con el consumismo exacerbado, el desapego por los productos hechos a mano y el favorecimiento de lo industrializado. La muñeca de trapo no escapó a esta vorágine del desarrollismo capitalista, que impuso unos patrones estéticos consumistas y una sobrevaloración hacia lo industrial en detrimento de lo producido manualmente, restringiéndolo, cuando mucho, a "exóticos" souvenirs. Como señala la investigadora argentina Ángela Ridaó (2008, s/p), en el campo de la juguetería se ha venido produciendo un desarrollo tecnológico que esta autora identifica como la fase del juguete racionalizado, el cual se opone a una concepción cultivada en las prácticas artesanales para imponer una nueva concepción: la tecnología sustenta "la fabricación de un **juguete universal**, por lo cual hace imposible que cada comunidad transmita su cultura. Aparece el juguete **para todos**". Se implanta una estética y unos criterios homogeneizadores negadores de la rica diversidad cultural que se expresa en la juguetería artesanal. En el campo de las muñecas, el símbolo más gráfico de esto lo representa la muñeca Barbie.

Aparentemente abandonada, la realización de las

muñecas de trapo ha pervivido en la práctica familiar, al cobijo de alguna abuela amorosa, de alguna tía o alguna madrina que, obstinadamente, se empeñaron en no dejar en el olvido sus elementos referenciales, sus raíces culturales. En mi caso personal, mi madre Alejandrina Margarita, se dedicó a nutrir ese saber y ese amor.

En un verdadero ejercicio de resistencia, nuestras muñequeras, fundamentalmente mujeres, supieron hacer frente a esa avalancha y se mantuvieron haciendo muñecas para su entorno familiar y de amistades. De sus corazones, de sus memorias, de su creatividad y de sus manos nacieron distintos personajes. Simón Bolívar, por ejemplo, ha sido presencia permanente en la muñequería tradicional, manteniéndose como elemento unificador del sentido de identidad del ser venezolanas y venezolanos. El gran poeta Aquiles Nazoa y Zobeida Jiménez, nuestra Madre Muñequera, son los creadores más conocidos y representativos de esa terquedad.

Hacia los años 1985-95 aproximadamente, se produce en el Zulia un movimiento interesante en dos ciudades principalmente: Maracaibo y Cabimas. En Cabimas residen buena cantidad de migrantes venidos a laborar en la industria petrolera llegados desde Falcón y Oriente. Con el impulso dado por la gran gestora cultural, la Dra. Flor Romero, la muñequería de trapo encuentra apoyo, y creadoras como Francisca Bravo y Ángela de Colina, por sólo nombrar algunas son visibilizadas junto a sus obras. En el Sur del Lago estaba la Maestra Leonia San Pedro (Leo) también creando y contando desde sus muñecas episodios diversos de nuestra historia nacional y de su historia local.

En el caso de Maracaibo, creadoras y creadores urbanos (muchas con raíces campesinas) redescubrieron o sacaron la muñeca de trapo del contexto meramente familiar, interno, de puertas adentro; y comenzaron a ganar para ellas espacios anteriormente restringidos: Exposiciones y muestras diversas en distintos centros culturales y galerías logran un posicionamiento que no habían tenido antes.

Es un compromiso escribir con más tiempo y con mayor profundidad sobre ese momento y sobre esas creadoras y creadores. Se corre un riesgo terrible de nombrar a algunas personas y dejar de nombrar otras, pero no podemos dejar de mencionar a nuestras maestras muñequeras que, con la técnica tradicional, han ido construyendo una nueva forma de narrar nuestra historia y nuestra cotidianidad: Raiza Corredor, Ana Torres, Otto Ríos como promotor y defensor de espacios para mantener viva la muñequería tradicional, Juan de Dios Martínez quien también fue un gran promotor de esta especialidad y, nuestra Maestra homenajeadada en esta ocasión, Doris Orence, impulsora del Colectivo Casa de Muñecas Las Nereidas y

formadora de nuevas generaciones de muñequeras.

