

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



La historia en los hilos: transformaciones en la práctica del bordado cayllomino
en Chivay desde su consolidación como destino turístico

Tesis para optar el título profesional de Licenciada en Antropología, presentada
por:

Huanca Lara, Grecia Sofía

Asesora:

Cánepa Koch, Gisela Elvira

Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, Canepa Koch, Gisela Elvira, docente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado La historia en los hilos: transformaciones en la práctica del bordado cayllomino en Chivay desde su consolidación como destino turístico del/de la autor (a)/ de los(as) autores(as) Huanca Lara, Grecia Sofia dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 5%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 18/09/25.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 22 de septiembre del 2025

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Canepa Koch, Gisela Elvira</u>	
DNI: 09144486	 Firma
ORCID: 0000-0002-4686-9938	

Corazón, antes que nada: un pequeño preámbulo para quien lea

Esta investigación trata sobre personas que desarrollan una práctica que he observado y admirado, por mucho tiempo, a cierta distancia, pero a lo largo de toda mi vida. Crecer y vivir en Arequipa es, también, crecer escuchando y viendo el baile del wititi, y usando, eventualmente, tanto los complejos trajes cayllominos como pequeños objetos bordados, adquiridos en las regulares visitas al Valle del Colca. Cuando llegó el momento, sabía que quería comprender las prácticas y dinámicas que les constituyen y rodean desde la mirada y el sentido que la antropología me enseñó.

Estas líneas están construidas desde los bordadores cayllominos, su práctica y su historia en las últimas cuatro décadas (o eso espero haber logrado bosquejar, al menos). En ellas hay, sin embargo, también mucho de mí. No podría obviar eso, de ninguna forma: tiene mi respeto y admiración hacia aquellos sobre quienes escribo; tiene mi pasión por las imágenes, las representaciones del mundo, así como por los trabajos de las manos. Tiene también mi amor por mi tierra, mi Arequipa, de la que la decisión de estudiar en Lima me alejó por años, y a la que quise volver para investigar en ella con lo aprendido fuera. Tiene mi amor hacia lo que hago, hacia la curiosidad y las convicciones que pude traducir a través de las ciencias sociales. Por todo esto y tanto más, en cierto punto comencé a entender esto como algo más que una tesis: era para mí, más bien, una carta de amor a muchas cosas.

Todo el proceso ha atravesado mi corazón de varias formas. Me ha permitido explorarlo, viajar por él, de formas que a veces se sentían como disecciones. Ha empapado sus capas más sensibles, desde las más amadas hasta las que me gustaría poder disolver. A través de él he descubierto, dentro de sus cavidades, lugares a los que no entraba hacía tiempo; he creado algunos, intenté no ver otros también.

He intentado dar lo mejor que pude, el cielo sabe qué tanto. Quería hacerlo bien, darle honor a lo que sabía que merecía todo lo involucrado en esto. En el camino, por supuesto, he aprendido muchísimo.

Si he decidido añadir esto es a modo de recordatorio, como una forma de exponer la carne más allá de la letra. Para que quien sea que, por el motivo que fuese, llegue a este documento, pueda recordar que en esto hay más, mucho más que estructura, observación o teoría.

Para esa persona: aquí he puesto mi corazón, desde el inicio hasta el final.

Agradecimientos

A María y Ricardo, mamá y papá, por confiar en las formas en las que construyo y transformo mi camino; por ver cómo paso por él, aunque sea desde lejos. Gracias, desde luego, por la maza y la cantera.

A mi tía Lula, por su amable y constante apoyo, y por el hogar que comparte conmigo desde hace años. Sin ella, el haber estudiado en Lima no hubiera podido ser siquiera una idea.

A Gisela, mi asesora, por ser una guía constante, sabia y paciente durante todo el proceso de esta investigación. Gracias por dirigirme, con rigurosidad pero también con libertad.

A los bordadores de Chivay y el Valle del Colca, por abrirme las puertas de sus talleres, de sus casas, sus rutinas y sus vidas. Guardo toda la calidez ofrecida, en el pecho y en las manos. Gracias, especialmente a Don José, Doña Celedonia, Doña Eva y a mi comadre, Livia: la paciencia y el cariño con los que acompañaron mis pasos hicieron que el frío de Chivay se sintiera un poco menos.

A mis amigas, mis amores, por permitirme compartir con ellas las texturas de nuestros pasos por la tierra, y darme el privilegio de cargar siempre un poco de ellas en mí. Su amor sostiene mi mundo de formas que vuelvo a descubrir cada día.

A quienes estuvieron cerca, y que hoy están lejos, por compartir pedazos del camino conmigo. Cada fibra de mi corazón les recuerda, con toda la ternura.

A todas las formas de amor que me han nutrido, sostenido y abrazado en este trayecto.

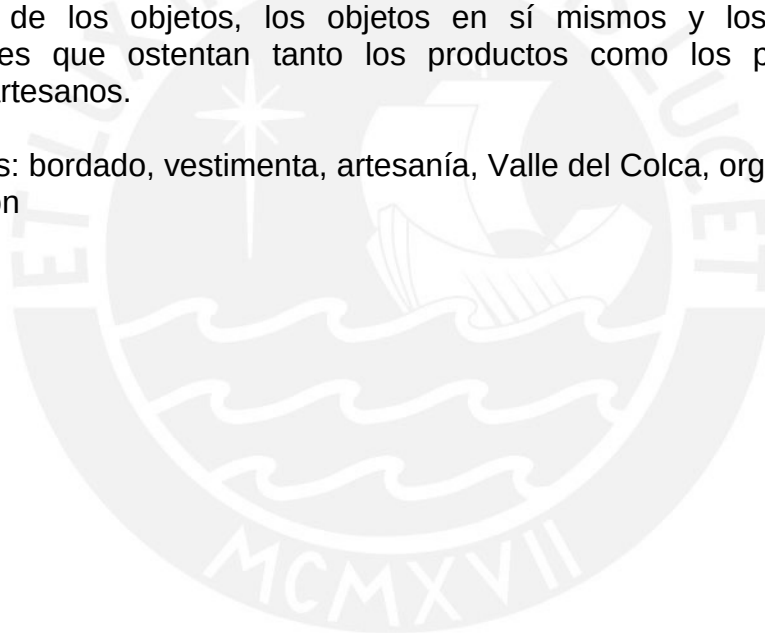
Gracias, profundas e infinitas.

Esta investigación está dedicada a las y los bordadores de Caylloma, por supuesto.

Resumen

Desde que la expedición polaca “Canoandes” lo difundiera como “el cañón más profundo del mundo” en 1981, el Cañón del Colca se ha consolidado como uno de los destinos turísticos más destacados del sur del Perú. Más de 40 años desde el inicio de estos procesos y bajo su impulso, las dinámicas dentro de la provincia de Caylloma y su capital, Chivay, han atravesado por cambios acelerados, dirigidos hacia la consolidación del lugar como un destino turístico. En este contexto, esta investigación propone prestar atención a la dinámica de una de las prácticas locales más presentes en la cotidianidad cayllomina, una de las más representativas de la provincia y de las más conocidas fuera de ella: el bordado cayllomino, que adorna las vestimentas de las mujeres y, eventualmente, comenzó a mostrarse en los souvenirs o artesanías hechos para el consumo de los turistas cuando estos comenzaron a llegar a la zona. A partir de un trabajo de campo etnográfico, desarrollado con bordadoras y bordadores en Chivay entre marzo y mayo del 2024, la investigación busca analizar las transformaciones que el bordado cayllomino ha atravesado desde la introducción del mercado turístico en la provincia. Se propone comprenderlas a partir de tres dimensiones de su práctica: la organización social de la producción de los objetos, los objetos en sí mismos y los significados y representaciones que ostentan tanto los productos como los productores, los bordadores o artesanos.

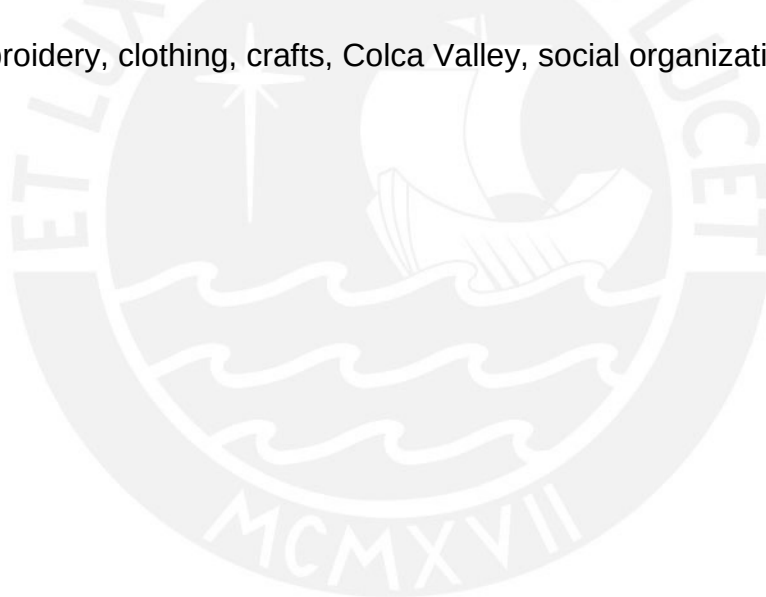
Palabras claves: bordado, vestimenta, artesanía, Valle del Colca, organización social de la producción



Abstract

Since the Polish expedition “Canoandes” promoted it as “the deepest canyon in the world” in 1981, the Colca Canyon has become one of the most important tourist destinations in the south of Peru. More than 40 years after the beginning of these processes and driven by them, the dynamics within the province of Caylloma and its capital, Chivay, have undergone rapid changes aimed at consolidating the area as a tourist destination. In this context, this research proposes to focus on the dynamics of one of the most prevalent local practices in daily life in Caylloma—one of the best-known outside the province and one of its most representative expressions: the Cayllomino embroidery, which decorates women’s clothing and has gradually come to appear in souvenirs or crafts made for tourist consumption. Based on ethnographic fieldwork carried out with embroiderers in Chivay between March and May 2024, this study seeks to analyze the transformations that Cayllomino embroidery has undergone since the introduction of tourism to the province. These transformations are examined through three dimensions of the practice: the social organization of the production of these objects, the objects themselves, and the meanings and representations associated with both the products and their creators—the embroiderers or artisans.

Keywords: embroidery, clothing, crafts, Colca Valley, social organization of production



Índice de contenido

Introducción	1
Capítulo I. Presentación y puntos de partida	7
1.1. Entretejiendo: presentación del problema	7
1.2. Estado de la cuestión	15
1.2.1. Aproximaciones antropológicas a prácticas textiles.	15
1.2.1.1. Sobre las telas: abordajes a los diseños y representaciones.....	17
1.2.1.2. Detrás de las telas: abordajes a las formas de hacer.	19
1.2.1.3. Las prácticas de producción textil y la etnicidad en contextos de transformación	21
1.2.2. Investigaciones sobre artesanía.....	26
1.2.2.1. La artesanía y la identidad: representaciones, performances y agencias en contextos de transformación.....	29
1.2.2.2. Producción artesanal y transformación social.....	30
1.2.2.3. El trabajo en artesanía: relaciones, espacios y testimonios.....	32
1.2.3. Aproximaciones a los bordados cayllominos o del Valle del Colca	36
1.3. Marco teórico de la investigación	44
1.3.1. Cultura y capitalismo neoliberal.....	44
1.3.2. Turismo y transformación social.....	46
1.3.2.1. Turismo como fenómeno social	47
1.3.2.2. Turistificación y turismo como catalizador de transformaciones	47
1.3.2.3. La mirada turística	48
1.3.2.4. “Souvenirs” como cultura material del turismo.....	49
1.3.3. Artesanía: práctica, objetos y representación	50
1.3.3.1. La noción de artesanía como objeto de análisis	51
1.3.3.2. La teoría social de la plástica.....	53
1.3.3.3. Las cambiantes “artes del cuarto mundo”	57
1.3.4. Configuraciones simbólicas de los objetos y sujetos: patrimonialización, discursos y capitales	59
1.3.4.1. El patrimonio como producción metacultural	60
1.3.4.2. Capital económico, social y simbólico.....	60
1.3.5. Balance del marco teórico	62
1.4. Aproximación metodológica.....	63
1.4.1. Dónde y cuándo: sobre el espacio y el tiempo de la investigación.....	65
1.4.2. Quiénes: los agentes de la investigación	67
1.4.3. Cómo: técnicas y herramientas de investigación	78
1.4.3.1. Apuntes sobre el uso de técnicas	78
1.4.3.2. Las técnicas en relación a mis objetivos	84
1.4.4. Algunas reflexiones de posicionalidad y ética.	86
1.4.5. Un mural, una exposición y un catálogo: sobre espacios inesperados de investigación y creación colaborativa.....	87

1.4.6. Etnografía luego de la etnografía: investigar 30 años después de Femenías	95
Capítulo II. Los pies tras el pedal: transformaciones en la organización social de la producción de bordados	100
2.1. Introduciendo al bordado cayllomino	101
2.1.1. Los elementos básicos de trabajo	101
2.1.2. Los procesos	104
2.2. Las formas del taller: transformaciones de los espacios y dinámicas de producción	107
2.2.1. Los talleres con trabajadores	109
2.2.1.1. Los agentes de los talleres: administradores y operarios	111
2.2.1.2. La vida dentro del taller: organización, dinámicas y relaciones	113
2.2.1.3. Bernardo Supo y Tiburcio Ocsa: recuerdos sobre dos grandes talleres	118
2.2.2. La disolución de los talleres con trabajadores y la fragmentación de la producción	128
2.2.3. Dividida en tiempo y espacio: la organización contemporánea de la producción en Chivay	132
2.2.4. Apuntes sobre la organización para la producción de artesanías.	138
2.2.4.1. Una producción pequeña: el caso de Delia Condori	141
2.2.4.2. La producción de artesanías a gran escala: el caso de Leandrina Ramos	146
2.2.4.3. Un balance de ambas experiencias	148
2.3. Del taller familiar al aula: transformaciones en los sistemas de aprendizaje y reproducción de la práctica	148
2.3.1. Algunos apuntes sobre los conocimientos y habilidades requeridos para el bordar	149
2.3.2. Bordadores y aprendices: las dinámicas de aprendizaje en los talleres-hogar	154
2.3.2.1. Insertarse en la actividad	154
2.3.2.2. El orden del aprendizaje	157
2.3.3. Profesores y alumnos: las dinámicas de los cursos estatales	160
2.4. Los rostros del bordado: transformaciones en los agentes	164
2.4.1. La “feminización” del trabajo del bordado	165
2.4.2.	174
2.5. Después de la era dorada: los flujos de producción a través de las décadas .	175
2.5.1. La década de 1980: crisis económica y crisis del traje	176
2.5.2. La década de 1990: la emergencia del turismo y la oportunidad del folclor... ..	177
2.5.3. Los 2000: la artesanía se consolida	178
2.5.4. 2020: la actividad artesanal en medio de una pandemia mundial	179
2.5.5. Los ritmos de la producción de bordados hoy	182
2.6. Balance del capítulo: el bordado como práctica dinámica	184

Capítulo III. De polleras a carteras, del colibrí al cóndor: transformaciones de los objetos bordados	187
3.1. Introduciendo a los componentes básicos del bordado	188
3.1.1. Dos “culturas”, dos estilos: los estilos collagua y cabana.....	188
3.1.2. Las más pequeñas: achocchas y uñachas.....	189
3.1.3. Entre pájaros y flores: las iconografías del bordado cayllomino.....	194
3.1.3.1. Imágenes collagua y cabana: los dos estilos en el bordado cayllomino	195
3.1.3.2. Flora y fauna: los repertorios de las iconografías	198
3.2. Las trayectorias de los trajes	209
3.2.1. Formas cambiantes: transformaciones en las iconografías sobre los trajes..	209
3.2.1.1. Sobre estilos y “pérdidas”: breves apuntes sobre cambios en la presentación de las iconografías	210
3.2.1.2. Los bordados “chistosos”: un discurso sobre trabajos de años pasados	213
3.2.1.3. Lo simple y lo antiguo	218
3.2.1.4. No todo tiempo pasado fue mejor: el papel de la tecnología en el cambio	221
3.2.1.5. Dinámicas y tendencias en la iconografía hoy.....	224
3.2.2. De la lana a la greca: cambios en los soportes físicos.....	228
3.3. Las trayectorias de las artesanías	232
3.3.1 “Para que se lleven los gringuitos”: las primeras ideas y experiencias de artesanías bordadas.....	233
3.3.2. “Para que combine con ellos”: los colores de la artesanía.	245
3.3.3. “Colca”, la marca del lugar	247
3.3.4. Nuevas “imágenes”: la introducción del paisaje en las telas	249
3.3.5. Ideas en movimiento: algunas innovaciones contemporáneas	262
3.3.6. Reflexiones de balance	266
3.4. Balance del capítulo: una historia en las telas y de las telas.	269
Capítulo IV. De cosedores a artesanos: transformaciones en las categorías, discursos y valoraciones del bordado.....	272
4.1. “Yo no he pensado que era artesana”: la introducción y adopción de una nueva categoría.....	273
4.2. Los bordadores como artesanos: los efectos de la categoría.....	280
4.2.1. Bordadores, el Estado y el turismo: algunos apuntes de contexto.....	280
4.2.1.1. Los agentes promotores locales y los bordadores: sus relaciones y dinámicas cotidianas de trabajo.....	281
4.2.1.2. El estatus del bordado frente al Estado: la patrimonialización en 2018.	284
4.2.2. Portadores de cultura, identidad y tradición: discursos y expectativas sobre la artesanía	285
4.2.3. El bordado como producción metacultural	294

