



## A NUESTROS LECTORES

La prensa ecuatoriana tomó en cuenta el último número de *Chasqui* sobre campañas políticas. Aplaudió —modestamente— su contenido aunque no saltó de gozo por su presentación.

En 1987, *Chasqui* correrá mejor. Tendrá imprenta propia gracias a una donación de la Friedrich Ebert y a unos florines complementarios de Radio Nederland. Abandonará su política de números monográficos para abrirse a un contenido más plural, y muy probablemente optará por un diseño más ágil.

También en 1987 saldrán en fascículo aparte los índices del último lustro de la revista. Ellos muestran la variedad de temas tratados que, en un alto porcentaje, han sido escritos muy profesionalmente.

Este número osa pisar un suelo envuelto por la neblina, de tráfico peligroso y frustrante velocidad: el de comunicación y arte popular. El concepto de comunicación ha venido a ser para estos días lo que el concepto de ser fue para la Escolástica: ubicuo, evanescente y tan extenso que su comprensión bien cabría en la fina punta de un alfiler enano. Todo es ahora comunicación, y comunicación es casi nada. Sin llegar a esta trascendencia del concepto de comunicación, el de arte popular es inestable, cambiante y cuestionado. Las contribuciones de esta entrega de *Chasqui* reflejan este malestar entre indefinible y gastrítico. La calidad de su lenguaje que va de la descripción fenomenológica a un metalenguaje muy formalizado, desde el ingenuo relato de experiencias hasta los refinamientos semánticos y sociológicos, prueba ese malestar. ¿Síntomas del fin de una época?

Van llegando cartas de los lectores. Son pocas pero son. Algunas de ellas traen a la memoria la anécdota de Juan de Mairena: “—A usted le parecerá Balzac un buen novelista— decía a Juan de Mairena un joven ateneísta de Chipiona. —A mí, sí. —A mí, en cambio, me parece un autor tan insignificante que ni siquiera lo he leído”. Claro que *Chasqui* no aspira a la suerte de Balzac.

Jorge Mantilla

Simón Espinosa

## EN ESTE NUMERO

### 2 EDITORIAL

Medios de comunicación y cultura  
Luis E. Proaño

### 5 ENTREVISTA

Arte y comunicación popular en  
tiempos neoconservadores  
Néstor García Canclini

### 10 ENSAYOS

Una mudez que habla  
Fernando Tinajero

### 17 CONTROVERSIA

17 ¿Reintelección de los medios?  
Jesús Martín-Barbero

21 ¿“Ética” o “Deontología” de la comunicación  
social?  
Gabriel G. Pérez M.

### 26 EXPERIENCIAS

26 El lenguaje del vestido y de la fiesta  
Juan Martínez Borrero

32 Talleres de cultura popular en Santiago  
Giovanna Riveri y Eduardo Lawrence

35 El dilema del arte popular en Bolivia  
Lupe Cajas

38 ¿Sobrevivirán las artesanías aborígenes  
argentinas?  
María Martha Benavidez

42 Los tejedores de El Tintorero  
Carlos Eduardo Colina Salazar

49 Haití: un arte poderoso y sugerente  
Antonio Fenelón

### 52 NUEVAS TECNOLOGIAS

Tecnologías de computación y Tercer Mundo  
Hans Dieter Klee

### 58 INVESTIGACION

La cobertura del terremoto de México  
Gabriel G. Molina

### 62 ENSEÑANZA

62 La comunicación como quehacer y como  
problema  
Luis Javier Mier

65 La comunicación planificada sirve al desarrollo

### 70 ACTIVIDADES DE CIESPAL

### 78 NOTICIAS

### 82 DOCUMENTOS

### 86 RESEÑAS

### 93 HEMEROGRAFIA

### 98 BIBLIOGRAFIA

### 99 SECCION EN PORTUGUES E INGLES

AZUAY, ECUADOR:

## EL LENGUAJE DEL VESTIDO Y DE LA FIESTA

JUAN MARTINEZ BORRERO

*A partir de la riqueza semántica del término comunicación entendido como forma esencial de contacto humano, analiza el autor los vínculos entre arte y cultura populares y comunicación, valiéndose de dos casos: el de la elaboración artesanal de los paños en Gualaceo (provincia del Azuay, Ecuador) y el del significado social de la fiesta religiosa en esa provincia. Muestra la polisemia de estos dos verdaderos lenguajes, explora su sentido, en particular el de resistencia y cohesión, plantea algunos interrogantes sobre el consumo de artesanías fuera de su contexto de producción, y lo que para el arte popular presenta de problemático la presencia de los medios masivos de comunicación.*

La comunicación "es un encuentro de símbolos y abarca una multiplicidad de signos; pero es también algo más que medios y mensajes, información y persuasión: responde a una necesidad más profunda y sirve a un propósito más elevado. Clara o defectuosa, turbulenta o callada, consciente o accidental, la comunicación es el terreno de encuentro y la base de la comunidad. Es, en suma, una forma de

contacto humano esencial" (Montagu y Matson, *El contacto humano*).

Resulta atractivo estudiar desde esta perspectiva algunos aspectos de la cultura popular ecuatoriana, y, en concreto, el lenguaje del vestido y de la fiesta religiosa tradicional en la provincia del Azuay, zona surandina del Ecuador.

No es nuevo el tema del arte popular y la comunicación; quizás lo

sea acercarse al tema desde la vertiente de la cultura popular. Elsen (*Los propósitos del arte*) inicia el estudio que le llevará del arte paleolítico a lo contemporáneo, con la imagen de una mano trabajada en mica por la cultura Hopewell de Norteamérica. Esa mano aparece para comunicar la presencia del individuo y hacer trascendente la identificación de la persona con factores rituales complejos. Esa mano, escogida arbitrariamente entre centenares, podría conducir, por ejemplo, a las manos que aparecen en la Cultura Chorrera de la costa ecuatoriana.

No estamos ciertos de que la representación de esta mano recoja de alguna forma la herramienta principal del hombre precolombino; pero la mano comunica la presencia del hombre y su capacidad creativa. Si las evidencias arqueológicas e históricas nos muestran la importancia de la mano en el proceso de comunicación, quizás solo comparable con la del lenguaje, no es extraño que en la actual cultura popular ecuatoriana los artefactos fabricados a mano sean los que establezcan un proceso directo de comunicación social muy complejo y lleno de sentido.

Cabe distinguir la cultura popular ecuatoriana de otras culturas no populares y como opuesta, en más de un aspecto, a la cultura oficial del Estado. Lo específico de la cultura popular ecuatoriana determina un sistema de relaciones propio, con frecuencia no adecuadamente comprendido.

Lo específico en este contexto es su carácter alternativo, frecuente-

mente de respuesta y decididamente en oposición a las formas no populares de cultura y por tanto de comunicación; pero, ¿es la cultura popular un todo uniforme o sería más preciso hablar de culturas populares? Si aceptáramos la existencia de formas generales de cultura popular estaríamos desconociendo la capacidad de diversificación y respuesta que permite a una cultura popular identificar elementos locales y regionales claramente significativos desde un trasfondo común a la cultura popular en general. En suma, la cultura popular ecuatoriana existe como realidad activa pero adopta múltiples formas.

---

*La cultura popular se especifica también por su carácter de respuesta alternativa y de oposición a la cultura no popular.*

---

¿Serán estas formas elementos para la unidad local y regional más que para la unidad llamada "nacional"? Así es en alguna medida ya que en los detalles está justamente la capacidad de identificación, punto clave en el carácter comunicativo de la cultura popular. Esto no obsta a que los procesos caracterizadores de la cultura popular puedan servir para generalizaciones de gran interés en el futuro de una amplia cultura nacional que reconozca, incorporándolas, las diferencias culturales regionales.

Los valores incluidos en la cultura popular comprenden símbolos y signos que se incorporan al proceso de identificación cultural, formando el complemento ideológico de la armazón social. El conjunto de símbolos y signos, pese a su permanencia, se transforma con las modificaciones, las más de las veces bruscas, que experimenta la cultura popular.

La mencionada armazón puede ser estudiada a través de varios elementos. Nos limitaremos aquí a la indumentaria de la mujer campesina en la provincia del Azuay y a la estructura de la fiesta religiosa, fundamentándonos en la experiencia recogida en los trabajos de campo del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) en los últimos diez años.