Es innegable que el proceso bolivariano ha estimulado la mirada hacia el “nosotros y nosotras”, en la necesidad de auto reconocernos, auto referenciarlos y buscar, en nuestras particularidades simbólicas regionales, lo común venezolano. Esto llevó a identificar nuestras maestras de tradición y a hacerlas visibles, a darles espacio y voz, aunque hay que reconocer también que aún falta mucho por hacer desde las políticas públicas.

Podemos decir que, luego de un relativo repliegue, aproximadamente en los últimos dieciocho años ha venido surgiendo una nueva generación de muñequeras y muñequeros que han reposicionado la muñequería de trapo en distintos espacios. Desde la valoración del saber hacer de muñecas tradicionales, sin patrones ni moldes, se ha ido tejiendo una red que renace con fuerza. Nuevas creadoras y creadores van introduciendo nuevos códigos y nuevos elementos simbólicos en la muñeca tradicional, incorporan técnicas, materiales, y generan lenguajes para contar y narrar desde las piezas que elaboran; manteniendo vivo el *saber hacer* de las técnicas artesanales tradicionales. Hacer muñecas de trapo desde las técnicas tradicionales nos lleva a considerar algunos elementos importantes en ese proceso de construcción de sentido y de simbolización.

En ocasiones éste puede ser un oficio que se hace en solitario, pero también es un oficio que convoca al junte, al compartir, al encuentro, reiterando esa necesidad de comunión de construir un “nosotras/os”. Y entonces surge la fiesta. Lo vivimos en los Talleres con niñas, niños, jóvenes, adultos y personas mayores. Se producen unas ritualidades que nos conectan con una memoria colectiva. Los tiempos se hacen laxos, la palabra surge espontánea en la narrativa íntima, recordando historias y construyendo nuevas; o cuando se hace el silencio, éste no es sinónimo de aislamiento individualista sino un sonido compartido. Prevalece la cooperación sobre la competición. Se va construyendo una pedagogía propia que está requiriendo ser contada, pero, sobre todo, ser enriquecida y profundizada en la práctica.

Apegarnos a un molde o un diseño preestablecido muchas veces genera un amarre, así como una exigencia a la que la muñeca que hagamos se parezca lo más posible a la que sirve de modelo. Al soltar ese amarre fluye la creatividad, la espontaneidad, los recuerdos y el elemento lúdico florece y se instala en cada pieza elaborada. Lo vivimos frecuentemente en nuestros talleres. Insistimos en movernos más allá de los parámetros de la oposición bonito-feo, de la competencia, de lo individual, logrando al final que

quienes participan, lo asimilen en la práctica.

La puesta en común de retazos, hilos, cintas desde donde todas y todos nos servimos, usamos lo necesario, regresamos a la pila lo que no vamos a utilizar; construimos una dinámica del compartir, del conjunto, del “yo” con “las otras y otros”. Y se construyen otras ritualidades. Damos paso a la cooperación, al aprendizaje compartido, a la ayuda mutua. La satisfacción ya no es solo individual; es común, es colectiva. Celebramos y nos celebramos en conjunto. Es la construcción de sentidos. Faltaría dedicar un capítulo especial a la práctica de “echada de agua” o bautizo de muñecas, que representa replicar la construcción de lazos de compadrazgo que en nuestras comunidades adquiere una importancia significativa.

Tenemos entonces, en los actuales momentos, nuevas generaciones de muchachas y muchachos haciendo muñecas de trapo, valorándola y convirtiéndola en vehículo para contar y contarnos el país. Podemos hablar de que existe un movimiento en ese sentido. La muñeca de trapo no es interpretada entonces como una reminiscencia nostálgica de un pasado “que ya no es” sino como **un presente y un futuro en construcción, y sobre todo de construcción colectiva**. Es importante el junte, el encuentro, el ponernos codo a codo para avanzar en un camino que busca brindar a nuestros niños y niñas una muñeca que se les parezca, que le sirva para identificarse, en la que pueda reconocerse y que, desde su sencillez; le permita jugar, experimentar, explorar, construir su mundo y sus imaginarios.