4.2.3.1. Performar el hacer: mucho más que solo bordar	294
4.2.3.2. Performar conocimiento: “saber responder”	311
4.3. Los capitales de la artesanía	318
4.3.1. Asociatividad u organización colectiva (o capital social)	318
4.3.2. Fondos y financiamientos especiales (o capital económico)	324
4.3.3. Títulos y condecoraciones (o capital simbólico)	325
4.4. Diferenciaciones entre agentes: “cosedores” y “artesanos”, grandes y pequeños.	327
4.4.1. Los grandes artesanos	329
4.4.2. Pequeños artesanos	333
4.4.3. Los cosedores	335
4.4.4. Balance	338
4.5. Balance del capítulo: la “artesanización” del bordado	340
Conclusiones finales	342
Referencias bibliográficas	355



Índice de figuras

Figura 1. Maniquí con traje bordado cayllomino, exhibido en una tienda de souvenirs en la ciudad de Arequipa.	1
Figura 2. Susana Bernal y Leonardo Mejía en su taller, 1990s	3
Figura 3. Leonardo Mejía y Susana Bernal, en el taller de su casa.	4
Figura 4. Mujer fotografiada en una fiesta en Tapay, en 1988.	80
Figura 5. “Chaleco bordado por Juan Condori y Nilda Bernal”, fotografía del archivo de investigación de Blenda Femenías.	81
Figura 6. “Gerardo Vilcasán trabajando en su quiosco del mercado de Chivay”.	82
Figura 7. Detalle de saco bordado, de 1984.	83
Figura 8. Fotografías de un corpiño, parte frontal y dorsal.	84
Figura 9. Fotografía de la autora, vestida de un traje bordado cuando era una niña pequeña.	86
Figura 10. Mural terminado en Mallqui Pallay, la casa-museo de los Condori. Busca mostrar una síntesis de los dos estilos de trajes y de bordados en Caylloma, el estilo collagua y el estilo cabana.	90
Figura 11. Metodología de elaboración del catálogo.	92
Figura 12. Dos de los tipos de máquinas de coser usadas por los bordadores hoy. Izquierda: una máquina a pedal negra, con la que José Suñi sigue trabajando. Derecha, Lino Velazco se prepara para bordar un bolso para el concurso anual de bordado en una máquina blanca.	101
Figura 13. Caja de hilos del taller de Antonio Condori, en la casa museo Mallqui Pallay.	102
Figura 14. Tomás Mendiguri corta la tela para un corpiño, en el taller de la Asociación Provincial de Artesanos Collaguas y Cabanas.	104
Figura 15. Armado de una chuspa, en el puesto del mercadillo de Filomena Picha.	105
Figura 16. Bordado de figuras, “primer hilo” o dibujado en el puño de una camisa, hecha por Vilma Mejía.	106
Figura 17. Representación gráfica del funcionamiento del modelo de producción de bordados con trabajadores.	116
Figura 18. Tiburcio Ocsa bordando una pollera para un concurso de bordados organizado por la municipalidad de Chivay.	123
Figura 19. Tiburcio Ocsa bordando una pollera en un puesto del mercadillo.	125
Figura 20. Ruta de producción de las piezas que vende Eva Condori en su puesto del mercadillo.	136
Figura 21. Ruta de producción de Simón Caillagua.	137
Figura 22. Proceso de adición del forrado interno de cosmetiqueros, en el taller de Delia Condori. Los pedazos de lino bordados se adhieren a una plancha de espuma con costura recta. Hecho esto, pueden recortarse para unirse en otro procedimiento.	142
Figura 23. Correas hechas por el hijo de Delia.	144

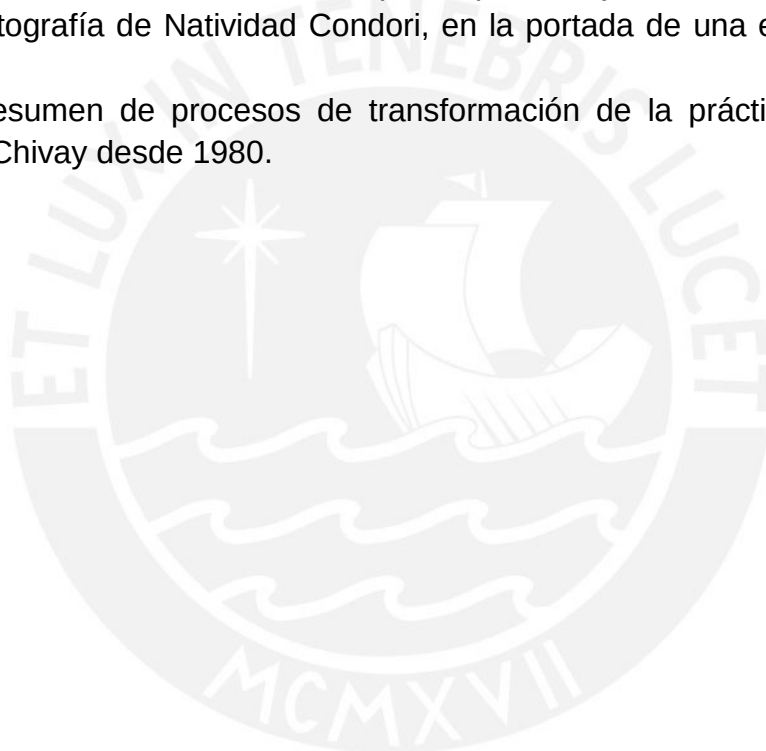
Figura 24. Monedero recién armado en el taller de Delia Condori. Solo necesita que se le aplique un broche para que pueda ser puesto a la venta.	145
Figura 25. El pedazo de perlón que utilicé para practicar bordado por primera vez. También muestra la silueta de un pájaro, hecho por Antonio Condori como una práctica para aplicar en nuevas artesanías.	152
Figura 26. Apuntes de Ricardina Condo, sobre el funcionamiento de una máquina de coser.	161
Figura 27. Apuntes de curso de bordado, de Ricardina Condo. A la derecha, la carátula de su cuaderno. A la izquierda, ensayos de iconografías cabana.	163
Figura 28. Apuntes de Ricardina Condo. A la derecha, ensayos de iconografías cabana. A la derecha, apuntes sobre colores para los trajes.	163
Figura 29. Juguetes de la hija de una bordadora en el mercadillo.	174
Figura 30. Mascarilla bordada por Ruth Casani.	182
Figura 31. Chuspa de matrimonio bordada en 2006, por José Suñi. El texto bordado reza "Rdo. de sus Ahijados, Alfredo y Carmen".	183
Figura 32. Una blusa con corpiño cabana (izquierda) al lado de una blusa con corpiño collagua (derecha), colgados al frente del puesto de Gruber Sullca.	189
Figura 33. Secuencia de la achoccha "ocho-ola", como la he denominado para presentarla en este texto.	191
Figura 34. Achoccha "ocho-ola" en un phullo de luto, hecho por Modesta Condori. La pieza sigue la secuencia (de arriba a abajo) greca-achoccha-bordado-achoccha-uñacha.	192
Figura 35. Dibujos de diseños de bordado hechos en formato digital, por Tomás Mendiguri.	192
Figura 36. Uñacha resaltada en un phullo, bordado por Sarita Quispe	193
Figura 37. Uñachas de montañas y cactus, típicas en el bordado de sombreros cabana (identificada en sombrero bordado por David Condori).	194
Figura 38. Hoja llenada por Ana Zúñiga, durante una conversación junto a Tomás Mendiguri.	197
Figura 39. Colibríes, por Saturnino Bernal, bordados a inicios de los 2000.	199
Figura 40. Pichitancas bordadas con variaciones en la posición, en una pollera de fiesta, por José Suñi. La pieza es de aproximadamente inicios de los 2000.	200
Figura 41. Detalle de pecho de saco, por Tiburcio Ocsa. Las aves que se muestran en la parte superior muestran a dos gallos. Las que se muestran en la parte inferior representan patos. Derecha: digitalización de gallos, del mismo bordado	201
Figura 42. Izquierda: trucha con algas en estilo cabana, bordada por Ana Zúñiga sobre una pollera (sin colorear). Derecha: pez "alado" en estilo collagua, bordado por David Condori en una pollera	202
Figura 43. Figura de cuy, bordada sobre phullo, por Vilma Mejía.	202
Figura 44. Figura de mono, bordada sobre saco, por Juan Valera (de la colección personal de Livia Sullca).	203

Figura 45. Iconografías de plantas bordadas por Saturnino Bernal aproximadamente en el 2000, según su viuda Leandrina Ramos. Muestran una tabla de tunas y una uva.	204
Figura 46. Chumpi bordado por Simona Cutipa. La secuencia de imágenes muestra, de izquierda a derecha, a una vizcacha (parcialmente mostrada, un “lado palma”, una pichitanca, una flor de “q’antu” y una trucha.	204
Figura 47. Iconografías sobre pollera bordada por José Suñi, a inicios de los 2000. Incluyen 3 variaciones de pájaros, 2 variaciones de delias y dos formas distintas de dibujar peces.	206
Figura 48. Phullo bordado por Sarita Quispe en 2015.	207
Figura 49. Selección de iconografías en phullo de luto bordado por Modesta Condori, fecha desconocida (arriba, izq. a der.: pez, pájaro de cola larga, pichitanca; abajo, izq. a der.: achocalla, mono, escudo).	208
Figura 50. A la derecha, sombrero cabana de inicios de los 2000. A la izquierda, un sombrero cabana contemporáneo.	210
Figura 51. Fotografía de la que aparenta ser una familia en una fiesta en Tapay, tomada en 1984. La mujer luce un sombrero cabana sin bordado en la copa, y un traje con bordado cabana simple. El pecho luce un bordado de escudo nacional, que ya no se aprecia en trabajos contemporáneos.	212
Figura 52. Phullo en proceso, bordado por Ricardina Condo. El rango de iconografías del trabajo se limita a la representación de plantas. La figura de una trucha constituye la única representación de un animal.	213
Figura 53. Monedero, por Ruth Casani. Ella misma lo lleva utilizando desde hace más de 20 años.	215
Figura 54. Detalle de pollera chivaeña bordada. El bordado de lana también fue apreciado como “chistoso” con frecuencia.	216
Figura 55. Pieza (azul) de hace aproximadamente 20 años, “chistosa”, encima de otra pieza (negra) hecha el mismo día que se tomó la foto.	217
Figura 56. Detalle de una pollera bordada estilo Chivay (o collagua).	219
Figura 57. Pollera hecha por Antonio Condori a inicios de 1980.	220
Figura 58. Pollera de estilo chivaeño o collagua, bordada por Filomena Picha en 2024.	220
Figura 59. Blusa collagua bordada, coleccionada en 1984	221
Figura 60. Detalle de blusa collagua bordada, coleccionada en 1984	222
Figura 61. Dos “generaciones” de máquinas distintas, una al lado de la otra, en el taller de los Condori.	223
Figura 62. Pecho y puño de la blusa de matrimonio de Delia Condori. Fue bordada por su hermano, David Condori, a inicios de los 2000. David consideraba que era el ejemplar más “puro” que tenían a la mano en el momento.	226
Figura 63. Detalle de fotografía de la colección “Witite Dance”, fotografiada en 1988. Muestra polleras cabana “antiguas”.	229
Figura 64. Traje collagua de “primera” actual, utilizado en la presentación de una asociación de baile cayllomino en Arequipa.	230
Figura 65. Traje cabana de “primera”, a la moda contemporánea.	230

Figura 66. Exhibición de polleras “primeras” en el puesto de mercadillo de Ruth Casani.	231
Figura 67. Fotografía en el texto de Blenda Femenías. Traducción de la leyenda: “La tienda de Livia Sullca, Chivay; su hija Jenny modela polleras”.	234
Figura 68. Posavasos de inicios de 1990, de la colección de Livia Sullca	238
Figura 69. Monedero hecho por Susana Bernal, en 1999, como lo indica el mismo objeto.	240
Figura 70. Plancha con miniaturas del traje, una de las primeras ideas de Livia, conservada desde inicios de 1990.	241
Figura 71. Una “Barbie Colca” hoy. Livia las presenta, ahora, en pequeñas cajas hechas a pedido, que buscan evocar las presentaciones de una muñeca original.	242
Figura 72. Fotografía a color de los objetos captados por la fotografía de Femenías.	243
Figura 73. Primera tienda de Livia Sulca. Puede observarse que se vendían pequeños “ganchitos” de traje cabana entre los souvenirs ofrecidos a los turistas.	244
Figura 74. Monederos bordados ofrecidos en el puesto de la Asociación Collaguas y Cabanas, en la feria artesanal de Semana Santa de Chivay. Nótese la predominancia del color negro en los productos ofrecidos.	246
Figura 75. Monederos bordados. Fueron hechos por los aprendices de Edgar Cayo, alrededor de inicios de los 2000. Nótese la leyenda en su cara posterior: “Visite el Colca Perú”.	247
Figura 76. Monedero con un cóndor y el nombre de “Ayacucho - Perú” bordado. Notar que “Perú” se ha escrito con la tipografía de la Marca País.	248
Figura 77. Detalle de monedero, hecho a inicios de los 2000 por Ruth Casani,. Se lee “Colca” en la parte inferior central.	249
Figura 78. Diez secuencias diferentes de achocchas de artesanías, dibujadas por Delia Condori.	250
Figura 79. Algunas de las estatuas de cóndores que adornan la ciudad de Chivay. De izquierda a derecha: uno de los cuatro pilares con cóndores que adornan la Plaza de Armas, una cabeza de cóndor en el Parque Miguel Grau y el mismo en vuelo al lado del ex-toril de la ciudad.	252
Figura 80. Captura de pantalla de la página de bienvenida de la web oficial de Autocolca. El visitante es recibido con un video del vuelo de un cóndor en el cañón.	253
Figura 81. Logotipos de Autocolca y de la Municipalidad Provincial de Caylloma, respectivamente.	253
Figura 82. Postal del Cañón (fines de la década de 1990 e inicios de la década del 2000, aproximadamente), de la colección de Livia Sullca.	254
Figura 83. Paisaje de nevados con cóndor y una vicuña, bordado por Leonardo Mejía.	257
Figura 84. Paisaje del “Puente Inca”, con nevados al fondo, por Leonardo Mejía.	257

Figura 85. “Cuadros” bordados exhibidos en la tienda de artesanías de Livia Sullca.	258
Figura 86. Monederos y otros formatos de las “piezas-postal”, bordados por Delia Condori, exhibidos para su venta en Mallqui Pallay.	259
Figura 87. Vizcacha bordada en un monedero. La parte dorsal se encuentra adornada del paisaje.	260
Figura 88. Monedero con la silueta de una hiladora bordada, de los tempranos 2000. En su otra cara puede notarse la figura de trucha.	261
Figura 89. Monedero con bordado cabana, por Ricardina Condo, hecho en 2024.	264
Figura 90. Cárdigan con bordado de lana, por Leandrina Ramos.	264
Figura 91. Piezas con “bordado inca”.	266
Figura 92. Parte del desfile de artesanías. La modelo posa con un phullo bordado.	286
Figura 93. Anuncio del concurso de bordados.	298
Figura 94. Fragmento de las bases del concurso, que muestra una breve descripción de la actividad.	298
Figura 95. Fragmento de las bases. Se muestra la rúbrica de evaluación que sería utilizada para evaluar los trabajos.	299
Figura 96. Fragmento de las bases. Se muestran indicaciones para las piezas a presentar.	299
Figura 97. Mesa de Lino Velazco. Además de participar en el concurso, aprovechó para exhibir algunos de sus productos.	301
Figura 98. Maribel y Lino posan junto a su pieza finalizada, luego de terminar el concurso.	303
Figura 99. Anuncio de la casa-museo, en la entrada a Sacsayhuamán. Entrada a la casa-museo, adornada con pompones que fueron colocados solamente con el motivo de recibir a los visitantes	305
Figura 100. Demostración de tejido de Tomasa. Al igual que otras decoraciones, las que se muestran detrás de ella fueron colocadas minutos antes de que llegaran los visitantes.	307
Figura 101. David mostrando a los turistas la figura recién hecha frente a ellos. En la segunda imagen: David Condori bordando la visera de un turista. Añadió su nombre y la silueta de un cóndor	307
Figura 102. Recreación de un “pago” en la casa-museo de los Condori, en el estilo en el que suele hacerse en Tisco. David me explicó que obtuvieron los implementos de sus abuelos.	308
Figura 103. Turistas vestidos con prendas de los Condori, como parte de las actividades que hacen durante el recorrido.	308
Figura 104. El puesto de Simona Cutipa en Casa Andina. Se la observa avanzando una lliclla que será vendida en el mercadillo	310

Figura 105. Papelote de una reunión dirigida a establecer acuerdos respecto al centro artesanal que se abriría en un antiguo local del INPE. Se menciona el establecimiento del “guión turístico” como uno de los puntos de agenda.	314
Figura 106. Cartel del taller de la Asociación de Artesanos Collaguas y Cabanas, puesto para marcarlo como punto turístico.	322
Figura 107. Capacitaciones desarrolladas en el taller de la Asociación Collaguas y Cabanas.	323
Figura 108. Asamblea de la Asociación Collaguas y Cabanas, luego de faena en el toril.	323
Figura 109. Anuncio para redes de la gira de soporte técnico para el concurso “Somos Artesanía 2024”.	325
Figura 110. Livia Sullca recibe un reconocimiento en Arequipa.	325
Figura 111. Ganadores de la medalla Joaquín López Antay en 2023.	326
Figura 112. Fotografía de Natividad Condori, en la portada de una entrada del blog de Forbes.	329
Figura 113. Resumen de procesos de transformación de la práctica del bordado cayllomino en Chivay desde 1980.	345



Índice de tablas

Tabla 1. Relación de agentes (bordadores)	71
Tabla 2. Relación de agentes secundarios (no bordadores)	77
Tabla 3. Casos explorados de talleres con trabajadores .	108
Tabla 4. Resumen de información de las actividades laborales/económicas de bordadores.	170
Tabla 5. Resumen de características de la tipología de bordadores.	339



Introducción

noviembre, 2024

Figura 1.