## EL VESTIDO

El arte popular ecuatoriano no puede ser juzgado desde la perspectiva del arte occidental aunque muchas de sus características se originan en concepciones y principios derivados de la actitud española frente al arte y en las condiciones específicas de aislamiento en que se ha desarrollado gran parte de la cultura popular y de las culturas indígenas del país. Por lo tanto, para entender con precisión las características y el papel que desempeña el arte popular es necesario analizarlo desde la perspectiva de principios válidos para este tipo de manifestación. El arte popular solamente puede entenderse en su totalidad desde la perspectiva de la cultura popular que lo ha generado y en la cual se desarrolla. (Juan Martínez, "Arte y artesanías desde la perspectiva de la cultura popular", Artesanías de América, 19).

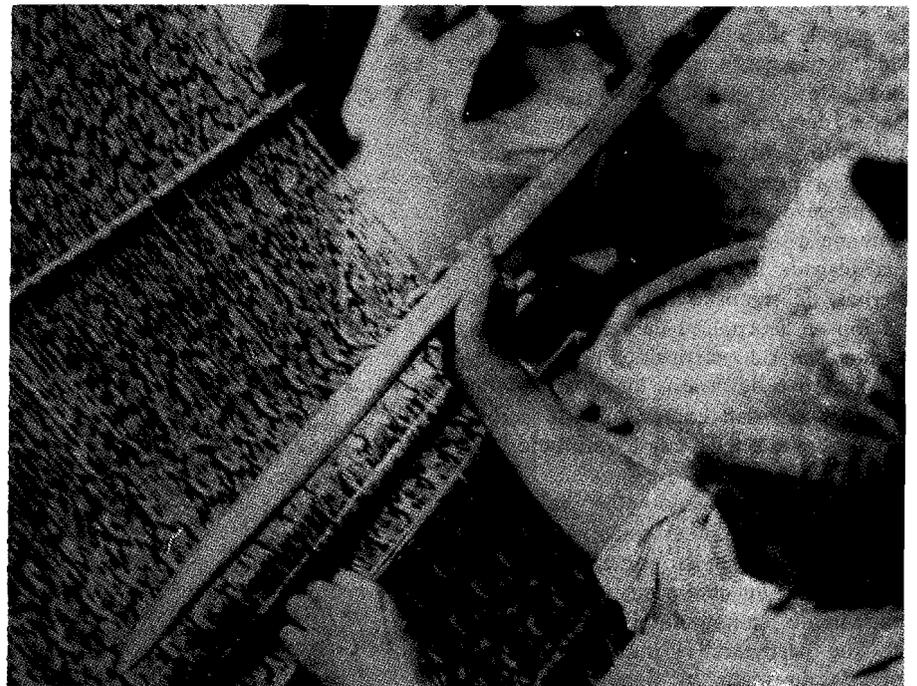
El arte popular por lo tanto, no incluye elementos de consumo tal como son entendidos en la sociedad nacional. El arte popular generalmente no surge como producto de una transacción económica; el sistema de **encargo**, mediante el cual se efectúa tradicionalmente cualquier "obra", no tiene las características de relación anónima tan propia de la transacción monetaria usual. Se establece un contacto entre quien va a usar lo que el artesano o el artista popular elaboran y la obra final que reflejará, en la mayoría de los

casos, la activa relación entre el usuario, —no mero comprador—, y el productor.

El caso del paño de Gualaceo ilustra claramente este punto. La prenda es elaborada por mujeres que tienen cierta habilidad técnica, lo que es una de las razones que determina la demanda de trabajo junto con la red de relaciones familiares o de amistad que el futuro usuario pueda tener en la zona. Se encarga a la artesana la confección del paño, pero no ha sido tradicionalmente posible encargar la elaboración de un paño sin más: es necesario especificar el tipo de paño, el color que se desea, la longitud de la manta, la clase de dibujo y si habrá o no una guarda. En un paño de fiesta, la artesana averiguará si se desea un paño con fleco anudado complejo con **sello** (escudo) y leyendas con el nombre de la persona que usará el paño o de quien va a obsequiar la prenda.