A nivel internacional se ha logrado un posicionamiento muy interesante de la Muñequería de Trapo con rasgos de identidad cultural. Las mujeres sirias desplazadas víctimas de los ataques imperiales contra su país representan a través de muñecas de trapo, hermosamente bordadas, a familiares y amigos con los que aspiran el reencuentro. Las mujeres otomíes de México han encontrado en las muñecas de trapo una forma de vida, pero también han logrado un reconocimiento a sus saberes y a su pueblo. En Argentina, distintos colectivos como “Muy Mucha” que representan las luchas por los derechos de la mujer o personajes históricos como Evita Perón o las muñecas Aché que simbolizan a las Madres de la Plaza de Mayo o a militantes del movimiento Ni Una Menos, por sólo nombrar algunos ejemplos.

En Brasil, a finales de los años 80 la artesana brasileña Lena Martins crea las muñecas *Abayomi*. Educadora popular y militante del movimiento de mujeres negras de Brasil; su objetivo con esta muñeca es contar con una expresión estética que permitiera la reivindicación y reafirmación de la memoria y valores de

la población afrobrasileña frente a la imposición de fabricantes de muñecas y un sistema social que reproducen la visión de la colonialidad estética, histórica y cultural reproductoras del racismo y el endoracismo. Son muchísimos los ejemplos desparramados por nuestro continente. Acá solo hemos podido nombrar unos pocos. En Venezuela a partir del proceso bolivariano se ha logrado la visibilización de muchas de nuestras maestras muñequeras de tradición que han elaborado toda una iconografía de nuestras identidades, como ya lo hemos mencionado.

Al mismo tiempo también han ido surgiendo nuevas creadoras y creadores con una nueva iconografía que reivindica la historia y a los personajes históricos, pero también a los personajes cotidianos. En Caracas y Miranda están compañeras como Blanca Escalona y las compañeras de Afrohermanas, Maritza Cabello, Lérica Ortega, Malú Rengifo con sus Monstruos Chicos, entre muchísimas otras, por solo nombrar unas pocas. En Lara está, entre otras, Juliet Dorantes (vuelvo a pedir disculpas a quienes no nombro acá...) que han logrado espacios propios para las muñecas y muñecos de trapo; mientras que en Falcón se ha logrado un fortalecimiento de este saber con la realización de los Salones regionales de Muñecas de Trapo Tradicionales

En Cabimas tenemos a la Maestra Muñequera María Francisca Bravo (Maestra Honoraria por la UNEARTES), mientras que en Maracaibo tenemos los trabajos del Colectivo Casa de las Nereidas, con Doris Orence a la cabeza y en el que participan también Nancy Cavalero, Edgar Hernández, Dulce María Rojas, Rosalí Bermúdez y otro grupo de compañeras y compañeros que se van sumando. También están las muñecas y muñecos de Ana Torres, Raiza Corredor (Maestra Honoraria por la UNEARTES), Carmen Salazar y sus hijas Lucía y Carmen Helena, tenemos al joven artista plástico Sergio Garrido. En el Municipio San Francisco, Adela Benítez y muchísimas otras que van encaminadas hacia esta labor. Igualmente, nuestro propio trabajo desde el Taller Marga Arte es un empeño en elaborar muñecas y muñecos que expresen nuestra diversidad cultural y que nos representen.

Todas hemos facilitado a nuestras niñas y niños jugar con Bolívar, Miranda, Reverón, Negro Primero, Guacaipuro, Alí Primera, Frida Khalo y hasta con el Comandante Chávez. También con muñecas que representan al pueblo wayuu, guarao, con muñecas negras, morenas, blancas o azules, con sirenas de la diversión oriental, con diablos danzantes, con osos frontinos, lapitas o caballitos... en fin, con todos los personajes y figuras que nuestros corazones y nuestra imaginación fecunden.

Conscientes de nuestra labor, apuntamos a la

organización no solo desde lo territorial sino también en lo nacional para avanzar en las estrategias de salvaguardia que ya venimos desarrollando. Así, a partir de la realización del V Encuentro de Muñequeras y Muñequeros de Maracaibo (Noviembre 2020), coordinado por el Colectivo Casa de las Nereidas, que convocó a creadoras y creadores de prácticamente todo el país, nos propusimos la celebración del **Día Nacional de La Muñeca y el Muñeco de Trapo** el día 2 de febrero en homenaje a la Maestra Muñequera Zobeyda Jiménez y el cual se desarrolló con el apoyo del Ministerio del Poder Popular para la Cultura a través de la Red de Arte y ha permitido visibilizar más aún nuestro trabajo.