Maniquí con traje bordado cayllomino, exhibido en una tienda de souvenirs en la ciudad de Arequipa



Fuente: Archivo personal, 2024

La Calle Santa Catalina es una de las más recorridas por los turistas que visitan la ciudad de Arequipa. Como su nombre lo sugiere, alberga la locación del famoso monasterio con el mismo nombre, el más antiguo del sur del país y una de las paradas para todo aquel que llega a la “ciudad blanca”. Su popularidad no solamente debería explicarse por este rasgo: es, también, parte del Centro Histórico de la ciudad, y una de las calles que conectan con la Plaza de Armas. Las viviendas en ella, antes casonas antiguas, se han adaptado coherentemente a los flujos y tipos de personas que suelen pasar por este lugar: han dispuesto sus espacios para el uso de agencias de turismo, que llenan al menos la primera mitad de la calle, la más cercana a la plaza.

La fotografía con la que decido abrir este texto fue tomada en una caminata rápida por esta calle, en noviembre de 2024. Trataba de llegar con prisa a otro lugar, pero ver por un instante lo retratado hizo que no pudiera evitar detenerme, al menos por un momento, frente al pequeño “paisaje” que se mostraba frente a mí. Frente a los ojos de alguien que había pasado ya más de un año pensándolos,

discutiéndolos, escribiendo sobre el bordado cayllomino —todo desde el afán de comprenderlo—, el panorama que se presentaba era fascinante: un maniquí, puesto en una de las tiendas de souvenirs más grande que sabía que había en la ciudad, vestía un típico traje bordado

Había terminado mi trabajo de campo en Chivay hacía ya meses, y había terminado de escribir la mayor parte de lo que constituye este texto para ese momento. Los bordados cayllominos y la práctica detrás de ellos tenían ya un significado diferente, especial para mí. Poseía, entonces, el conocimiento necesario para identificarlo como un traje predominantemente cabana —aunque la pollera sostiene una estructura collagua, y la blusa también muestra bordados de tal estilo—, que era una parada “primera” y que una cayllomina probablemente me diría que el corpiño no estaba lo suficientemente ajustado.

A su costado, se desplegaba una exhibición de postales que, entre paisajes locales y de otras partes del país, se mostraban varios del Valle del Colca. Algunos de ellos, correspondientemente, mostraban a mujeres y niñas cayllominas, vestidas del traje típico que se mostraba apenas al lado. En las vitrinas que se observan detrás de estos elementos protagónicos se encuentran, entre otros “recuerditos” o souvenirs, objetos bordados: carteras, mochilas, pequeños monederos hechos con la misma práctica de bordado que había decorado al vestido en el maniquí.

abril, 2024

Hablé por primera vez con Susana Bernal y Leonardo Mejía en una tarde de inicios de abril de 2024. Para entonces, sin embargo, ya llevaba conociéndoles desde hace ya un buen tiempo antes: dos años atrás, mientras revisaba las páginas de un libro que revisaba con atención para un trabajo de la carrera. Se trataba de una etnografía escrita por Blenda Femenías, una antropóloga estadounidense, llamado “Gender and the Boundaries of Dress in Contemporary Peru”, basado en un trabajo de campo hecho en la provincia de Caylloma (en Arequipa) en la década de 1990. Bernal y Mejía habían sido agentes importantes a lo largo de todo el trabajo, por la especial cercanía que habían desarrollado con la autora. La presencia e impacto de ambos podía ser percibida de manera constante a través del texto.

Les vi por primera vez a través de una de las tantas fotografías que incluye la obra: Femenías les había retratado en un espacio íntimo, enfrascados en una actividad que, cotidiana para la pareja de esposos, había sido uno de los ejes de la

investigación de la autora durante años. Esta les mostraba a ambos trabajando en trajes bordados, las vestimentas típicas de uso tanto cotidiano como festivo de la provincia de Caylloma. La imagen, para cuando pude verla, había sido capturada hacía ya más de treinta años. Aún no sabía que yo misma dedicaría, tiempo y varios sucesos más tarde, meses de trabajo a entender e interpretar las mismas prácticas a las que Femenías había prestado atención décadas atrás. Tomaría, entonces, una nueva fotografía de ambos, haciendo lo mismo, pero de una manera muy distinta.

Figura 2.

Susana Bernal y Leonardo Mejía en su taller, 1990s

II SUSANA BERNAL AND LEONARDO MEJÍA IN THEIR WORKSHOP



Fuente: Femenías, 2005

Figura 3.
Leonardo Mejía y Susana Bernal, en el taller de su casa, 2024.



Fuente: Archivo de campo.

La nueva imagen nació en una tarde en su taller, en 2024. Les hacía una entrevista mientras los veía trabajar: él en un sombrero que entregaría al mercado central en Arequipa, ella en una pollera, hecha para un pedido. Me di cuenta que, desde el punto de vista desde el cual les veía, se encontraban en una posición muy similar a la que sostenían en la imagen que me había llevado hacia ellos hacía ya años. Les pregunté si podía tomarles una foto y, muy amablemente, me dijeron que sí (Figura 3).

Las fotografías de Susana y Leonardo a la luz de la comparación muestran, como pocos otros medios podrían hacerlo, el paso —y el peso— de los años y de lo que traen con ellos. Los esposos están, como hace más de 30 años, en su taller en casa, bordando trajes típicos con máquinas de coser, pero muchas cosas ya son otras, en formas y fondos. Su casa es, ahora, también un hospedaje para turistas, que lleva funcionando desde hace ya más de dos décadas. Sus máquinas funcionan con electricidad, y trabajan con el doble de velocidad con la cual solían hacerlo aquellas que solamente estaban impulsadas por sus pies. En la pared a su lado

puede notarse un afiche de la UNESCO, que informa sobre el estatus del Cañón del Colca y los Volcanes de Andagua como parte de los Geoparques Mundiales desde 2019. Al lado de este, se muestra la figura de un cóndor, un ave que, a lo largo de estas décadas, se ha consolidado como uno de los símbolos más importantes de la provincia. La promesa de verles volar ha atraído a miles de turistas, quienes viajan de todas partes del mundo con la expectativa de poder verle, por un momento, volar de cerca. La práctica es, aparentemente, la misma, pero todo es muy diferente.

*

Quería comenzar este texto con estas tres imágenes, que sostienen dos ideas distintas y me dejan articular una sola, que me deja presentar la investigación que inauguro con estas líneas. La primera fotografía muestra, en un solo espacio, múltiples consecuencias de un proceso que comenzaría hace más de cuarenta años, cuando una expedición polaca realizara las mediciones que determinarían que el cañón del Colca era —en ese entonces— el más profundo del mundo. Están materializadas en objetos e imágenes: imágenes de objetos e imágenes en objetos. El bordado, de distintas formas, une a todas ellas: es lo que adorna el traje exhibido, lo representado en las fotografías, y lo adaptado para ser puesto en los objetos.

La segunda y la tercera, por otro lado, cargan en su comparación el peso de los tiempos, los años y todo lo que traen consigo. Desde dos cámaras y miradas distintas, con más de treinta años de diferencia entre cada una, muestran a Bernal y a Mejía haciendo la “misma” actividad. Mucho ha pasado entre cada una de ellas: el territorio en el que lo hacen tiene, hoy, un estatus muy distinto; los usos de los objetos que elaboran han asumido formas diferentes; sus materiales de trabajo han sido renovados, a la luz de las innovaciones tecnológicas de los últimos años. Incluso su taller, vivienda y espacio de trabajo, se ha modificado frente a cambios más grandes: se ha dispuesto al uso de los turistas, a quienes reciben desde hace ya varios años.

¿Cómo se transforma una práctica en más de 40 años, a la luz de los más grandes movimientos del contexto en el que se ubica? En un territorio que fue puesto bajo nuevos reflectores —la mirada turística—, ¿qué procesos ha atravesado la práctica del bordado, que viste a diario a las mujeres del lugar y que hoy también produce los objetos que los turistas llevan a de regreso a casa? ¿a qué momentos responden sus protagonistas? ¿qué nuevas formas de acción proponen? ¿Qué formas, materiales o no, llega a tomar?

En esta investigación propongo seguir el recorrido del bordado cayllomino: una práctica situada, que emergió en Caylloma hace menos de un siglo y que, desde entonces y hasta hoy, se ha consolidado como fundamental, en un contexto de transformaciones profundas. Asumo el comienzo de la consolidación del turismo —ubicada en la década de 1980— como un punto de partida, por su relevancia y la fuerza que ha demostrado tener en los procesos de transformación local. Considero, sin embargo, que explicar lo que debo involucra explicar mucho más que turismo, por lo que mantengo mi mirada amplia y abierta hacia la multiplicidad de factores que pueden estar detrás.

*

Desde que los investigadores de una expedición polaca lo difundieran frente al mundo como “el cañón más profundo del mundo”, el Cañón del Colca se ha consolidado como uno de los destinos turísticos más importantes del sur del Perú. Su difusión frente al mundo, como suele suceder con los lugares hechos destino, trajo cambios acelerados en toda la provincia de Caylloma, el hogar de esta falla geográfica que, en cuestión de algunos años, adquiriría pesos y significados nuevos. Este lugar, además de ser hogar del famoso cañón, ha sido cuna de una forma de bordado característica de la provincia, que hoy decora tanto los trajes típicos de la zona como artesanías ofrecidas a los turistas que la visitan.

Esta investigación propone, entonces, observar e interpretar a esta práctica de tres formas distintas:

1. Como una actividad y un trabajo, que requieren de la organización social para sostenerse y reproducirse.
2. Como productora de objetos, que sostienen representaciones.
3. Como un objeto de discursos, significados y valoraciones.

Todo ello no puede entenderse de forma aislada: el desarrollo del turismo, la acción de instituciones nacionales e internacionales, las administraciones de gobiernos nacionales y locales son algunos de los procesos que influyen en sus trabajos y en torno a los cuales no solamente responden, sino que también formulan iniciativas

Capítulo I. Presentación y puntos de partida

En este capítulo me dedico a presentar el problema que la investigación pretende explorar, trabajos que constituyen antecedentes a la propuesta que presento y las líneas teóricas de base a través de las cuales dirijo mi trabajo. Termino dedicando líneas a describir la estrategia metodológica con la cual he buscado responder mis interrogantes.

1.1. Entretejiendo: presentación del problema

El Valle del Colca se ha consolidado como uno de los destinos turísticos más conocidos del sur del Perú. Las imágenes de majestuosos cóndores y del imponente Cañón del Colca —conocido por ser, según suele afirmarse, uno de los más profundos del mundo y el más profundo de América Latina— llaman poderosamente la atención de los turistas nacionales y extranjeros todos los años, quienes suelen incluir la locación como una parada obligatoria en cualquier visita a la ciudad de Arequipa.

Sus características le han llevado a recibir, en los últimos 5 años, distintos reconocimientos de parte del Estado peruano. Solo en 2021 se le otorgaría la categoría de Recurso Turístico de Jerarquía 4 por el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR) (Instituto Geológico, Minero y Metalúrgico [Ingemmet], 2021), y se le posicionaría como una de las Top 100 Green Destinations (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo [Mincetur], 2021). Aún luego de la pandemia, las estadísticas facilitadas por las entidades oficiales parecen demostrar que aún mantiene fuerza: el 2024 cerró con un registro total de 290 000 visitantes recibidos en el Valle del Colca, una cifra que superaría por un 40% a la del año anterior (de 201 251 visitantes) en total (2024).

Quien desee hacer un viaje desde la ciudad de Arequipa podrá notar, apenas llegue, un distintivo particular en las mujeres del lugar: llevan polleras, sombreros, blusas, sacos y fajas fina y copiosamente bordados, con figuras coloridas de animales y plantas que podrán verse abarcando casi todo el espacio dado por la tela. Esta es la vestimenta típica cayllomina, que se compone por varias piezas adornadas con complejos y copiosos motivos, cuyos diseños y técnica también son propios del lugar. En Caylloma, el vestido es importantísimo: es un asunto de clase,

estatus, un marcador del lugar de origen y un marcador de género (Femenías, 2005).

Estos bordados poseen un estilo característico, que permiten distinguirlos de entre los hechos en cualquier otro lugar. Están compuestos por trazos curvados y ondulados, plasmados sobre la tela a través de hilos coloridos. A través de estos construyen figuras identificables como representaciones de animales y plantas, tales como peces, racimos de uvas, conejos, flores, colibríes y más. Los ojos atentos podrán notar que no solamente se muestran en las vestimentas de las mujeres, sino también en pequeños monederos, cartucheras, carteras: “recuerditos” o souvenirs que se ofrecen a los turistas que pasan por el lugar.

Si bien la antropología y otras ciencias sociales han desarrollado una gran variedad de investigaciones en la región del Valle del Colca a partir de distintos intereses y abordajes, el bordado, como objeto y como práctica, no tuvo un lugar propio en ellas durante un buen tiempo. El interés de la disciplina por esta zona puede notarse en los trabajos de autores como Paul Gelles, María Benavides, Manuel Ráez, Nelson Manrique, entre otros, quienes han escrito sobre temáticas tan diversas como los sistemas de estratificación social (Benavides, 1988), las dinámicas de la etnicidad en la región (Gelles, 1992), los sistemas de riego, (Gelles, 1992) (Robles Mendoza, 2010) y las fiestas y danzas del lugar (Ráez, 2002). La mencionada ausencia se mantiene en todas sus propuestas: la vestimenta local, reconocida en ocasiones —si es mencionada— como un llamativo rasgo de la cotidianidad local, no es puesta bajo las miradas del análisis.

No sería hasta 1996 que, en el libro “Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes”, la antropóloga estadounidense Blenda Femenías publicaría, en inglés, el primer artículo al respecto: “The Regional Dress of the Colca Valley: a Dynamic Tradition”. Casi 10 años después, en 2005, saldría a la luz “Gender and the Boundaries of Dress”, el libro en el que Femenías expondría, ahora sí, los resultados de su investigación, desarrollada en un trabajo de campo de dos años hecho a inicios de la década de 1990. En estos trabajos, la autora parte desde una perspectiva de género para elaborar su análisis. Sobre esta base, logra identificar las prácticas como portadoras de una amplia variedad de significados. Argumenta, pues, que los bordados en Caylloma constituyen marcadores de indigeneidad, de estatus, medios de expresión política y marcadores de género. Propone a estas

prendas, así, como objetos sumamente complejos, a través de los cuales le resultaba posible observar varias dimensiones de la vida social cayllomina.

Con estas propuestas, Femenías se convertiría en la única investigadora que, desde la antropología¹, ha desarrollado investigaciones profundas de las prácticas sociales articuladas en torno a la producción, circulación y usos de estos objetos. No parecen haber surgido nuevos intereses por investigar sus dinámicas, menos aún con la misma profundidad con la que esta autora lo hiciera. Han pasado, entonces, más de treinta años desde que sus agentes, prácticas y objetos fueran observados desde una mirada analítica.

Esta ausencia resulta, por lo menos, llamativa si se dimensiona la posición del bordado dentro del panorama local. El bordado es, pues, una práctica fundamental para la cotidianidad cayllomina. Es el conjunto de prácticas y conocimientos con los cuales las vestimentas de las mujeres cayllominas son decoradas — y solamente las de ellas: los varones no suelen utilizar trajes bordados, al menos dentro de las costumbres tradicionales. La práctica es desarrollada tanto por hombres como por mujeres, una dinámica que desafía las asociaciones comunes de las prácticas textiles a lo femenino. También se hace exclusivamente a pulso, a máquina de coser: los bordadores dirigen las telas bajo el movimiento de la aguja hábilmente para formar las figuras de las que se compone el bordado.

Su historia podría ser considerada relativamente breve. Es, pues, una práctica con menos de 100 años de antigüedad. Femenías, como parte de su trabajo investigándola, hizo un esfuerzo por ubicar sus orígenes. Desde imágenes y entrevistas que haría a las generaciones más antiguas de bordadores a las que pudo conocer, emergería una historia del bordado en la que, a pesar de que no pudo establecer una fecha específica, consideraba se habría establecido alrededor de la década de 1950.