¿A dónde se dirige esta considerable complejidad en la relación artesano-usuario? ¿Cuál la razón para este interés en el detalle? ¿Producirá un resultado sustancialmente distinto este tipo especial de relación?

Hay una relación que apunta como objetivo final al "lenguaje de objeto" tal como lo entienden Ruesch y Kees, citados por Montagu y Matson: "...todo despliegue intencional y no intencional de cosas materiales (incluido) el propio cuerpo humano y cualquier cosa que lo vista o cubra".



*Tejiendo un paño de Gualaceo*

Pero el objetivo final de esta relación, insistimos, se diferencia radicalmente del objeto de consumo en la sociedad industrial; no solamente por sus características formales sino por la propia concepción y ejecución del objeto, producto complejo de una relación humana de carácter determinado que

---

***La demanda de un paño de Gualaceo no es un acto de consumo. Es un encargo en el que color, tamaño, fleco, sello y leyendas tienen una denotación social precisa.***

---

enfrenta y relaciona al usuario de la prenda y al productor de ella, el artesano o artista popular.

Podría suponerse que el objeto artesanal posee características específicas que lo convertirían, por el proceso de concepción implícito, en una obra única, distinta de todas las que han sido generadas por un proceso sustancialmente semejante pero con rasgos distintos. Es verdad que cada objeto artesanal, hablamos en este caso del paño tradicional azuayo, posee características específicas y hasta cierto punto, únicas; pero esta condición diferenciadora no aparta radicalmente a ese objeto en particular del resto de objetos que el mismo artesano produce. No puede haber una diferencia radical puesto que la intención del usuario no ha sido separarse, a través de la indumentaria, de los demás, sino ocupar un papel determinado, socialmente comprendido y comunitariamente aceptado.

La prenda de vestir producto de un proceso manual y de una relación humana directa, incluye en su apariencia acabada un conjunto de lenguajes: **verbal**, de **signos** o "formas de codificación en las cuales palabras, números y signos han sido sustituidos por gestos", de **acción** o de "todos los movimientos que no se usan exclusivamente como señales" y el lenguaje de los **símbolos**.

**Q**ué sucede cuando una prenda de vestir como el paño se utiliza en su propio contexto social? Viene a ser un objeto cuya finalidad es claramente comprendida por el grupo al que pertenece el individuo. Como prenda de vestir su finalidad de protección corporal contra las condiciones

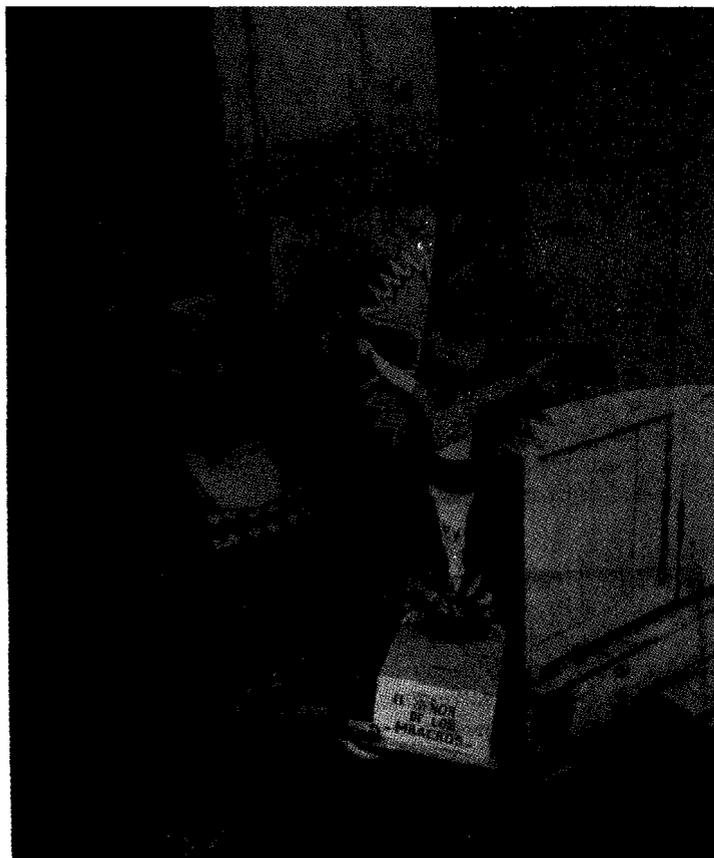
del clima es evidente, pero luego salta a la vista todo aquello que se deriva de su compleja concepción: el color blanco y azul (teñido con un baño de tinaco o añil) refleja ya el status de la persona y con alguna frecuencia también los roles adscritos. El tipo de fleco permite establecer elementos semejantes. Un colorido más fuerte en la manta señalará que la mujer que lo lleva está disponible para el matrimonio o su condición de recién casada. Existen múltiples combinaciones de significados que para quienes contemplan el fenómeno desde fuera pueden pasar desapercibidos: la presencia en la manta de sapitos, pájaros en rama, uvas, rosas, damas, quingos, chaullacuros, churos y otros más comunica no solo una compleja concepción estética sino una particular forma de vida que incluye una relación ecológica específica que no es conocida en su totalidad por la cultura académica.