Para finalizar, vuelvo al principio: la muñeca de trapo es un juguete y si bien es cierto que muchas muñequeras elaboramos muñecas que son más representaciones, o esculturas blandas como las llaman los especialistas, o piezas coleccionables; no olvidamos que la muñeca de trapo ha sido parida, fundamentalmente, para jugar.

En estas nuevas rutas que vamos construyendo la muñeca y el muñeco de trapo se convierten en un vehículo para un mensaje auténtico, no panfletario, comprometido con su momento histórico. Es la forma que tenemos las muñequeras y muñequeros de contar y de posicionarnos en lo afirmativo venezolano.



Nota:

(1)Zobeyda Jiménez publicó varios libros, poemas, y un serie de escritos testimoniales como los recogidos en “Autobiografía de una muñeca cimarrona” (2013), entre otros

Referencias:

Freire, P. (2008). Cartas a quien pretende enseñar. Siglo XXI editores. Buenos Aires. pp. 151.
 Jiménez, Z. (2013). Autobiografía de una muñeca cimarrona. Fundación Zobeyda Jiménez La Muñequera. Píritu, pp 105. Recuperado de:
<https://zobeydalamunquera.wordpress.com/sobre-zobeyda/autobiografia-de-zobeyda/>
 Ridao, A. (2008). El lenguaje secreto de los juguetes. Universidad Nacional de Cuyo. X Congreso Nacional “Repensar la niñez en el Siglo XXI”. s/p. Recuperado de:
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewjF50_Q8dDsAhWN01kKHUPEAF8QFJAegQIAxAC&url=https%3A%2F%2Ffeeye.un-cuyo.edu.ar%2Fweb%2FX-CN-REDUEI%2Feje4%2FRidao.pdf&usq=A0vVaw1gxMdwAJI45geFF4IjzXI

Carlos Eduardo LÓPEZ FALCÓN

Fotógrafo, poeta y escritor. Presidente de la Fundación Fototeca de Barquisimeto. Miembro del Centro de Historia Larense. Correo-e: fotecadebarquisimeto@gmail.com

Castro, Presidente de la República, en su visita a Barquisimeto en 1908.

En el año 1912, siendo jefe de estación en Barquisimeto, y debido a repetidas instancias suyas, fue autorizado para emprender el cultivo del sisal en la posesión El Cují. Ya anteriormente había rendido un informe sobre las ventajas del fomento del sisal, y del cual es lo siguiente: "Este es, bajo todos los aspectos, el cultivo más apropiado para terrenos tales como los de El Cují. Esta planta puede desarrollarse bajo circunstancias que ninguna otra podría soportar. Después de la siembra puede aguantar el mejor verano sin perecer y requiere muy poca atención para subsistir.

El 8 de julio de 1913 acusaba recibo de las primeras 5.000 plantas, iniciando así el cultivo del sisal en Venezuela, que al correr del tiempo ha venido a ser una industria importante, especialmente en el estado Lara, donde hoy se cultivaron más de 25 millones de plantas, y simultáneamente aparecieron factorías: la Compañía Fibro-Textil, la Cordelería Occidental, la cooperativa Yucatán y otras artesanales." (para el momento de la nota corría 1952).

Para el año 2020 el área de cultivo del sisal se redujo en más del 88% y las empresas, industriales y artesanales habían desaparecido o migraron a otros sistemas y rubros. El espacio donde originalmente se desarrolló fue tomado por el urbanismo y áreas agrícolas adyacentes aplicadas a la siembra de piñas, melones y cría de caprinos

Algunas características físicas de los productos del henequén como también se le conoce, fueron imitadas por la industria plástica, sin poseer sus propiedades. Viejos marinos señalaban el amarre que ejerce la soga de sisal ante la plástica: al contacto con el agua salada se tensa y fortalece, al contrario, la plástica se desfibra y quema.

El Sisal pasó a convertirse en un objeto ornamental, artesanal y artístico. Sus factorías no eran tan expeditas como otras de polímeros. Contrario a una migración, el cultivo del Sisal va desapareciendo; espacios sedentarios que podrían cobijar sus múltiples propiedades permanecen baldíos. Un saco de yute pasó a convertirse en un ferrocarril volador.