El bordado cayllomino, una práctica originada en el Valle del Colca y con una profunda importancia local, requirió entonces y requiere ahora ser ubicada en un contexto complejo: el lugar ha atravesado numerosas transformaciones a lo largo de las últimas cuatro décadas, tanto como resultado de procesos cercanos como por manifestaciones locales de otros, de escala nacional y global. Su consolidación como un espacio turístico, la implementación de proyectos de cambios

¹ En general, es desde esta disciplina que se han formulado los únicos aportes de su tipo. No existen aportes desde otras perspectivas y/o disciplinas que equiparen al hecho por la autora.

infraestructurales, el otorgamiento de reconocimientos nacionales e internacionales y la creación de nuevas instituciones², en un contexto en el que el régimen neoliberal se expandía y consolidaba en distintos niveles, han convertido al lugar, física y simbólicamente, en un espacio y paisaje muy distinto al que era en 1980.

Esta década puede ser considerada como un quiebre fundamental para el panorama cayllomino: fue, pues, el momento en el que una expedición polaca en el territorio proclamara que el lugar albergaba al cañón más profundo del mundo. En 1954, el geógrafo catalán Gonzalo de Reparaz fotografiaba y cartografiaba, por primera vez, el cañón del Colca, hechos por los cuales fue reconocido como su descubridor científico. Por más de veinte años después de ello no hubo expediciones científicas que se aproximaran a explorar el territorio. Recién en 1979 una expedición de estudiantes de Cracovia se aproximaría a la zona para recoger información geográfica directa del lugar que había sido fotografiado. Los resultados de este viaje habrían sido prometedores: en 1983, la Revista National Geographic financiaría una nueva expedición, a la que llamarían “Canoandes 79”, que se dirigiría por el propósito de verificar si, efectivamente, el cañón era el más profundo del mundo. El año siguiente, el libro de Récord Guinness lo declararía como tal. Hoy, el título ya no le pertenece, pero su fama se expandió desde entonces (Planas, 2019) (Gallegos, 2025).

Al menos otros tres momentos contribuirían a seguir difundiendo y popularizando el espacio natural y cultural de Caylloma. El primero de ellos sería la producción y difusión del documental “El valle del fuego” (1994), el cual se haría particularmente conocido por la participación del periodista Alejandro Guerrero. En este producto se expondrían por primera vez las dinámicas naturales, la geografía y la historia cayllomina en un formato narrativo. Su transmisión a través de canales de televisión nacional³ sería clave para la difusión de estos contenidos a lo largo del país. El segundo sería la publicación del libro “Descubriendo el Valle del Colca”, un “coffee-table book” que, a partir de varios artículos, ofrecería algunas de las primeras perspectivas escritas sobre el territorio y la cultura de la localidad. Estos textos, escritos por conocidas personalidades de la academia peruana —entre los cuales se encontraban, por ejemplo, el historiador del arte Jorge Stastny y el escritor Mario

²Autocolca y CITE Arequipa; creadas, precisamente, para responder a las nuevas necesidades y expectativas que el turismo generaba.

³Mis interlocutores recordaban poder ver estas transmisiones regularmente.

Vargas Llosa—, ofrecían sus reseñas en un lenguaje sencillo que, junto a las bellas imágenes que acompañaban al libro, hacían de su lectura una labor disfrutable. El tercero, la publicación de “Una guía de los ríos de montaña del Perú” en 1981, hecha por los mismos integrantes de la expedición. Esta se haría relevante por ser “la primera de su tipo en América Latina”, que marcaría “un punto de inflexión en la promoción del turismo de aventura en la región” (Gallegos, 2025).

El proyecto de irrigación Majes, mejor conocido localmente como “MACON”, asumiría un rol fundamental en la construcción de infraestructuras y otras intervenciones que permitirían a Caylloma convertirse en el destino que es hoy. El proyecto proponía, en reducidos términos, regar áreas secas del Valle del Colca con el agua del río que daba nombre al proyecto, lo que impulsaría cambios en el paisaje que resultarían necesarios para que el Valle del Colca pudiera convertirse en una zona atractiva para el turismo. Femenías (2005) afirmaba que este hizo que la apariencia del paisaje natural se tornara más atractiva, y que las autoridades prestaran mayor atención a facilitar las rutas de comunicación en el Valle, tanto entre las localidades cayllominas como con la ciudad de Arequipa. Jessica Figueroa (2019) consideraba la ubicación del Valle del Colca como un factor favorecedor para estas dinámicas. Por estar ubicado en Arequipa, poseería las ventajas que el circuito turístico del sur andino le brindaba, por haber estado conectada con regiones como Puno y Cusco a través de la línea férrea.

Con estos procesos en la mira, en 1986, el gobierno peruano crearía, a través de la ley número 24521, la Autoridad Autónoma del Colca y Anexos o “Autocolca”, una institución adscrita a la Municipalidad Provincial de Caylloma que se convertiría en la principal entidad encargada de promover el turismo en la zona. Como se menciona hoy en su portal institucional, esta asume como su misión el encargarse “de promover, organizar y gestionar el crecimiento y la consolidación del turismo en la zona, como medio para lograr el desarrollo económico, elevando la calidad de vida de la población regional actual y futura, rescatando, revalorando y conservando el patrimonio cultural y natural como pilares del turismo; a través de una gestión que promueva la consolidación institucional, la concertación y la educación, con activa participación de todos los actores de la actividad turística” (Autocolca, s.f.).

De forma paralela, otros procesos más amplios se desarrollaban en el panorama nacional e internacional: con la llegada de Alberto Fujimori al gobierno en la década de 1990, el régimen neoliberal comenzaba a introducirse en las políticas

del Estado peruano, y, particularmente, sobre las formas en las que se abordaba la cultura dentro del mismo. Gisela Cánepa observaba, desde su análisis del neoliberalismo como régimen cultural, que este...

[...] no únicamente encontraba su eficacia en la reorganización política ni en la flexibilización económica, sino que lograba consolidarse mediante el gobierno de la cultura y desde la cultura, naturalizando la noción del mérito propio, la participación y la competencia como principios rectores de la sociedad (2020, p. 21).

En estos procesos, Chivay ha asumido un rol protagónico que debe describirse más allá de su posición como capital de Caylloma. La localidad adquirió, desde los inicios del crecimiento de la actividad turística en el lugar, un papel fundamental para su consolidación. Durante los primeros años, era a donde debían llegar y quedarse, obligatoriamente, quienes deseaban realizar una visita al Cañón del Colca. El único hospedaje cercano al cañón, en un área de localidades que no se encontraban preparadas para hospedar —y en general, para recibir— a turistas, se encontraba, pues, en Chivay (Lissocka-Jaegermann y Woloszczak, 2008). El lugar concentra, hoy, la mayoría de actividades turísticas, las cuales no atraviesan otros pueblos cayllominos en la misma medida (Huerta y Sulla, 2018). La cantidad de población concentrada en el lugar podría considerarse correspondiente a esta centralidad: de acuerdo al censo elaborado en 2017, constituye el segundo pueblo más habitado de la provincia de Caylloma, con 6 094 habitantes registrados en total (INEI, 2017).

La segunda dimensión de la importancia del bordado que deseo resaltar puede ser mencionada en este punto: en las actividades turísticas locales, los bordados mantienen una importancia fundamental. Basta una breve visita a Chivay para notar que los productos adornados con sus técnicas y motivos constituyen la gran mayoría de los productos artesanales ofrecidos al público de turistas. La sección artesanal del mercado de la localidad, ubicado a pocos pasos de la plaza del pueblo, exhibe diez puestos en los que se comercializan una amplia gama de objetos decorados con estas técnicas, desde carteras y monederos hasta sombreros y mochilas. Estos objetos pueden encontrarse fácilmente en mercados y otros centros comerciales de la ciudad de Arequipa, así como en otras partes del país. Recientemente, en mayo de 2024, se abriría el Centro Artesanal y Cultural del lugar, en el cual estos objetos obtuvieron un lugar especial para su venta y exhibición.

El bordado cayllomino posee, por otro lado, una presencia importante en las imágenes que se reproducen y difunden sobre el lugar constantemente. Poseen un

lugar en buena parte de las imágenes producidas sobre Caylloma y el Cañón —al menos en aquellas que no solamente muestran el escenario natural y el vuelo del cóndor—. Son, así, parte de la que John Urry (1990) interpretaba como la “mirada del turista”, aquel conjunto de expectativas e imaginarios que se reproduce constantemente a través de imágenes sobre el lugar visitado.

En los últimos siete años, el bordado ha asumido una nueva posición dentro del panorama cultural peruano. En agosto de 2018, la Resolución Viceministerial No. 128-2018-VMPCIC-MC otorgó el título de Patrimonio Cultural de la Nación a lo que llamó “los conocimientos, saberes y prácticas asociados al bordado en el Valle del Colca”. Cinco años más tarde, en 2023, la bordadora Natividad Condori sería reconocida con la medalla Joaquín López Antay, el máximo reconocimiento hecho a artesanos, un hecho que la convirtió en la primera bordadora cayllomina en obtener el mérito (Congreso de la República del Perú, 2023). Solo un año después, sería reconocida como “Personalidad meritoria” por el Ministerio de Cultura (Ministerio de Cultura [Mincul], 2023)

Es en y por este contexto dinámico que propongo plantear, nuevamente, la atención y las preguntas sobre el bordado cayllomino. Propongo hacerlo, por la importancia y centralidad descritas —así como por otras, que serán mencionadas eventualmente⁴—, en la localidad de Chivay. En un contexto en el que la turistización ha ocupado un lugar clave, la práctica ha dejado de ser una importante técnica local de decoración de trajes para pasar a ser un símbolo de la cultura nacional: ¿qué ha pasado para que esto suceda, qué procesos han permitido que se desarrollen estos cambios? ¿qué consecuencias tienen todos estos procesos para sus agentes —los bordadores—, sus objetos, y en los discursos elaborados sobre todos ellos? En un contexto en el que la cultura y las identidades son adoptadas, construidas y reconstruidas para el consumo ¿qué otras dinámicas, discursivas y de representación, están involucradas en todos ello?

Todas estas razones me permiten proponer una pregunta como la siguiente: ¿cuáles han sido las transformaciones que ha atravesado el bordado cayllomino desde que, en la década de 1980, el contexto en el que se desarrollaba comenzara a cambiar aceleradamente por la introducción del mercado turístico?

⁴Revisar 1.4.1. Dónde y cuándo: sobre el espacio y el tiempo de la investigación

Preguntas de investigación

Con este contexto en consideración, esta investigación se propone observar, analizar e interpretar las transformaciones por las cuales la práctica del bordado ha atravesado a lo largo de estos años, desde que Caylloma y Chivay se convirtieron en destinos turísticos. Como sugiere la literatura revisada (Lisocka-Jaeggermann y Woloszczak, 2008; Figueroa, 2019), estos procesos habrían comenzado a desarrollarse con el inicio de la década de 1980, por lo cual la considero como el punto de partida para el período que deseo abarcar.

Tomo, entonces, el inicio de estos procesos como un punto de partida y de contexto fundamentales para comprender las direcciones que asumieron los cambios a lo largo de este tiempo, pero no lo asumo como el único eje de análisis. En otras palabras, si bien reconozco la importancia del turismo como impulsor de cambio y deseo utilizarlo como demarcador del período de mi interés, no deseo cerrar las miradas hacia aquellos otros aspectos que, relacionados o no al mismo, puedan intervenir y ser considerados también como factores explicativos.

Las trayectorias de la práctica del bordado podrían ser observadas desde múltiples y distintos ejes o dimensiones. Para fines de esta investigación, considero pertinente dirigir mi atención hacia tres de ellas: la organización social del trabajo de bordado, a través de la cual se produce y reproduce la práctica, los objetos bordados que son producto de dicho trabajo y aquellas representaciones, significados y valoraciones articulados en torno al mismo y a sus agentes. Asumiendo una perspectiva antropológica, se buscará que estas tres dimensiones sean abordadas desde

Parto mi investigación, en otras palabras, preguntándome: ¿qué transformaciones ha atravesado la práctica del bordado cayllomino en Chivay desde que comenzara a consolidarse como destino turístico (en la década de 1980)? Para responder a ello, escojo preguntarme, también: ¿cómo se ha transformado la organización social del trabajo de las y los bordadores? ¿Cómo se han transformado los objetos bordados? y ¿cómo se han transformado los significados, discursos y valoraciones que se articulan sobre la práctica y sus agentes?

1.2. Estado de la cuestión

El bordado es una actividad inserta dentro de la amplia diversidad existente de prácticas textiles, recipientes de múltiples investigaciones hechas desde la antropología y las ciencias sociales. Estas han sido abordadas desde perspectivas múltiples y diversas por las investigaciones: analizar los procesos de elaboración y de circulación de tejidos ha permitido a diversos autores dar cuenta de cómo marcan y reproducen estatus, construyen y refuerzan vínculos, transmiten significados y otras formas de articular el tejido social.

En la presente sección buscaré exponer algunos de los enfoques con los cuales la antropología y otras disciplinas afines han estudiado la producción textil en distintas sociedades. Dentro de ella, comprendo tanto a las prácticas de producción de bordados como a las de tejidos, ya que su desarrollo involucra un trabajo similar.

1.2.1. Aproximaciones antropológicas a prácticas textiles

Presentaré una selección de aquellos textos antropológicos que han investigado, reflexionado y teorizado sobre las prácticas de producción de textiles en distintas sociedades. Podrá entenderse que he decidido excluir de esta revisión bibliográfica a aquellas investigaciones cuyos énfasis hayan estado puestos en las dinámicas de distribución, comercialización y usos de este tipo de objetos. Las investigaciones producidas sobre el tema son numerosas, y consideré necesario delimitar de esta manera este apartado, considerando su concordancia con cómo es que estoy formulando el interés de mi proyecto. En este, pues, propongo fijar mi atención en las prácticas de producción, con lo cual no pretendo dejar de considerar las lógicas de distribución, consumo y uso que influyen en las mismas, así como los textos que serán presentados tampoco lo hacen.

Si bien coloco el foco de mi observación en la forma en la que estas investigaciones abordan la producción, buena parte de ellas integran, en sus descripciones y análisis, las múltiples dimensiones de los usos y prácticas articulados en torno a los productos textiles. De esta manera, aspectos como los procesos de producción, las representaciones hechas sobre las telas, sus formas de uso, los significados atribuidos a las mismas y los sujetos a los cuales dicho uso está reservado suelen ser abordados y analizados conjuntamente. Los autores, de esta manera, apuestan por una comprensión integral y amplia de todas estas prácticas y significados.

Jane Schneider y Annette Weiner (1984) desarrollaron ya trabajos de revisión y reflexión en torno a las investigaciones hechas, desde la antropología, sobre las prácticas articuladas en torno a los productos textiles. A través de ellos, ambas pudieron elaborar reflexiones acerca de cómo es que estos pueden constituir valiosos temas de estudio para la antropología. El trabajo que desarrolló Schneider en “The Anthropology of Cloth” construye bases para pensar en la multiplicidad de formas en las que el estudio de los textiles puede articular varios temas de investigación de interés antropológico. Esta autora se sirve de la exposición de varios casos etnográficos para demostrar que existe, en las sociedades, gran diversidad de formas en las cuales los textiles pueden mediar la expresión de identidades y valores, así como la formación y consolidación de relaciones sociales. Prestar atención a quién teje, quién recibe las telas y qué tipo de relaciones establecen los intercambios de tejidos permite revelar múltiples dimensiones de las sociedades a las cuales los científicos sociales se aproximen. Esto puede entenderse ya que, como Schneider misma afirma al comenzar su texto, “las telas abarcan muchas categorías del deseo y la necesidad humana” [Cloth spans many categories of human want and need] (1987, p. 409).

Considero que las investigaciones que serán presentadas como antecedentes de aquella que propongo permiten reflexionar en torno a aquello que ya han argumentado estas autoras: la relevancia que, para las ciencias sociales y las disciplinas afines, mantiene el estudio de las prácticas articuladas en torno a la producción, circulación y usos de los productos textiles.

Las investigaciones sobre prácticas textiles que presentaré a continuación ubican su atención hacia dos dimensiones: un grupo, por un lado, se dedica al análisis de los diseños que son aplicados sobre los textiles a través de los bordados, tejidos y otras técnicas. El segundo, por otra parte, enfoca su atención en las técnicas a través de las cuales los diseños son puestos sobre el tejido; es decir, los conocimientos y procesos involucrados en la producción. Los materiales y objetos de trabajo son inevitablemente analizados también en este tipo de investigaciones.

Los objetos analizados forman parte de los usos y prácticas —cotidianas y rituales— de los diversos contextos en los cuales son investigados, por lo que los abordajes comprenden también a aquellos sujetos, situaciones y condiciones en las cuales se encuentran ubicados estos objetos.

1.2.1.1. Sobre las telas: abordajes a los diseños y representaciones

Buena parte de las investigaciones hechas sobre textiles ha sido puesta en formatos conocidos popularmente como “coffee table books”. El carácter llamativo de sus diseños y sus contextos de uso los hicieron particularmente llamativos para ocupar este tipo de libros, caracterizados por brindar especial importancia a las imágenes y acompañarlas con textos relativamente breves que, sin embargo, se encuentran basados en investigaciones de campo rigurosas. Es por este motivo y por el volumen que ocupan dentro del corpus de literatura existente que consideré pertinente dedicar una sección de este texto a explorarlos y analizar sus tendencias.