En esta forma, la producción del artesano responderá como difícilmente puede hacerlo obra alguna, a una vinculación directa entre productor y sociedad a través de la relación usuario-artesano y de la posterior relación prenda de vestir-observador que vincula, en última instancia, al artesano con el observador a través del objeto.

¿Qué relación se establece, en cambio, entre el artesano y el consumidor urbano de su artesanía? Si hablamos de una dualidad, a veces de una oposición, ciudad-campo, lo que casi equivale a decir oposición entre cultura urbana y cultura rural, ¿podrán los valores vinculados a la producción del objeto artesanal mantenerse en la nueva relación de consumo? ¿Se convertirá el artesano en un mero productor manual no creativo que, para usar por primera vez este término, trabaja un "industriano"? (Este barbarismo o neologismo haría referencia a objetos que son elaborados sin ninguna relación cultural con el grupo productor y que se destinan al consumo de grupos externos. Pretende reflejar el contradictorio concepto de una "industria manual").

El problema está en la irrupción del sistema monetario de mercado que incluye la relación impersonal o anónima entre productor y comprador, —si es que existe algún tipo de relación— en el sistema que describimos anteriormente. Aparece como fundamental el valor de cambio frente a la importancia que poseía el valor de uso del objeto. La reacción del artesano resulta, en ocasiones, patética. Debe producir lo que considera que el comprador con-

*La imagen venerada sanciona el compromiso de al año siguiente devolver lo consumido*



sumirá como reflejo de los rasgos de "autenticidad" de su cultura, pero con mucha frecuencia no encuentra la forma de saber qué satisfará el apetito de "autenticidad" del consumidor urbano. De esto se derivan múltiples deslices y engaños no intencionales dada la incapacidad de lograr un acoplamiento armónico de las dos concepciones de intercambio.

¿Es posible superar esta contradicción cultural? ¿Está necesariamente vinculada con los efectos deletéreos que ejerce el capitalismo moderno sobre las sociedades tradicionales? ¿Qué razones impulsan al comprador urbano a adquirir una pieza artesanal?

Estos planteamientos rebasan los límites de este artículo. Bástenos mencionar que mientras no se supere esta contradicción no solo económica sino cultural entre las sociedades "tradicionales" y las urbanas, la tendencia seguirá siendo la del artesano como mero productor manual cuyo trabajo no mantiene relación cultural alguna con el sistema en que se consumen sus arte-

---

*Una tonalidad más fuerte en el color blanco y azul de la manta indica que la mujer que lo lleva está disponible para el matrimonio.*

---

factos (Montagu, El contacto...). Esto precisamente porque el nivel de comunicación entre artesano y consumidor se reduce a un mínimo. Prácticamente desaparece la capacidad de comunicación entre objeto y sociedad y por lo mismo ya no se mantiene la comunicación entre artesano y sociedad a través del objeto. Cabe señalar que, con frecuencia, el consumo de los productos de arte popular o artesanía se relaciona con los conceptos de "exotismo", "primitivismo", etc. que no solo significan una disminución radical del nivel de comprensión hacia las otras culturas sino que las categoriza como culturas "inferiores" cuyo valor frente a las culturas dominantes es casi solo el de "curiosidades". No por nada se ha aplicado el término *curious* para referirse a ciertas artesanías "típicas".