Los patrimonios vegetales también forman parte del reservorio cultural de la nación y el Sisal es uno de ellos.

El Sisal (*Agave sisalana* Perrine) es originario de la Península de Yucatán, México, donde forma parte de la vegetación xerófila natural. Posee propiedades textileras y ornamentales. De sus hojas se extraen fibras para fabricar cordeles, mecates, telas de saco, rellenos. Como especie textilera sucede al algodón y el lino en aplicaciones. Su nombre vulgar deriva del puerto de Sisal en el golfo de México por el cual se comenzó a exportar.

Su sembradío se extendió por varios municipios del estado Lara, llegando a contar con cerca de diez mil hectáreas cultivadas y un promedio de tres mil plantas por hectárea. Un conocido conjunto residencial señala con su nombre el lugar donde se inició su labranza: Yucatán. Nada es casual. Del puerto de Sisal se importaron plántulas a las Antillas, Florida, Israel, África y Brasil, principal productor actualmente.

El cronista Eligio Macías Mujica narra la aventura de su importador, calificando al producto como el oro verde por sus diversas aplicaciones industriales y el volumen de mano de obra empleada.

"El introductor del cultivo del sisal en Barquisimeto fue Emilio H. Joubert, quien nació en Curazao el 22 de agosto de 1872, hijo de Guillaume Joubert y Helena Prince de Joubert. Fue tal su aplicación al estudio y conocimiento de idiomas, que ya a la edad de diez años se vio en la necesidad de usar anteojos. El importe para la merienda lo invertía en velas, a fin de estudiar cuando la familia se recogía y quedaba la casa a oscuras. (cursivas del autor)

A la edad de doce años sus padres lo trajeron a Venezuela. El Presidente Guzmán Blanco le obsequió una onza de oro, por haber sostenido una conversación en inglés. Frisaba los trece años cuando entró a prestar servicios en la Compañía del Ferrocarril Bolívar, en Tucacas, y dos años después, por enfermedad del titular, se encargó del despacho de buques que transportaban cobre para Inglaterra, así como también de la jefatura de aquella estación que en aquella época era de particular importancia, pues era el terminal para el despacho de cobre a Europa y para recibir el carbón con que funcionaban los hornos de las minas de Aroa, lo mismo que el tren ferroviario.

Fue representante oficial de la Compañía del Ferrocarril Bolívar en la recepción del General Cipriano



El cultivo de sisal: el oro verde del siglo veinte

Emilio Joubert . Secando el henequén. Sembradío de sisal en El Cují. Producto terminado
Fotos: Colección Fundación Fototeca de Barquisimeto

Lecturas sugeridas
COMPLEMENTARIAS

DE ARTISTAS Y ARTESANOS HISTORIA DE UNA RUPTURA

George Clarke

Sinopsis

La separación del arte y la artesanía, así como sus características y la divergencia de distintas posturas al respecto, son abordadas mediante la explicación del proceso histórico y ontológico que causó la escisión. Partiendo de un origen común, se rastrean los antecedentes de la separación en la Antigüedad y el Medioevo y se remite al siglo XVIII, periodo en que el arte se convierte en bellas artes y se aleja definitivamente de la artesanía. El objetivo del artículo es contribuir a esclarecer las constantes confusiones en los debates artísticos sobre el tema, así como explicar las características propias del arte y la artesanía, entendidos como realidades emparentadas pero significativamente distintas.

Descarga PDF

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/ayd/article/download/19620/19715/0>



Ediciones anteriores
REVISTA DIGITAL BOLETÍN EN RED

<https://redpatrimoniove.wixsite.com/redve/boletin>

name

address

date

PRÓXIMA EDICIÓN

POSTCARD

PLACE

Boletín en RED

19

CON LA INTENCIÓN DE:

1. Intercambiar críticamente sobre la relación entre patrimonio cultural y turismo para la conservación de la riqueza cultural e histórica de un territorio, que permita poner en valor, fomentar la conservación y protección del patrimonio en sus diversas manifestaciones.
2. Conocer las experiencias de patrimonio cultural y turismo sostenible como espacio intercultural que fortalece las identidades locales y el diálogo entre las culturas.
3. Reflexionar sobre el turismo cultural, como una nueva dimensión del patrimonio que busca dinamizar la riqueza patrimonial, generar recursos y beneficios que permita desplegar un modelo bajo la perspectiva del desarrollo sostenible y responsable.
4. Aportar miradas críticas y reflexivas sobre la mercantilización de la cultura, masificación y banalización de las producciones culturales a partir de la manipulación de valores culturales para el turismo. Enfoques y propuestas de salvaguarda. Participación local en el turismo cultural. Papel de la educación patrimonial para el turismo local.