Varios de este tipo de trabajos muestran gran interés en analizar y organizar las tendencias y patrones en tradiciones de diseño textil. Estas, así, son identificadas y delimitadas como conjuntos coherentes de acuerdo a criterios como la región geográfica o las clasificaciones locales —como el “kené” shipibo konibo o el “batik” indonesio—. Con estos objetivos en consideración, puede entenderse que los espacios de las páginas de este tipo de investigaciones suelen ser llenados con amplias y coloridas imágenes de los productos a los cuales sus líneas hacen referencia, con los cuales los autores ilustran aquello que presentan y describen.

Si bien los autores ubican el eje de sus intereses en analizar los diseños hechos sobre las telas, estos no son desvinculados de sus procesos de elaboración. Si bien brindan un espacio menor de sus textos para atender esta parte de la producción del diseño textil, estas investigaciones también suelen describir las técnicas y materiales a través de los cuales se elabora el tejido y bordado. Otro conjunto de trabajos sí enfocará su atención en analizar estas prácticas⁵. Si bien al hacer esto consideran principalmente los procesos regulares de elaboración, algunos de estos también presentan, brevemente, las condiciones sociales en las cuales se desarrollan. De esta manera, algunos autores pueden responder a preguntas como ¿quiénes suelen realizar estas prácticas textiles?, ¿cómo es que sus trabajos son valorados?, ¿qué influencias han recibido los diseños a lo largo de la historia de la práctica?

Monni Adams, en 1978, analizó los diseños de los bordados del reino multiétnico Kuba, ubicado en la zona central de Zaire (África Central). Sus objetos de interés, mencionaba, destacaban de entre las varias otras expresiones artísticas de la región en la cual investigó. Los textiles kuba, pues, resaltarían por la complejidad de su

⁵ Para mayor detalle ver la siguiente sección (1.2.1.2)

elaboración y de sus diseños. En este contexto, Adams se propuso analizar cómo es que estos productos podrían reflejar o proyectar dimensiones importantes de la estética y el arte africano. Consideró, entre sus observaciones más importantes, que en ellos podían observarse algunas de las preferencias africanas fundamentales al diseñar: el acto de interrumpir la línea, de componer a través de yuxtaposiciones de unidades muy distintas, a través de cambios abruptos de forma.

Pepik Van Roojen dedicó un libro, “Batik Design” (2001) a analizar aquellos que definió como algunos de “los más prominentes y altamente desarrollados tipos de textiles en el sudeste asiático” (Van Roojen, 2001, p. 9) y “uno de los principales medios de expresión de los valores espirituales y culturales del sudeste asiático” (2001, p. 12): los textiles batik. El término “batik”, una palabra indonesio-malaya, haría referencia a una técnica para teñir telas de más de un milenio de antigüedad: una “técnica de resistencia”, basada en el acto de cubrir partes seleccionadas del material a ser decorado con una sustancia resistente al tinte para evitar que absorban el color. Si bien Van Roojen reconoce que esta forma de hacer podría tener influencias indias, considera que “fue en Java que el método de teñido por resistencia se desarrolló de maneras sin precedentes, y se convirtió en una forma de arte” (2001, p. 12). A pesar de que la definición del concepto se encuentra íntimamente asociada a la técnica, el autor señala que, a lo largo de los años, los diversos diseños batik se habrían vuelto tan distintivos que cualquier decoración hecha con ellos sobre las telas podría ser reconocida bajo tal nombre. Sin embargo, acota, considera a la técnica tradicional como fundamental para otorgar al batik su carácter original (Van Roojen. 2001, p. 12).

La propuesta de este autor no solamente otorgó gran importancia a exponer y describir los tipos de batik existentes, sino también a analizar los usos y los significados que estos cargaban. A lo largo de su texto, demuestra que el batik no solamente posee una importante y apreciada función ornamental, sino también un papel simbólico. El uso de algunos diseños estuvo, durante varios momentos de la historia de Indonesia, reservado para las élites locales —autoridades, sus familias y sus oficiales de seguridad— y prohibido para las personas comunes. El batik, así, cumplía la función de constituir un marcador de estatus y posición social⁶.

⁶ Esta situación es, de acuerdo a los autores, diferente en la actualidad: todos pueden usar, sin restricciones, cualquier tipo de diseños y telas batik (Van Roojen, 2001)

Por otro lado, Iman Saca, en “Embroidering Identities” (2006), analiza los patrones, colores y motivos representados en las vestimentas regionales palestinas. La obra, escrita en 2006, no ignora los contextos históricos en los cuales las prácticas que describe se ubican hoy. La guerra y la invasión israelí son consideradas como factores de transformaciones y rupturas en la región: muchas de sus descripciones son hechas, por ello, en términos de pasado. El autor establece constantemente que las prácticas que describe, así como sus respectivos significados y funciones, ya no son como las describe en el texto. Muchos de los usos regionales de las vestimentas habrían cambiado profundamente.

La investigación de Fursova (2009), por su parte, realizó esfuerzos por comprender los diseños en las prácticas textiles de pueblos eslavos del Este. Los productos de estas prácticas incluían a los bordados, las costuras y los tejidos de punto, y eran exclusivamente elaborados por las mujeres. Aquellos objetos sobre los cuales elaboró el análisis consistían, básicamente, en representaciones de animales. La autora deseaba entender por qué, por un lado, mientras algunas imágenes habían sido ampliamente usadas, otras habían sido prácticamente ignoradas. Por otra parte, también deseaba conocer el origen de las representaciones de animales exóticos para la región. La autora consideraba que estudiar tales representaciones contribuiría a comprender mejor las razones detrás de la permanencia de estos motivos en áreas colonizadas por Rusia. Concluyó su investigación considerando que las fuentes de la imaginería animal pueden ser diversas, que cada imagen debe ser analizada de manera individual y que futuras investigaciones sobre el tema deberían considerar también variables como los impactos de la cultura urbana, la manufactura y los “contactos interétnicos” (Fursova, 2008, p.105).

1.2.1.2. Detrás de las telas: abordajes a las formas de hacer

En las aproximaciones de las y los investigadores a las formas de elaboración de productos textiles han abundado las descripciones técnicas, enfocadas en las dimensiones prácticas de los procesos del hacer. Estas explicaciones son ricas en detalles sobre el tratamiento de los materiales. Los autores de estos textos suelen ser minuciosos al describir los procesos a través de los cuales las materias primas —como los hilos y las lanas— son convertidas en tejidos o bordados listos para su uso y distribución. Procesos como la selección de colores, la disposición de los hilos y el manejo de las agujas y telares son explicitados, de manera que las y los lectores

pueden conocer cómo es que los resultados —los productos textiles terminados— adquieren su forma final.

John Gillow y Nicholas Barnard hicieron un esfuerzo importante por elaborar un panorama amplio de las múltiples y diversas tradiciones textiles de India en "Traditional Indian Textiles" (1991). Su trabajo consistió en presentar aquellas prácticas y formas de elaboración de productos textiles más comunes de acuerdo a distintas zonas geográficas del lugar. El interés de los autores al hacer el libro, como señalan en su introducción, fue el de presentar los desarrollos de las prácticas textiles indias del siglo XX, desarrolladas tanto en los hogares como en pequeños talleres. En este amplio proyecto, "las historias de las tradiciones textiles son examinadas, las técnicas del teñido, tejido y bordado son analizadas y el país es recorrido de región a región para explorar y resaltar los centros de la producción textil tradicional" (Gillow y Barnard, p. 1991, p. 6).

Ambos autores resaltaron, a lo largo de todo su trabajo, tanto la particular capacidad de las personas involucradas en la producción textil india para adaptarse a las demandas del mercado como y las consecuencias de esta flexibilidad en los diseños representados en las telas: "los tejedores, tintores y bordadores han sido guiados por los mercaderes, intermediarios y, en años más recientes, por sociedades artesanales gubernamentales para producir tejidos hechos para las preferencias en tendencia" (1991, p. 14). El texto, bajo estas direcciones, organiza las dinámicas textiles que expone de acuerdo a criterios geográficos. Describen, de esta manera, geográficamente la producción y los usos de productos textiles específicos y las técnicas a través de las cuales son elaborados. Su aproximación permite comprender la disponibilidad de los materiales utilizados de acuerdo a los sistemas económicos y de intercambio tanto locales como globales.

Margot Blum Schevill, en el mismo año, dedicaba una sección de "Textile traditions of Mesoamerica and the Andes" (1996) a aquellos trabajos que tuvieran a las técnicas como el eje de su análisis. Fue como parte de este libro que Ed Franquemont (1996) presentó su investigación, "Dual-Lease Weaving: An Andean Loom Technology", en la que argumenta que una técnica de tejido estaría basada en el concepto andino de la dualidad. Virginia Davis (1966), por otro lado, analizó la historia y la práctica entonces contemporánea de la ya descrita técnica de "teñido por resistencia" en las prendas de rebozo mexicanas en "Resist Dyeing in Mexico: Comments on Its History, and Prevalence". Luego, Laura Martin (1996) proponía un

análisis de la técnica de teñido “ikat” —nombre que adoptó la técnica resistencia en los lugares en los que investigó— en Perú y Ecuador. A través del mismo, se permite preguntarse acerca del origen de la técnica, la cual intenta trazar hasta los años de la conquista española. Por último, Robert Carlsen y David Wenger (1996) elaboraron un estudio diacrónico del uso de tintes en los textiles guatemaltecos.

Como cierre de este apartado, considero importante mencionar que algunos autores no basan sus trabajos asumiendo la existencia de una división entre el diseño y la técnica. En ello se basa de William Colkin (1997), quien, desde la arqueología, argumentaba que en los andes precolombinos no habría existido una división entre la representación artística de un objeto y el soporte material sobre el cual estaría realizada. En los textiles, considera, es que esto se evidenciaría con mayor claridad.

Dentro de este tipo de trabajos, los de Tom Zuidema son de los más destacados. Su investigación, pues, analizó la forma en la que la composición física de los tejidos incas expresaba, de formas que podían leerse desde los diseños, complejas composiciones numéricas, y que podían construir calendarios y otras formas de organización del tiempo. Estas, pensaba el autor, podrían comunicar acerca de “las organizaciones sociales, políticas y económicas, los ritos, los mitos y las artes” (Zuidema, 2009, p. 440).

1.2.1.3. Las prácticas de producción textil y la etnicidad en contextos de transformación

Como he sugerido en las secciones anteriores, en buena parte de la producción antropológica a la que he tenido acceso los autores vinculan las prácticas textiles sobre las que escriben con conceptos que aluden a su carácter “étnico”. Las identifican, pues, como tradiciones características de las etnicidades, identidades e historias de los grupos en los cuales se reproducen. Las investigaciones que han buscado comprender cómo es que la práctica textil y la etnicidad se relacionan suelen partir de la noción de que el hacer o producir textiles permite reafirmar y reproducir los sentidos de pertenencia a los grupos.

La revisión de bibliografía me permitió notar que las investigaciones más tempranas⁷ establecen estas asociaciones asumiendo a la identidad étnica y a la indigeneidad como fundamentalmente estáticas. Un ejemplo de esta mirada se

⁷ Hechas hasta la década de 1990, aproximadamente.

observa en el libro de M.S. Fini (1985), “The Weavers of Ancient Peru”, en el cual aborda las prácticas contemporáneas de tejido de sociedades andinas como supervivencias y reproducciones de las formas precolombinas de hacer.

A pesar de que este constituye un corpus importante de literatura, consideré relevante prestar mayor atención a aquellos trabajos que consideran que tanto estas identidades como las prácticas textiles a las cuales se encuentran asociadas se encuentran en contextos de cambios globales complejos, que son sensibles a la historia y a los distintos agentes que se involucran o intervienen en su reproducción. De esta manera, las prácticas de producción consideradas “tradicionales” de los grupos con los que se trabajan son observadas a la luz de influencias provenientes de los Estados, las instituciones no gubernamentales, el mercado, etc. Entonces, el hacer textiles y bordados se convierten en acciones que pueden representar la identidad étnica de formas dinámicas.

El artículo de Anne Dalles (2023) analiza cómo es que los procesos históricos de patrimonialización de prácticas de bordado pueden constituir campos en los cuales puede observarse los esfuerzos de construcción y legitimación de Estados nacionales. La autora trabajó con los nanai y los hezhe, grupos que residen en la frontera geopolítica entre China y Rusia. Ambos solían formar un solo grupo étnico, y compartían un mismo idioma. A partir de mediados del siglo XIX, con la construcción de los Estados nación de China y Rusia, gradualmente cortaron el contacto entre ellos. Hoy, ambos grupos hablan lenguas diferentes —las de los países bajo cuyas jurisdicciones se encuentran—, y solo reestablecieron el contacto entre ellos a partir de la década de 1990.

En este contexto, la autora investiga, con un esfuerzo comparativo, los procesos de patrimonialización de las prácticas de bordado que han sido desarrolladas ampliamente en ambos grupos. El caso, pues, le permitió analizar las diferencias en las formas en las cuales cada Estado involucrado —el ruso y el chino— desarrolló políticas culturales que buscaron destacar las particularidades étnicas de estos grupos al mismo tiempo en que se buscaba integrarlos dentro de una unidad política. Cada uno lo hizo desde aproximaciones distintas: mientras Rusia brindó particular atención a los museos, en China los objetivos de la patrimonialización de las prácticas de los grupos étnicos minoritarios estuvieron orientados a la recepción del turismo.

Observó, en primer lugar, que los bordados nanai —grupo ubicado en territorio ruso— se legitiman como práctica ancestral al mismo tiempo que se expresan constantes innovaciones y expresiones modernas de los mismos. Por otro lado, los trabajos hechos por los bordadores hezhe —ubicados en territorio chino— han sido vinculados con el material en el que suelen ser elaborados (en pieles de pescado) frente al mercado turístico local. Dalles, de esta manera, estudió los límites de las políticas culturales estatales, y las formas en las que los sujetos responden a las mismas.

Bordar y coser puede constituir, por otro lado, un acto político en contextos de dominación. Diversos grupos, organizados o no políticamente, han cargado a estas prácticas de significados que les permiten utilizarlos como medios para expresar posiciones, elaborar críticas y articular demandas. Estos actos reivindican la valoración de las prácticas textiles: debe tenerse, pues, en consideración que estas han sido, históricamente, consideradas como actividades poco valoradas, y asociadas con los grupos subalternos de varias sociedades, como las mujeres (Roszika, 2019).

De esta manera, se ha constituido una línea de prácticas de protesta feministas que toman, como base, las prácticas de producción textil (Kelly, 2014) (Sánchez-Aldana. 2019). Borloz, por otro lado, describía en “De huipiles y palabras: formas, colores y voces en el tiempo” cómo es que los bordados se convirtieron en medios a través de los cuales las mujeres indígenas podían enunciarse sobre la opresión a través del material. Se constituyeron, de esta manera, como medios de expresión personal y política.

Considero que es particularmente amplia la producción dedicada a analizar la interacción de las prácticas textiles con los contextos y condiciones producidos por la introducción o la expansión de los mercados turísticos en los lugares en los cuales se desarrollan. Bajo sus influencias, los productores responden de distintas maneras, transformando sus procesos de producción, manteniéndolos o, en general, actuando sobre y con ellos. En este sentido, varios de estos trabajos permiten develar las condiciones reales en las cuales los productos que son usualmente representados, por el marketing turístico, como hechos a través de “técnicas ancestrales”.

El trabajo de Elaine Zorn, “Weaving a Future” (2004), fue pionero en observar cómo es que se manifestaban estas dinámicas. Analizó, en su texto, cómo los

habitantes de la Isla de Taquile respondieron a las transformaciones generadas por los cambios producidos entre 1976 y 2002, asociados a procesos como la globalización y la expansión del mercado turístico. En tal contexto de cambios, la mercantilización de los textiles producidos por los taquileños llama particularmente la atención de la autora. Como menciona, hasta antes de 1968 rara vez los taquileños vendían sus tejidos, los cuales solían ser producidos casi exclusivamente para el uso personal o familiar. Sin embargo, procesos como el aumento de la población, la parcelación de las tierras en el lugar y las crisis económicas nacionales impulsaron a los taquileños a, gradualmente, ofrecer sus tejidos cada vez más a los diferentes mercados. Las visitas turísticas a la isla aumentaban también en aquellos años, y los textiles sirvieron como medios para que los taquileños performaran “indigeneidad” frente a los visitantes (Zorn, 2004, p. 12).

Zorn consideró que el caso de Taquile demostraba que la comercialización de la cultura no provocaba inevitablemente la destrucción de tradiciones locales, pero sí parecía acelerar los ritmos del cambio. Concluiría afirmando que, para los taquileños, la mercantilización constituía una de las varias estrategias a las que podían recurrir para responder a los cambios y circunstancias locales y globales, en procesos en los cuales mantenían espacios para negociar su propia agencia de manera constante. Los taquileños, de esta manera, buscarían balancear las tradiciones con las demandas de las transformaciones del mundo contemporáneo.