## LA FIESTA RELIGIOSA

Es conocido el planteamiento de García Canclini de que el arte popular tiene un inmenso contenido de respuesta social y de que, por tanto, su valor como medio para

grado y las características de la diferenciación social y económica.

La fiesta campesina en la provincia del Azuay se caracteriza, en su forma prototípica, por la activa participación que asume el "prioste" principal. Este invita a sus parientes y amigos, organi-



*La participación de la gente, solo en apariencia es espontánea; en el fondo es efecto de una red de relaciones*

mostrar inconformidad social o protesta para generar cambios es muy importante. El planteamiento de que la cultura popular podría actuar como medio de supervivencia de los valores y estructuras sociales bajo situaciones de tensión se relaciona directamente con la propuesta anterior ya que la respuesta que puede darse en una situación conflictiva se dirigirá en contra de los valores que se quiere imponer.

La fiesta campesina parece, por sus características, no prestarse a mantener elementos activos de estructuración social. El análisis de la fiesta puede, inclusive, prestarse a equívocos por el carácter específico de explotación de muchas de las fiestas religiosas en la región andina a partir de la estructura socioeconómica desarrollada desde la época colonial.

La fiesta religiosa responde en su proceso histórico de formación a elementos complejos que incluyen, entre otros, la pervivencia de elementos rituales precolombinos, el desarrollo de un sistema de captación de excedentes por parte de la Iglesia o del Estado, la coparticipación social a gran escala y un sistema interno de intercambio económico como medio de limitar el

za con la ayuda de personas de confianza la escaramuza (juegos rituales a caballo) y el tucumán (baile de cintas), preside la procesión hacia la iglesia con la participación de decenas o centenares de personas y tiene, incluso, ingerencia directa en las "loas" o alabanzas y en los "retos" que se efectúan frente a la iglesia, en la plaza del pueblo.

---

*En la fiesta religiosa tradicional no hay observadores. Todos los miembros de la comunidad son —a su modo— participantes.*

---

La participación de la gente de la comunidad es aparentemente espontánea, pero un análisis detenido permite observar una intrincada red de relaciones a la que se incorporan prácticamente todos los participantes. No hay "observadores" en sentido estricto, puesto que todo el pueblo cumple con un papel específico en el desarrollo de la fies-

ta. Desde el inicio del proceso se observa cómo el sacerdote asume el papel social de "gran distribuidor" y hombre magnífico, lo que está en relación directa con su capacidad de movilización que aunque en la actualidad tiende a basarse en factores monetarios, no solamente reflejaba el poderío económico del sacerdote sino también el alcance de su "red de apoyo" social.

Los rituales que acompañan a la fiesta religiosa refuerzan la posición central del sacerdote, pero también se vin-

pantes en el gallo pitina, son dos de los ritos que refuerzan la cohesión social dentro del grupo.

Otros actos de interés son la participación en los banquetes que se realizan en un cuarto "arreglado" para la imagen que se venera y que transforma la habitualmente casi vacía habitación en un elemento de ritmo y colorido excepcionales. Casi siempre existe el compromiso de "devolver" al año siguiente lo consumido, lo que está san-



*El sacerdote tiene la función de "gran distribuidor"*

culan con el establecimiento de profundos y elaborados lazos de relación entre los participantes. (Intencionalmente hacemos abstracción del papel de la Iglesia y el Estado en el proceso de la fiesta).

Entre los rituales que se utilizan para mantener la cohesión social están los que se vinculan con la sangre: el degollar a un toro y luego beber ritualmente la sangre aún caliente que brota a borbotones del cuello abierto; el arrancar de cuajo la cabeza de un gallo colgado en la plaza del pueblo y luego golpear con el cuerpo descabezado asido por las patas a los demás partici-

cionado ritualmente por la presencia de la imagen venerada.

Cada participante conoce así su papel en la fiesta, que trasciende el instante ritual para incorporarse a la vida diaria.