PAUTA

Marzo – Abril 2021

Fecha tope de entrega de artículos:

25 de abril de 2021

Tema Central

Patrimonio Cultural y Turismo

Hacia un Turismo Cultural que camine con la gente

¿SI QUIERES APORTAR, CÓMO PUEDES HACERLO?

Es sencillo, envía tu texto al correo redpatrimonio.ve@gmail.com, cumpliendo los siguientes parámetros: Artículos escritos con: Título: de no más de 6 palabras; Extensión del cuerpo del texto: entre 1500 mínimo a 3000 palabras máximo (incluyendo las referencias bibliográficas); con un máximo de 3 imágenes con su respectivo mensaje escrito y fuente o autor, en formato JPG, preferiblemente con una resolución mayor de 800px. Además debes incluir una pequeña reseña de tu persona y correo de contacto para nuestros lectores. Recuerda, las informaciones enviadas deben ser previamente corroboradas y debidamente sustentadas con referencias confiables y certeras. Las secciones programadas dentro del nuevo formato de la revista Boletín en Red son las siguientes:

- OBSERVATORIO DE PATRIMONIO:** artículos de opinión, reflexiones o denuncias susceptibles a la pérdida de valores intrínsecos del patrimonio cultural.
- OPINIÓN – INVESTIGACIÓN:** artículos productos parciales de investigaciones relacionadas a las diferentes áreas o categorías del patrimonio cultural.
- RESEÑA – ACTUALIDAD:** artículos que enfoquen problemáticas de actualidad del patrimonio cultural, donde la opinión de los propios actores del patrimonio es resaltada.
- CRÓNICA – HISTORIA:** artículos de referencia histórica del patrimonio cultural de nuestras ciudades y pueblos de Venezuela y Nuestra América.
- NOTICIAS:** Eventos, noticias relevantes para la difusión en el Blog de la página web y redes sociales de la REDpatrimonio.VE

PARTICIPA, LA REVISTA BOLETÍN en RED, ES TUYA TAMBIÉN

A finales de 2018, desde el programa de Conservación del Patrimonio Cultural de la Dirección de Sociopolítica y Cultura de la Fundación Instituto de Estudios Avanzados (IDEA), en el marco de la línea de investigación "Patrimonio Cultural, memoria e identidad", nació esta iniciativa de construcción colectiva, la de crear una *Red de Conocimientos* en materia de patrimonio cultural venezolano y nuestro americano, como también la organización de un *Observatorio de Patrimonio Cultural* de alcance nacional con proyección en la región latinoamericana y caribeña.

Para esta iniciativa ha sido importante pensar, que una red de conocimientos es un instrumento que puede coadyuvar a entrelazar líneas de investigación de interés común y apoyar el trabajo de sus miembros vinculantes, por lo que su función principal está direccionada al posicionamiento de las diversidades, la promoción tanto individual como colectiva y al fortalecimiento de los vínculos de encuentro e intercambio de conocimientos, es decir, hacia la socialización del conocimiento desde un plano de reconocimiento y respeto del saber. Esta revista es uno de los productos logrados de esta experiencia.

Por otra parte el Observatorio de Patrimonio Cultural, está pensado como una organización multipropósito, de apoyo a la gestión del Estado Venezolano, que pretende marcar el camino para los espacios de diálogo, de encuentro, de visibilidad del patrimonio cultural oculto y de las acciones de gestión en esta materia. Se plantea como una eficaz plataforma de opinión, diagnóstico, análisis y planificación para la conservación del patrimonio cultural venezolano y nuestro americano.

INSTITUCIONES ALIADAS



Patrimonios AC