El trabajo de Zorn no fue el único que prestó atención al desarrollo de estos fenómenos en las prácticas textiles del sur andino peruano. Décadas después, Macarena Moscoso, en “Tejido en escena” (2019) analizaría cómo las prácticas de tejido y bordado fueron convertidas en exhibiciones para el público turístico. Observó esto en Chinchero (Cusco), en donde notó que se habían establecido varios centros de tejido con el fin de responder a esta demanda. En estos, las tejedoras no solamente se dedicaban a vender sus productos textiles a los turistas, sino también a mostrar cómo eran elaborados. La autora, en vista de ello, se propuso analizar estos espacios como museos, en los que se “expone cultura” (Moscoso, 2019, p. 42). Argumenta, pues, que “de una manera similar al museo, el centro de tejido tiene la legitimidad de mostrar y generar experiencias sobre qué es un tejido y cómo es una tejedora chincharina ya que quienes están a cargo de este son las mismas tejedoras” (Moscoso, 2019, p. 42)

El texto de Bayona, “Textiles para turistas: tejedoras y comerciantes en Los Altos de Chiapas” (2013), aproxima a los lectores a las dinámicas reales de la producción artesanal de los textiles indígenas ofrecidos en el mercado turístico de Los Altos de Chiapas. Afirma, entonces, que “lo que parece a primera vista una producción artesanal y a pequeña escala, es en realidad un complejo entramado de redes informales que se forman entre diferentes tipos de actores sociales que construyen redes, alianzas y competencias diversas”. Las mujeres mantendrían un rol fundamental en estos procesos de negociación y autorrepresentación, en tanto constituirían las principales productoras de los objetos textiles analizados por la autora.

Las prácticas de elaboración de tejidos y bordados que se encuentran asociadas a determinados territorios geográficos o grupos étnicos suelen ser descritos desde la noción de producción artesanal —sobre la cual se desarrollará más ampliamente en líneas posteriores—. La investigación de Patricia Arias sobre los cambios en la producción y comercialización de los huipiles de Juchitán (Oaxaca) brinda gran importancia a esta categoría. Es, pues, a través de los esfuerzos realizados desde la academia para comprender las características y las transformaciones de las formas de producción artesanal en México que la autora puede comprender los cambios que, según identifica, habrían atravesado los procesos de elaboración de este tipo de objetos. Este panorama, complejo en sí mismo, adquiere matices nuevos cuando se considera que los huipiles forman la base de la elaboración del “traje de Tehuana”, una de las vestimenta consideradas típicas y representativas de las mujeres mexicanas.

Por último, Luisa Elvira Belaúnde (2009), en su completo estudio sobre el arte Kené —“diseño” en shipibo-konibo—. de las sociedades shipibo-konibo, ofrece una descripción compleja sobre sus diseños y estilos. Su investigación sirve a documentar, como ella misma explicita, “la antigüedad, el significado y el valor cultural y social del kené en la identidad colectiva de los miembros de la etnia shipibo konibo” (Belaúnde, 2009, p. 130). La antropóloga argumenta que estos son cambiantes y dinámicos, que se transforman con las generaciones, reciben influencias y pueden desarrollar “modas” y tendencias. En esta línea, la turistización y comercialización de esta forma de diseño habría tenido gran y particular impacto en la vida de las sociedades shipibo-konibo, al haber propiciado múltiples

transformaciones en sus dinámicas económicas cotidianas y familiares. En estos procesos también habría intervenido la atención recibida del mercado de arte global.

1.2.2. Aproximaciones antropológicas a la artesanía

Los bordados del Valle del Colca suelen ser reconocidos como trabajos de “artesanía”: es, pues, bajo esta categoría que el bordado se ha difundido dentro del contexto nacional e internacional. Estimo, por lo tanto, pertinente ubicar la investigación entre aquellos esfuerzos destinados a comprender la producción artesanal. A pesar de que pretendo, en mi investigación, abordar el tratamiento del concepto como una categoría histórica, que analice los significados que asume esta noción y sus derivados en prácticas concretas, considero aún así necesario revisar aquellos trabajos que la utilizan de formas distintas a la que propongo. Este apartado privilegia, sin embargo, a aquellas investigaciones que observan el funcionamiento real de la categoría, en la práctica.

Desde y sobre el contexto latinoamericano, la categoría de “arte popular” ha circulado con amplitud en varios de los trabajos revisados. Creo mencionarse, en tanto esta categoría podrá notarse presente en algunos de los textos que presentaré a continuación. En los casos en los que esto sucede, el concepto suele ser utilizado de manera indefinida e indiferenciada, intercalado con aquel de “artesanía”. Esto puede entenderse si se considera el conocido uso irregular e impreciso de la categoría (Cerpa, 1977) (Lauer, 1982, 1989) (Limón, 1982).

Habiendo mencionado ello, deseo introducir la sección revisando el importante aporte de Mirko Lauer a la comprensión reflexiva de cómo es que las actividades artesanales en América Latina habían sido comprendidas hasta fines de la década de 1980. El autor, ya conocido por sus aportes a la Teoría Social del Arte (Eder y Lauer, 1986), elaboró una revisión, con perspectiva histórica, de las miradas e investigaciones hechas sobre las artesanías en la región. En su texto “La producción artesanal en América Latina” (1989), elaboró un balance de aquellos trabajos que, desde inicios del siglo pasado, significaron esfuerzos por investigar el fenómeno artesanal en la región latinoamericana. Consideró que las primeras investigaciones habrían surgido entre las décadas de 1920 y 1930. Estos trabajos, basados en planteamientos nacionalistas, se habrían caracterizado por sus pretensiones de elaborar conjuntos de repertorios de tecnologías tradicionales. Estos se limitarían, además, “a establecer nexos parciales principalmente entre la

organización social del grupo productor y las dimensiones simbólicas de las formas del objeto acabado” (Lauer, 1989, p. 119).

A fines de la década de 1960 comenzaría la que llamó la “fase contemporánea de los estudios sobre artesanía”. Las investigaciones hechas durante este período se caracterizarían por dar cuenta de las características de tanto los objetos producidos como los sujetos productores. Los objetivos principales de los trabajos de estas décadas serían los de evaluar las capacidades de los agentes involucrados en el circuito de producción para abastecer la demanda externa al entendido como “circuito tradicional” (Lauer, 1989, p. 119). Estas tendencias podrían entenderse considerando el hecho de que estas investigaciones habrían tenido objetivos prácticos: eran informes para los gobiernos, hechos para evaluar, de forma general, la producción artesanal. La finalidad última de ello habría sido la de proponer alternativas de desarrollo para estas prácticas.

Luego de esta etapa vendría otra que marcaría diferencia de la anterior en el sentido de considerar al circuito de la P-D-C como el eje principal de los análisis, como la base de la existencia social de lo artesanal. Estos trabajos, a diferencia de los anteriores, concebirían a lo artesanal desde una visión integral, que consideraría importante comprender la P-D-C de forma articulada. En este esfuerzo, se habría hecho también importante tomar en cuenta a los agentes del circuito: los artesanos, los comerciantes, los consumidores, el Estado, etc. De esta manera, “el planteamiento de la centralidad del circuito PDC” se habría convertido, de acuerdo a Lauer, en una invitación a “no identificar el proceso de la existencia social con el proceso de la producción únicamente, y a no confundir la producción misma con el objeto concluido” (1989, p. 120).

Los textos que serán revisados a continuación constituyen una selección de investigaciones antropológicas hechas acerca de la producción artesanal. Estas investigaciones, sin embargo, no solamente consideran esta dimensión. A pesar de que se encuentran centradas en este proceso, en mayor o menor medida consideran también las trayectorias de producción, distribución y consumo de los objetos (en adelante, P-D-C) dentro de sus análisis. Asumen a la producción, entonces, como sensible a estos otros procesos.

Dos investigaciones resultan útiles para introducir a aquellos trabajos que han decidido comprender a la artesanía como un proceso de producción, distribución y consumo: la de Blanca Cerpa (1977) y la de María Angélica Salas (1987). Considero

que la investigación de Blanca Cerpa (1977), “Las artesanías del Valle del Mantaro: una contribución al estudio socioeconómico de las artesanías”, constituye uno de los esfuerzos más tempranos por asumir esta perspectiva, de acuerdo a la periodización de la producción propuesta por Lauer (1989). La estructura de su texto considera varios de los elementos necesarios para comprender el mencionado circuito. Como ejemplo de ello podría considerarse a la estructura de su cuarto capítulo, “Las relaciones técnicas de producción” (Cerpa, 1977, p. 104). En este, pues, incluye como dimensiones de análisis a los medios de producción, la fuerza de trabajo, y a los procesos de producción y distribución de los productos.

El trabajo realiza precisiones teóricas que otros autores —como Lauer, García Canclini y Juan Acha— asumirían luego en trabajos publicados en años posteriores. Una de ellas refiere a la importancia de analizar el fenómeno artesanal en relación a su contexto histórico. La autora consideraba que “el trabajo artesanal no puede ser abstraído de su contexto histórico ni estructural”, ya que “es importante identificar los sistemas políticos y económicos en los que se ha insertado históricamente, de tal manera que sea posible dilucidar los rasgos que lo vinculan en la actualidad con estos distintos sistemas”

María Angélica Salas introduce a su propuesta de comprensión de la artesanía formulando una crítica a las investigaciones precedentes basadas en aproximaciones economicistas y culturalistas. Ambas, según argumenta, habrían observado el fenómeno con ciertas limitaciones. Aquellas provenientes de los análisis economicistas radicarían en su partida desde una definición del campesinado basada en términos económicos: como un grupo “resultante de un tipo de articulación al mercado de una forma de subordinación al capitalismo” (Salas, 1987, p. 17). Por otro lado, los fallos que la autora encontró en las aproximaciones culturalistas surgirían de su carencia de explicaciones sociales: al enfocarse en los objetos o productos, en sus temas y motivos, dejarían de lado a los sujetos que los producen. Como menciona, “nunca se sabe quiénes son los productores, en qué condiciones trabajan, ni para qué hacen tales productos”. Así, desde tales miradas, las artesanías se convertirían en productos exóticos y folklóricos.

Habiendo presentado este panorama, Salas propuso estudiar el fenómeno como “un proceso más amplio que lo estrictamente económico o cultural”. Consideró, entonces, a la artesanía como un proceso de producción material y de producción simbólica, dos esferas que se encontrarían en interacción, y formarían

parte de una sola estructura. La autora busca indagar, entonces, en la relación entre lo material y lo simbólico, al concentrarse en explicar “las formas de trabajo que asume la familia campesina para la producción de los mates burilados y en la lectura (por los creadores) de las representaciones que aparecen dibujados en ellos (1987, p. 14). Entonces, y apoyándose en las consideraciones de autores como Arguedas, Lauer y García Canclini, entiende que debe aproximarse a esta como un proceso de producción, circulación y consumo. Por lo tanto, considera, necesita explicar “quién produce, para quién, cómo la produce, quién la consume, por qué y cuál es la situación de los productores” (1987, p. 19).

Si bien considero que ambas investigaciones permiten aprehender una base importante para los textos que presentaré a continuación, los segundos podrán diferir en gran medida en la forma en la que abordaron estos fenómenos. Corresponden, pues, a años más recientes, los cuales introducen en la comprensión de los mismos nuevas dimensiones que amplían y complejizan los análisis. Esto responde también a los cambios habidos en la producción conceptual teórica, que estableció nuevos intereses y agendas a ser respondidos en estos trabajos.

1.2.2.1. La artesanía y la identidad: representaciones, performances y agencias en contextos de transformación

Un lugar común en las investigaciones sobre artesanía ha sido el de establecer una estrecha relación entre estos objetos y la identidad de los sujetos que los producen, usan y comercializan. Es por ello que considero relevante incluir algunas líneas que se dediquen a abordarlas y a balancearlas.

Considero, de acuerdo al ejercicio de revisión bibliográfica que he realizado, que los trabajos que se dirigen a través de nociones esencialistas de la etnicidad y la indigeneidad han tendido a disminuir en las últimas cuatro décadas. He considerado, en este sentido, relevante brindar un espacio a revisar aquellos nuevos trabajos que, si bien otorgan importancia a la etnicidad e indigeneidad como dimensiones de análisis relevantes para comprender la producción artesanal, no las entienden como aspectos estáticos o esenciales que configuran los procesos sociales que buscan analizar. Consideran, más bien, en mayor o menor medida, que estos forman parte de contextos dinámicos, sensibles a la historia local y global.

Nelson Graburn, en “Arts of the Fourth World” (2006), propuso el concepto de “artes de la aculturación” para hacer referencia a aquellas producciones que

diferirían significativamente de sus expresiones tradicionales en forma, contenido, función y medio. Constituye, pues, un concepto para analizar las prácticas de grupos del sur global afectadas por los cambios generados y catalizados por la globalización. A través de esta amplia categoría, el autor estimaría útil comprender aquellos objetos considerados como “comerciales” o “artes de aeropuerto”, pero también a nuevas formas de arte, no necesariamente comerciales.

Estos objetos, de acuerdo a su consideración, estarían diseñados para un mundo externo, dominante; y serían con frecuencia despreciadas por los críticos. Poseerían, no obstante, una función: presentar, ante un mundo exterior, una imagen “étnica”, que debe mantenerse para contener las barreras que definirían al sistema. Todos los grupos, como considera este autor, necesitarían de símbolos de sus propias barreras internas y externas. En este contexto, las artes plásticas y decorativas serían, con frecuencia, medios para proveer estos marcadores esenciales.

Chibnik (2006), por otro lado, investigó con talladores de madera en Oaxaca (México), en una investigación que se enfocó en observar cómo una familia había construido prestigio y popularidad al hacer referencia, en sus trabajos, al arte indígena, el más buscado y requerido por el mercado de arte étnico norteamericano. Al representarse a sí mismos de manera étnica, a través de sus producciones, la familia no solo se construiría a sí misma un acceso a un nuevo público —el mercado del arte—, sino que también establecerían nuevos criterios de valoración del tallado en madera en su región.

1.2.2.2. Producción artesanal y transformación social

Un conjunto importante de autores han brindado atención a las formas en las cuales los circuitos de producción, distribución y consumo de artesanías han catalizado cambios importantes en los contextos sociales desde los cuales son producidos. Comparar la diversidad de direcciones asumidas por los cambios en estas investigaciones permite identificar un hallazgo que resulta llamativamente común para buena parte de ella: las transformaciones suelen afectar, al menos directamente, en mayor medida a uno o pocos sectores del total de la población investigada.

En este sentido, Lise Nelson (2006) analiza cómo es que la comercialización de bordados “purépecha” en la comunidad de Cherán habría permitido a las mujeres

del lugar obtener mayores oportunidades de movilidad y tránsito fuera de su localidad. Asimismo, ello habría facilitado su introducción a la participación en la vida pública. Desde hace sesenta años, estas mujeres se habrían encargado de la costura de objetos textiles, como blusas, servilletas, ropa de cama, etc. Alrededor de la década de 1970 habrían comenzado a tomar la comercialización en sus manos, y a dejar sus comunidades por días e, incluso, semanas, para vender sus productos en distintas ciudades de México. El poder que llegaron a obtener, a través de estos movimientos, les permitiría organizar y mantener una protesta política alrededor de 1968. Pérez (2007), de manera similar, consideraba en "Challenges to Motherhood: The Moral Economy of Oaxacan Ceramic Production and the Politics of Reproduction" que el turismo había "empoderado" a las atzompeñas de Oaxaca por 20 años, al haberles facilitado el acceso a recursos que habían sido históricamente inaccesibles para ellas, tales como la educación, la propiedad de un negocio, la libertad de elección en sus trayectorias laborales y personales, el derecho al voto, etc.

Colin (2012) observó un panorama parecido. En su investigación sobre la producción de canastas de comunidades emberá, en Panamá, concluyó que las prácticas involucradas en su hacer podían constituir un espacio de negociaciones de la identidad de género. Las mujeres, a quienes este trabajo se solía asignarse, podían construir nuevos roles al constituirse como productoras y artesanas. Pueden, así convertirse en proveedoras de sustento para el hogar, con lo cual pueden disputar este rol con los varones de la localidad. La autora notó que, con frecuencia, los varones reaccionaban con violencia al ver disputados sus roles tradicionales.

Nicholas (2014), por otro lado, sugiere tomar con cuidado la asunción de que cambios traídos como estos procesos, como el beneficio económico, afectan por igual a toda la población involucrada en la producción de los objetos. El caso que analiza, el de la industria de tejido zapoteca de Oaxaca, resulta idóneo para observar estos matices. En este espacio, pudo observar que el mencionado beneficio afectaba de formas diferenciadas a los comerciantes, los tejedores independientes y los "tejedores de contacto", puntos medios entre los dos tipos de agentes mencionados previamente. Concluye, entonces, que el éxito de las prácticas de producción artesanal con frecuencia puede contribuir a exacerbar la desigualdad económica en los contextos en los cuales se desarrollan.