La fiesta y los rituales asociados aparecen como la exacerbación de la vida común pero reflejando los mismos valores y estructuras que se mantienen en el resto de días del año. Este hecho permite estudiar en profundidad gran parte de las manifestaciones de la cultura popular a través de la fiesta y considerar cada elemento festivo como una forma particular de comunicación.

## CULTURA POPULAR Y COMUNICACION

El análisis precedente pretende mostrar el carácter activo que asumen estas formas culturales dentro de la relación social. Esta perspectiva trata de situarse lo más lejos posible del "folklorismo" que solamente presenta los aspectos "atractivos" de la cultura popular arrancados de su complejo contexto social. Podemos además preguntarnos sobre las consecuencias que se derivan para la cultura popular de las actuales formas de comunicación masiva que son recibidas de manera pasiva por los portadores de estos modos específicos de cultura. No se trata solamente de un cambio superficial, se trata del abandono de formas culturalmente válidas para ese contexto social y de su sustitución por elementos de comunicación que reflejan concepciones distintas de vida, artificialmente superpuestas a las condiciones reales de los grupos campesinos. No intentamos plantear la supervivencia a rajatabla de valores culturales que son, por su naturaleza, dinámicos. Planteamos la necesidad de que el desarrollo de las nuevas concepciones culturales refleje lo que los portadores de la cultura popular desean para su propio futuro. La vieja concepción de la cultura que se imponía desde arriba y desde afuera, debe dejar paso a la creación de espacios de discusión para formas de cultura y comunicación nuevas pero que reflejen las estructuras también nuevas a las que se enfrenta hoy la cultura popular.

---

*El ritual de la sangre  
—degüello de un toro y bebida  
de la sangre aún caliente que  
brota a borbotones— refuerza  
la cohesión social dentro del  
grupo.*

---

La indumentaria tradicional de la mujer campesina de la provincia del Azuay, ejemplo de las formas de comunicación que se establecen entre el artesano popular y la sociedad a la que pertenecen el productor y el usuario, y la breve referencia a las formas de cohesión social generadas por la fiesta campesina, son nada más que casos aislados dentro de la compleja situación de la

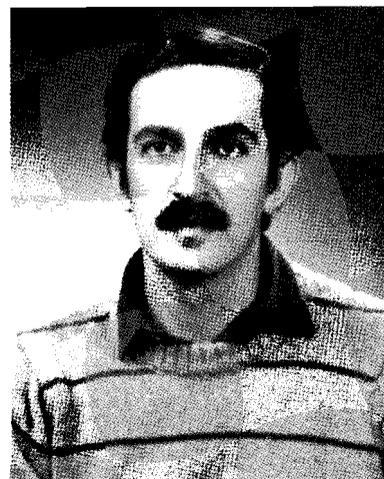


*El baile del tucumán: uno de los ritos de la fiesta*

cultura popular en el país. Casos que, sin embargo, tocan el centro del problema: las formas tradicionales de cultura popular se integran de manera radical y orgánica a la situación social de cada sujeto, comunican valores complejos y formas de relación determinadas que permiten la integración de las sociedades populares, y reflejan una concepción totalista del mundo. La modificación de la manera en que se han generado los elementos de la cultura popular y sus sustitución por la imposición externa de valores, con sus formas de comunicación solo comprendidas parcial-

mente, representa un reto de enorme magnitud para el desarrollo cultural popular desde dentro y en forma activa.

El diagnóstico de la situación nos ha llevado apenas a señalar de manera muy superficial los múltiples elementos actuantes en la relación cultura popular y comunicación. Quedan planteados interrogantes que pueden ser de importancia para estudios futuros y, sobre todo, para futuras acciones culturales y futuros planteamientos de la relación entre cultura popular y comunicación.



**JUAN MARTINEZ BORRERO,** Cuenca, Ecuador, (1955). Graduado en Historia y Geografía por la Universidad de Cuenca. Subdirector técnico de CIDAP, profesor en la Universidad de Cuenca y en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Dirige un proyecto de investigación sobre Cultura Popular en Ecuador. Ha publicado **La pintura popular del Carmen: identidad y cultura en el siglo XVIII** y coordinó la sección Azuay en el libro **La cultura popular en el Ecuador**.



*Viejos, adultos y niños, todos son actores*