1.2.2.3. El trabajo en artesanía: relaciones, espacios y testimonios

Deseo, en este apartado, poder presentar algunos trabajos que se han enfocado en describir y analizar las condiciones sociales específicas en las cuales la producción se desarrolla. Si bien todos ellos abordan las cuestiones involucradas en el hacer artesanía, lo hacen desde enfoques distintos: desde uno que analiza las condiciones globales de producción y circulación, desde otro que analiza las dinámicas e interacciones dentro de los talleres y, por último, desde uno que presta atención a las trayectorias e historias personales de los hacedores.

a. La economía política de la producción

Un conjunto de investigaciones ha profundizado en las condiciones en las cuales los artesanos o trabajadores artesanales desarrollan sus actividades; es decir, en sus condiciones de trabajo. Esta aproximación lleva a los autores de estos trabajos a prestar atención a las formas que adquieren las relaciones sociales en los procesos de producción. De esta manera, pueden responder a preguntas como las siguientes: ¿quiénes producen artesanías? ¿Para quiénes producen? ¿En qué espacios suelen encontrarse estos agentes?. La perspectiva y las herramientas teóricas proporcionadas por la economía política suele ayudar a estos trabajos a comprender ello.

Estos trabajos suelen considerar que la producción artesanal debe responder a las dinámicas demandas de los mercados, en constante transformación, y a otros factores propios de los contextos globales en los cuales se desenvuelven. Estas consideraciones hacen que estas investigaciones suelen analizar estos fenómenos desde las herramientas teóricas producidas desde la economía política.

Clare Wilkinson-Weber (1997) analizó los ambientes de producción de la industria de bordados “chikan” —una forma india de bordado— en Lucknow para prestar atención a las condiciones en las cuales estos trabajaban. Pudo, de esta manera, observar que las contratadas en las fábricas eran, predominantemente, mujeres, quienes laboraban en condiciones sumamente precarizantes en una industria en la que predominaba el trabajo manual, en relaciones de poder marcadas con los reclutadores de trabajadores. Estos últimos serían, principalmente, varones. Las restricciones establecidas por los códigos de honor locales —la “purdah”— empeorarían estas condiciones.

Timothy Scrase (2003) elaboró un esfuerzo por establecer, sobre la base de una revisión de la literatura producida sobre estos temas, algunos rasgos del trabajo artesanal del sur global en un contexto de globalización económica. Para ello, en “Precarious production: globalisation and artisan labour in the Third World”, elaboró una revisión de investigaciones producidas desde América Central, África y Asia. El panorama que identificó lo llevó a afirmar, apenas iniciar su texto, que “no hay duda de que los artesanos viven una existencia precaria, fracturada y marginalizada” (Scrase, 2003, p. 449).

Este autor identificó que, en las condiciones determinadas por la economía global contemporánea, no solamente las vidas de las y los trabajadores artesanales podrían ser descritas como precarias, sino las artesanías en sí mismas también. Afirma esto en tanto percibió que los productores habían sido separados de los productos artesanales; es decir, los artesanos de las artesanías. Para describir esta condición considera útil la noción de “artesano virtual”, que “la artesanía en sí misma sobrevive en una forma híbrida que puede o no ser producida por los trabajadores originales”. A estas condiciones se le uniría la emergencia del fenómeno del “bricolage” artesanal, concepto a través del cual el autor comprende cómo el producto se convierte en un ensamblaje de diseños y patrones “populares”, usualmente usados fuera de contexto. El producto final sería, entonces, una mera semblanza de su ser anterior.

Utilizando términos provenientes de la teoría poscolonial, Scrase considera también que el artesano contemporáneo, en varios sentidos, también asume una identidad “híbrida” en este contexto. Muchos de estos productores mantendrían formas tradicionales en sus procesos de hacer mientras que, al mismo tiempo, producirían para el mercado turístico local o para un consumidor global.

b. Los espacios de producción: miradas antropológicas a los talleres

Un conjunto de los trabajos revisados consideró importante observar a los talleres, los espacios en los cuales se producen los objetos, como espacios de investigación antropológica. Sus miradas permiten dar cuenta de que estos constituyen espacios en los cuales la organización y división del trabajo responde a los contextos históricos en los cuales se encuentran posicionados los hacedores. El género y el parentesco emergen, en estas aproximaciones, como dimensiones que deben ser observadas para comprender las dinámicas de interacción en estos

lugares. En las investigaciones revisadas, destaca el hecho de que estos espacios son descritos como lugares de producción familiar, en los cuales

Femenias (2005) consideró la descripción de estos espacios en su investigación. Los caracterizó como lugares articulados a los hogares, con una producción familiar y una división del trabajo marcada por el género. Se desarrollará con mayor profundidad lo mencionado por esta autora en líneas posteriores⁸.

María Eugenia Ulfe (2011), por otro lado, dedicó el tercer capítulo de “Cajones de la memoria”, a analizar la organización de los talleres en los procesos de producción de retablos. Su trabajo de observación y participación directa en estos espacios le permitió tanto observar sus características físicas como las dinámicas cotidianas de funcionamiento del trabajo. Caracterizó a estos espacios como pequeños negocios, conformados fundamentalmente por familias, y en los cuales se reunirían tanto maestros retablistas como sus aprendices y ayudantes. La actividad de estos lugares transitaría entre las industrias formales e informales.

Vanessa Freitag (2012), por otro lado, propondría una aproximación distinta a en su trabajo sobre los espacios de producción en una comunidad de alfareros de Tonalá (México). Si bien se formula preguntas similares a las que las investigaciones previamente presentadas respondieron —“¿cómo los y las artesanas se organizan en sus talleres domésticos? ¿Cómo optimizan el espacio, las dificultades y las alternativas que encuentran a la hora de producir sus artesanías?” (Freitag, 2012, p. 161)— privilegió una mirada espacial para dar cuenta de las formas en las que los productores interactuaban y negociaban con los lugares en los cuales producían. Buscó comprender cómo es que los productores se organizaban en sus espacios de trabajo y, además, cómo otorgaban significados a dicha organización. Se orientaría a través de los aportes teóricos de Michel de Certeau y Alicia Lindón para comprender al espacio como un lugar practicado, cargado de subjetividad, en el cual se organiza el tiempo y el movimiento (en Freitag, 2012, p.164).

c. Más allá del trabajo: aproximaciones biográficas y testimoniales

Deseo exponer, para cerrar esta sección, dos trabajos que destacan de entre los revisados por la forma en la cual se aproximan y presentan a los productores

⁸ Ver 1.2.4. Aproximaciones a los bordados del Valle del Colca: antecedentes directos de la investigación

artesanales, las personas con las cuales trabajan. Las investigaciones antes mencionadas enfocaron, de distintas maneras, su atención en las prácticas, relaciones y estructuras involucradas en la producción, considerando a los productores como agentes o actores dentro de sistemas amplios. Estos textos, más bien, apuestan por trascender su caracterización como artesanos, y por representarles de forma más amplia y compleja. Introducen, entonces, a sus recuerdos, sus relaciones, sus trayectorias de vida, lo que hacen más allá del trabajo en las artesanías.

Mario Razzeto, filólogo, elaboró un trabajo que se diferencia y, por lo tanto, distingue de entre las propuestas mencionadas. En “Don Joaquín: testimonio de un artista popular andino”, propuso aproximarse desde la biografía y el testimonio a Joaquín López Antay, quien recién había sido condecorado con el Premio Nacional de las Artes. Se acercó a él poco tiempo después de que hubiera recibido el premio, con el propósito de conocer sobre su vida y experiencias.

Encontró que su proyecto, propuesto con el objetivo de brindar el centro de sus atenciones a las narraciones de López Antay, se diferenciaba de aquellos formulados por los antropólogos de la época: “al parecer”, comenta, “en la década de los 70, todos los antropólogos e historiadores que yo conocía solo estaban interesados en la estructura social, en las relaciones de producción, en la situación laboral del campesino, en la etnohistoria, en la religión” (p. 13). Conocer otros trabajos que apostaban por el enfoque biográfico y conversar con sus respectivos autores habría influido poderosamente a Razzeto, y le habría brindado el impulso necesario para desarrollar su proyecto.

El texto lleva a los lectores a los espacios mismos de sus entrevistas, y a los contextos y situaciones en las cuales se desarrollaban las conversaciones con Don Joaquín. Narra, con ello, su historia de vida, anécdotas, experiencias y perspectivas de vida como si él mismo estuviera detrás de las palabras expuestas: Razzeto escribe, pues, parte importante del texto en primera persona. El libro, así redactado, incluye una amplia diversidad de temáticas, todas ellas abordadas durante las conversaciones entre el autor y López Antay. Así, el mismo no solamente incluye narraciones y perspectivas acerca de sus herramientas, sus materiales, su taller y sus procesos de elaboración de retablos o sanmarkos, sino también relatos acerca de etapas importantes de su vida —como su paso por el servicio militar—relatos

familiares, sus perspectivas sobre la política, recuerdos e, incluso, una exposición de sus comidas predilectas (Razzeto, 1982, p. 90).

Diez años después de esta publicación otra surgiría con un enfoque semejante. “Santero y caminante”, publicada en 1992 bajo la coautoría de Jesús Urbano —maestro retablista— y Pablo Macera —discípulo del discípulo de López Antay—. En la introducción al texto, Macera afirma que su presencia en la autoría del libro se consolidó por insistencia de Urbano: si bien él consideraba que esta debía corresponderle solamente a él, ya que sus memorias habían construido la totalidad del libro, Urbano consideraba que Macera debía figurar, al menos, en la portada. Varias conversaciones —que, como narra Macera, inicialmente estaban orientadas a elaborar una semblanza de su experiencia con el maestro López Antay— construyeron una “biografía accidental” (Urbano y Macera, 1992, p.12). El libro, entonces, recoge los recuerdos y la trayectoria de Urbano, así como los relatos y cuentos que compartió a Macera en sus conversaciones —como la serie de historias sobre el maíz que, según presenta, se aprendían cuando era el momento de deshojar el vegetal por las noches—.

1.2.3. Aproximaciones a los bordados cayllominos o del Valle del Colca

Lo escrito sobre los bordados del Valle del Colca no conforma un corpus muy extenso. A pesar de la centralidad que posee la práctica en la cotidianidad local y en la construcción visual de la identidad local —cayllomina— y provincial— arequipeña—⁹, no parece haber llamado en gran medida la atención de los investigadores (tanto locales como foráneos). Si bien la zona ha sido el foco de la atención de varios científicos sociales, ninguno de ellos ha desarrollado el tema más allá de una breve mención en sus escritos (ver Benavides, 1988; Gelles, 1992; Robles Mendoza, 2010; Ráez, 2002). La vestimenta bordada, en todos estos escritos, ha sido incluida en carácter de curiosidad, como un breve rasgo de las costumbres locales.

Considerando este panorama, creo relevante desarrollar un breve balance de los enfoques y aportes de aquellas fuentes existentes¹⁰. En tanto mi propia

⁹ Sobre el lugar del bordado cayllomino en la constitución de la identidad visual cayllomina se escribe en el cuarto capítulo de esta investigación, “De cosedores a artesanos”.

¹⁰ He procurado abarcar todas aquellas fuentes disponibles para el público abierto. Como podrá notarse, no son muchas. Si bien existen documentos y tesis de licenciatura que mencionan la práctica y sus objetos, sus abordajes no trascienden dicha mera mención.

investigación pretende desarrollar una propuesta para llenar parte de los vacíos existentes, este ejercicio es fundamental.

Las breves líneas que el historiador del arte Francisco Stastny dedicó a los bordados para el libro “Descubriendo el Valle del Colca”¹¹ podrían haber sido las primeras en ser publicadas sobre estos objetos desde una perspectiva académica. La obra, publicada en 1988 por Mauricio de Romaña, Jaume y Jordi Blassi, constituyó un compendio de artículos dedicados a exponer distintas dimensiones geográficas y culturales del Valle del Colca en años en los que el lugar aún no recibía los flujos de turistas que sí recibiría años más tarde¹². Creo, sin embargo, que la existencia de este trabajo demuestra que ya llevaba algunos años de haber llamado la atención de algunos intelectuales y académicos en el país.

El capítulo que Stastny escribió para este proyecto se tituló “Las artes en el Valle del Colca”. Como se sugiere, constituyó un esfuerzo por destacar las . Este ejercicio enfocó la mayor parte de su atención a analizar las decoraciones en las fachadas de las principales iglesias de los diferentes distritos de Caylloma, así como las pinturas y esculturas que pueden ser ubicadas dentro de las mismas. Los bordados ocuparon apenas un par de párrafos entre estas descripciones. La primera vez que hacen aparición, lo hacen como parte de las descripciones que Stastny ofrece de las vestimentas locales, a las que propone como síntesis de las vestimentas españolas con las tradiciones de tejido local:

Las figuras policromadas de las vestimentas que usan las lugareñas salpican campos, caminos y pueblos por donde se mire. Son trajes que en su diseño y elementos componentes tienen mucha relación con la moda española de siglos pasados. La pollera recogida en la cintura trae a la memoria las santas de Zurbarán que hacen el mismo gesto para cargar en el boldón así formado un ramo de flores o algún atributo de su santidad. Pero el diseño abigarrado de los bordados que cubren puños, pechera y cenefas del jubón son herederos de la morfología mestiza del arte americano. Y el hecho de que sean aplicados con máquinas de coser es un rotundo desmentido a quienes desesperan de que puedan surgir soluciones creativas viables del encuentro de la cultura tradicional andina con la técnica del mundo occidental. (1988, p. 161-162)

La idea con la que clausura esta primera intervención —con la que propone que el bordado es una muestra de la capacidad de las tradiciones locales por persistir a través de la síntesis con la “modernidad”— es ampliada la segunda vez que se hace mención de los bordados:

¹¹ El trabajo es un “coffee-table book”, como Femenías misma lo calificó.

¹² Esto se menciona en la introducción, escrita por Mario Vargas Llosa. En su fragmento, afirmaba que “[...] el turismo es todavía escaso, y el hombre moderno no ha tenido tiempo de depredar el valle” (1988, p. 22) .

Finalmente la llegada de la máquina de coser a comienzos de nuestra centuria renueva la expresión estética y social de los trajes femeninos. Se vuelve así con ayuda de un implemento moderno a las más antiguas tradiciones andinas que consideraban a la vestimenta como la obra de arte por excelencia, tal como lo revelan los bordados inmortales de Paracas o los tejidos excepcionales de la cultura Tiahuanaco (1988, p. 162)

A pesar de que no la mencionó en aquel escrito, existe un registro de que Stastny sostenía una explicación especial sobre el origen de los motivos y diseños que pueden verse en los bordados. Este se encuentra en el libro de Femenías, en un pie de página que cita una comunicación personal, desarrollada en 1986, que la antropóloga tuvo con el especialista (p. 312). De acuerdo al fragmento, el historiador del arte le habría afirmado que los bordadores habían copiado las figuras que plasmaban en sus trabajos de aquellas que podían verse en las fachadas de las iglesias.

La publicación en 2006 de “Gender and the Boundaries of Dress in Contemporary Peru”, el ya mencionado trabajo de la antropóloga Blenda Femenías, constituyó el aporte más valioso a los vacíos en la investigación sobre el bordado. Tales atisbos en la producción habían ya sido identificados por la autora para entonces, en la introducción del trabajo:

On the streets of Arequipa, I sometimes met and greeted women in beautiful, luxurious bordados. In Caylloma I was surrounded by them. But there were no published studies that explained why this was so: no studies centering on bordados, any type of Cayllomino textiles, or gender in Caylloma. In the sizeable literature on Caylloma, scholars made only a cursory mention of women’s dress, and no one addressed the economic importance of the workshops. Convinced that bordados constituted a genre, I soon realized that they should occupy the center of my study of gender.

[En las calles de Arequipa, a veces me encontraba y saludaba a mujeres vestidas con hermosos, lujosos bordados. En Caylloma estaba rodeada de ellos, pero no había estudios publicados que explicaran por qué esto era así: ningún estudio centrado en los bordados, algún otro tipo de textil cayllomino, o el género en Caylloma. En la considerable literatura hecha sobre Caylloma, los académicos han hecho solamente menciones superficiales de las mujeres, y nadie ha abordado la importancia económica de los talleres. Convencida de que los bordados constituían un género, pronto me di cuenta de que debían ocupar el centro de mi estudio sobre el género] (Femenías, 2005, p. 18).

La importancia que otorgo al trabajo de Femenías no es gratuita. El libro, basado en un trabajo de campo hecho a inicios de la década de 1990, constituye el principal producto de la primera y hasta ahora única aproximación etnográfica profunda —y, en mi conocimiento, la única investigación etnográfica— hecha sobre las prácticas sociales articuladas en torno a la producción y usos de estos objetos. Si

bien otros han escrito después de ella, ningún otro ha utilizado la rigurosidad y profundidad que la autora, ni escrito con el mismo detalle.

Si bien esta publicación es el producto más elaborado de su investigación, no es el único: la antropóloga escribió, antes del mismo, artículos que abordaban brevemente algunas dimensiones que el libro evalúa con menor profundidad. Para 1996, por ejemplo, publicó 4 “Regional Dress of the Colca Valley, Peru: A Dynamic Tradition” como un capítulo del libro “Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes”, editado por Margot Blum Schevill, Janet Catherine Berlo y Edward B. Dwyer. En este texto, la autora propuso que, en un panorama cambiante, en el que nuevos flujos de dinero y tecnología se introducían en la zona del Valle del Colca, las vestimentas de las mujeres mantenían y reforzaban su importancia en la localidad. Estos constituían, pues, tanto emblemas de identidad como símbolos de estatus —al significar su uso gastos considerables para sus usuarias—.

Considero que su trabajo, desarrollado hace ya más de 30 años, sostiene una importancia fundamental para el planteamiento que propongo. Proporciona, pues, una mirada y análisis integral de las prácticas, discursos y significados articulados en torno a la producción y usos de los bordados y las vestimentas del Colca. Otorga, de esta manera, una base a partir de la cual puedo conocer algunas dimensiones del panorama, y pensar en las transformaciones desarrolladas desde el momento en que realizó su trabajo de campo hasta el momento. Considero, por lo tanto, que es necesario elaborar una breve revisión de los antecedentes establecidos por esta autora: ¿a qué dimensiones prestó atención? ¿qué es lo que observó en el panorama del bordado de aquellos años? ¿cuáles fueron sus reflexiones y conclusiones principales? Ya que su obra abarca más temáticas que las que este trabajo hace —como los usos del bordado, sus significados en términos de las relaciones de género, etc.—, buscaré enfocarme en aquellas directamente relacionadas con las que yo considero para esta investigación.

Femenias desarrolló su trabajo de campo entre 1991 y 1993, años en los cuales vivió y se trasladó entre la ciudad de Arequipa y diferentes distritos de la provincia de Caylloma. Su investigación se desarrolló en medio de un contexto político nacional turbulento: el país atravesaba procesos a los que dedicó líneas de su texto, en tanto fueron motivo de giros y reflexiones para lo que ella deseaba hacer. A inicios de la década de los 90, el Conflicto Armado Interno estaba en desarrollo, al mismo tiempo que se aplicaban las reformas neoliberales impulsadas

durante el gobierno de Alberto Fujimori (Femenías, 2005, p. 9). La autora consideró lo que sucedía en Caylloma a la luz del más amplio contexto nacional, y evaluó sus aproximaciones bajo su luz.

Sus intereses iniciales —con los cuales se aproximó al campo— incluían analizar el género, la cultura material y la “economía simbólica” del lugar. Femenías deseaba observar cómo es que las dimensiones materiales de los objetos comunicaban ideas abstractas, y definían valores culturales y económicos. No obstante, luego de notar la presencia y relevancia que los bordados poseían en la vida social del lugar, decidió brindar a sus objetivos de investigación una nueva dirección, y a otorgar a los bordados y las vestimentas de las cuales formaban parte una posición central en este nuevo planteamiento. De esta propuesta emergería una comprensión compleja de la vestimenta en Caylloma. Femenías pudo observar cómo es que estos objetos, desde su producción hasta sus usos en momentos cotidianos y festivos, construían y revelaban dinámicas de género, etnicidad y clase complejas.

Su trabajo abarca, así, distintas etapas de la producción y circulación de los objetos bordados. Sus primeros dos capítulos buscan posicionar a los lectores en el territorio cayllomino. La autora resume con habilidad los procesos de transformación económicos e infraestructurales —vinculados, por supuesto, a procesos nacionales más grandes— que terminarían por transformar las dinámicas internas del Valle del Colca hasta el día de hoy. En este panorama agitado, las identidades locales también se presentaban como cambiantes y fluidas, y en constante negociación con la identidad nacional mayor.

Femenías, en tal sentido, no falla en aislar el contexto local de dinámicas más amplias. La autora es hábil en posicionar las prácticas y significados involucrados en los usos locales del vestido en un panorama local y nacional en el que la vestimenta constituye un marcador de etnicidad e “indigeneidad”. No obvia, tampoco, que la “indigeneidad” posiciona a los sujetos en lugares de subalternidad, condición que induce que tales identidades sean siempre negociadas en diferentes contextos. Enriquece, así, sus propias observaciones a través del diálogo con autores ya conocidos por discutir tales cuestiones, como De la Cadena, Poole y Mayer.

Su tercer capítulo, —“Clothing the Body: Visual Domain and Cultural Process”— ofrece una detallada descripción de la vestimenta cayllomina, tanto como objeto como práctica. No solamente describe detalladamente la estructura de los

vestidos de las mujeres cayllominas, sino también lo involucrado en su uso: en el acto de vestir, en las preferencias estéticas de sus productores y usuarios, y otras dimensiones. En esta línea, formula también la interesante propuesta de utilizar el acto de vestirse como una técnica de investigación.

La investigadora realizó, como parte de su proyecto, un esfuerzo por elaborar una historia del bordado en el Colca. Buscó, a través de la historia oral y del trabajo con archivos fotográficos, conocer el origen y los desarrollos de la práctica hacia la forma en la que ella la conoció. En el cuarto capítulo del libro, “Addressing History: Representation and the Embodiment of Memory”, afirma que, a pesar de que encontró que las narrativas que encontró acerca de esta trayectoria se encontraban dispersas y fragmentadas, podía notar que se formaba una historia coherente al unir las. Esta sugería que el origen de los bordados se habría establecido alrededor de la década de 1950, tiempo que consideró relativamente reciente.

En su séptimo capítulo, “Making Difference: Gender and Production in a Workshop System”, la autora se aproximó a los talleres de bordado y a las dinámicas sociales a través de las cuales se dirigen. Prestaría especial atención a las relaciones de género y parentesco involucradas en ellos, lo que le permitió producir interesantes conclusiones sobre las dinámicas construidas dentro de estos espacios de producción. Por último, en el octavo capítulo, “Trading Places: Exchange, Identity, and the Commoditization of Cloth”, la autora ofreció un panorama de las formas en las cuales el turismo había transformado las maneras de producir bordados durante los años en los cuales realizó trabajo de campo. Dio cuenta, entonces, de la emergencia y desarrollo del fenómeno de las vestimentas “híbridas” que, en tanto diseñadas para los gustos extranjeros, contrastaban con los usos locales.

En resumen, “Gender and the Boundaries of Dress” constituye una etnografía que interpreta, de manera articulada, dimensiones distintas de la historia reciente de Caylloma a través de sus vestimentas —y con el reto de no perder el enfoque sobre ellas—. El texto demuestra que entender el panorama de las vestimentas cayllominas de inicios de la década de 1990 involucraba entender, también, una historia en la que el género, las categorías de raza y etnicidad locales, y los cambios políticos y económicos locales del último siglo.

Luego de este trabajo, algunos otros pocos escritos trabajaron el tema. En los últimos diez años, dos escritos sobre el bordado fueron producidos desde

instituciones estatales, específicamente por los Centros de Innovación Tecnológica (CITE) de Arequipa y Lambayeque. El primero de ellos, publicado en 2017 por el CITE Sipán (el CITE de Lambayeque), constituía una breve sección de un libro dedicado a mostrar algunas de las prácticas incluidas dentro de la “línea textil” de los centros a nivel nacional. En pocas páginas —menos de 7—, el fragmento dedicado al bordado cayllomino expone algunos de los lugares de comercialización más importantes, su relación con los espacios turísticos locales, los tipos de objetos producidos por los bordadores, lo conocido sobre su posible origen¹³, su proceso de elaboración y materiales.

El segundo de ellos fue elaborado por el CITE Arequipa, la institución que, junto con Autocolca, mantiene un trato relativamente constante con los artesanos en la localidad¹⁴. En 2022, en colaboración con el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo y Autocolca, la institución publicó el libro “Bordados del Colca. Color, destreza y tradición”. Este texto propone desarrollar una exposición de lo conocido sobre el territorio en el que se desarrolló la práctica —el territorio cayllomino—, la historia de los grupos étnicos que lo han habitado —los collaguas y los cabanas—, su historia¹⁵, los rasgos principales del bordado —los materiales y repertorios iconográficos básicos—, las historias de aprendizaje de algunos bordadores y la labor del CITE en los últimos años. A pesar de que la mencionada propuesta temática podría prometer un abordaje completo del panorama contemporáneo, no considero que el texto cumpla con ello: buena parte de la información que presenta es redundante, las referencias de origen son poco claras y la redacción no presenta varias de las ideas con claridad.

En el período comprendido por ambas de estos productos se habría de publicar otro trabajo, que se distingue de los ya mencionados por haber desarrollado un breve trabajo de recopilación de información para construir una base sobre la cual posicionar una propuesta pedagógica. Esta es la monografía “Iconografía y bordados en los trajes típicos de la región Arequipa: Valle del Colca y Caylloma. Significado y aplicación en su indumentaria masculina y femenina”, trabajo de suficiencia profesional de María Junchaya (2019). De forma similar a los textos ya descritos, la autora propone una exploración amplia de diferentes aspectos

¹³ Para ello recurren al trabajo de Femenías y una entrevista.

¹⁴ La relación entre estas instituciones y los bordadores busca ser desarrollada en el capítulo IV de la investigación, “De cosedores a artesanos”.

¹⁵ El texto de Femenías se cita también en este caso.

relacionados con el bordado: sus materiales básicos, su técnica, sus iconografías y sus usos principales. Es a partir de estos fundamentos que Junchaya propone un proyecto para estudiantes de cuarto de secundaria que involucre al aprendizaje del bordado cayllomino como vía y base para enseñar proyectos de emprendimiento que considere dimensiones éticas y culturales. El trabajo, sin embargo, incluye varios fragmentos, traducidos al español, plagiados directamente del texto de Femenías¹⁶, por lo que su validez puede ponerse en duda.

El trabajo más recientemente publicado es un artículo escrito por Lolo Mamani¹⁷, Lady Concha, Carmen Franco y Karen Carpio. Para su propuesta, los autores habrían desarrollado un trabajo de revisión bibliográfica y entrevistas a “habitantes más significativos de la localidad” (Mamani et al., 2022, p. 40). El texto se propone abordar, en el breve espacio de 9 páginas, los materiales de producción, las tecnologías involucradas, la iconografía y simbología de la práctica y la organización del trabajo.

La revisión de los mencionados trabajos me ha llevado a sugerir algunos apuntes sobre los abordajes hechos, hasta el momento, al bordado cayllomino. La revisión de estas obras me lleva a, en primer lugar, reiterar una idea ya bastante repetida en mi escritura: que, en el panorama del conocimiento académico producido sobre el bordado cayllomino, el trabajo de Femenías constituye la fuente más completa y rigurosa accesible. Ningún otro abordaje posterior ha conseguido proponer algún aporte que permita contrastar la información y reflexiones producidas por ella con cambios contemporáneos. Aquellos otros breves trabajos investigativos hechos posteriormente —como el de Mamani et al. (2022)— se han aproximado a la práctica con delimitaciones amplias y, en tal sentido, difusas, lo que no ha permitido comprender con detalle dimensiones específicas del bordado en sus expresiones contemporáneas —como la organización del trabajo de los bordadores, los procesos de aprendizaje, sus circuitos de circulación, etc.—. En otras palabras, estos trabajos han pretendido hacer abordajes “totales” de la práctica sobre la base de breves procesos de recolección de información y en espacios de redacción reducidos. Como resultado, sus productos finales se han caracterizado por poseer descripciones breves y, con frecuencia, poco claras.

¹⁶ A la que no cita en ningún momento del documento.

¹⁷ Entonces director de la escuela de Antropología de la Universidad Nacional de San Agustín (Arequipa)

Por otro lado, la vía que han asumido los escritos producidos desde instituciones estatales muestran —comprensiblemente— un marcado interés en abordar la práctica del bordado desde los potenciales usos que su estatus como Patrimonio Cultural de la Nación permiten. Suelen, así, resaltar su potencial como producto llamativo para el mercado turístico¹⁸.

1.3. Marco teórico de la investigación

Propongo un conjunto de conceptos y herramientas teóricas a través de las cuales comprendo e interpreto las bases de los procesos que observo en esta investigación. Sobre ellos pretendo que se comprenda las direcciones que asumo en la forma en la que me aproximo al problema que planteo, tanto desde la formulación del mismo como en su análisis. Si bien esta sección no agota la totalidad de herramientas teóricas que utilizo para desarrollar mis interpretaciones¹⁹, sí buscar contener las líneas básicas desde las cuales inicio mis aproximaciones a la realidad.

La propuesta de marco teórico que presento se encuentra estructurada en tres partes. La primera y segunda parte propone definir las aproximaciones teóricas desde las cuales comprendo el contexto en el cual se desarrollan los procesos que observo: los funcionamiento de la cultura dentro del contexto capitalista actual, y las dinámicas entre el turismo y el cambio social. La tercera, por otro lado, presenta la conceptualización desde la cual comprendo las prácticas, procesos y objetos que se encuentran involucrados en mi planteamiento, y que son el objeto de mi investigación.

1.3.1. Cultura y capitalismo neoliberal

Propongo entender los procesos que observo en un contexto amplio en el que las dinámicas del capitalismo neoliberal han interactuado con las dimensiones culturales de la vida social. En las conceptualizaciones que presento, la “cultura” es entendida como un conjunto de procesos y prácticas. Es necesario mencionar que se enuncian desde una consideración especial a la observación de industrias culturales y creativas, prácticas y tradiciones locales, dispositivos de consolidación de ciudadanía, entre otros.

¹⁸ Estos abordajes al bordado son tratados con mayor profundidad también en el capítulo IV.

¹⁹ A lo largo del texto, como podrá identificarse, ocupan lugares importantes otras propuestas teóricas, como la teoría de capitales de Pierre Bourdieu o una extensión de la teoría de la performance de Judith Butler.

Considero que el análisis de George Yúdice constituye un buen comienzo para bosquejar el panorama. En un libro cuyo título sintetiza parte importante de su postura, “El recurso de la cultura”, el autor propone que en la contemporaneidad la cultura se utiliza como un recurso para alcanzar otros fines. Parte de la conceptualización heideggeriana del recurso como “reserva disponible” (ídem, p. 40), que permite entender que, como recurso, puede ser gestionado y utilizado para distintos fines. Esta nueva comprensión posee implicancias: la cultura, transformada en un recurso más, puede asumir la forma de, por ejemplo, un motor de desarrollo, o una vía de gobernabilidad. Su legitimación, entonces, se encontrará ahora basada en su utilidad (Yúdice, 2002, p. 25-26). Le resulta útil hacer un símil con la forma en la que la naturaleza es concebida de la misma manera: “la cultura como recurso puede compararse a la naturaleza como recurso, sobre todo porque ambas se benefician del predominio de la diversidad” (ídem, p. 13).

Desde esta mirada, el autor también aborda la que podría ser considerada una ausencia o laxitud de definición de lo que el autor entiende por “cultura”, y la incorpora dentro de su argumento. Sostiene, así, que su conceptualización como “recurso” “absorbe y anula las distinciones, prevalecientes hasta ahora, entre la definición de alta cultura, la definición antropológica y la definición masiva de cultura” (Yúdice, 2002, p. 16)

En una línea que considero afín, Jean y John Comaroff proponían una lectura pionera para el análisis de los procesos de mercantilización de la cultura en “Ethnicity Inc.”, o “Etnicidad S.A.” en español. El título escogido para su trabajo era, por lo menos, revelador: los autores proponían a las discusiones comparando los usos contemporáneos de la etnicidad y la identidad con aquellos propios de la propiedad privada y la empresa:

La etnicidad-empresa, Etnicidad S.A. —que en su forma madura es una proyección del sujeto emprendedor del neoliberalismo sobre el plano de la existencia colectiva— nace de una dialéctica lábil y poco rigurosa: el contrapunto entre, por un lado, la constitución de la identidad como persona jurídica o ideal y, por el otro, la transformación de la cultura en mercancía. Si bien puede surgir de cualquiera de esos dos “momentos” —recordemos el contraste entre los san y los bafokeng, o la contraposición entre distintos pueblos originarios de América del Norte—, con el tiempo, parecería que cada uno de esos polos dialécticos busca completarse en el otro (Comaroff y Comaroff, 2009, p. 216).

Los Comaroff, de esta manera, consideraban a la constitución de la identidad bajo los lineamientos de las personerías jurídicas y la transformación de la cultura en mercancía como puntos de partida que, sin embargo, no agotaban por sí mismos las

complejidades del fenómeno. La “Etnicidad S.A.” estaría construida sobre tal base, a partir de rasgos específicos del momento particular del capital en el cual nos ubicaríamos:

a) producción de un sujeto emprendedor (singular) y de un sujeto etnoempresario (colectivo); b) hegemonía de un voraz régimen de propiedad intelectual que ha reducido aspectos otrora intocables del ser biológico y cultural a derechos enajenables, activos inmateriales, efectos privados; c) globalización de la economía de la diferencia y del deseo; d) judicialización de la vida social y política en una escala inimaginable en el pasado (Comaroff y Comaroff, 2009, p. 218).

De esta manera, los autores proponían una forma de comprender las identidades étnicas que consideraran e incorporaran los procesos globales en curso. Proponían así, en su publicación más reciente sobre la “Etnicidad S.A.”, que...

It was ethnic identity itself was being repurposed, taking on more objectified, commodified form – and, in so doing, animating novel species of value, novel claims to sovereignty, territory and property, novel kinds of sociality and sensibility.

[Era la identidad étnica en sí misma la que estaba siendo readaptada, y tomaba una forma más objetivizada, mercantilizada — y, con ello, creando nuevas formas de valor; nuevas demandas por la soberanía, territorio y propiedad; nuevas formas de socialidad y sensibilidad]

(Meiu y Comaroff, 2020, “Introduction: Ethnicity, Inc., Revisited)

Estas perspectivas me permiten construir una noción de cultura y de identidad que considera sus lógicas reconfiguradas dentro de otras más amplias, aquellas producidas en las configuraciones contemporáneas del capitalismo y los procesos de globalización. Desde ambas propuestas, puedo comprender las dinámicas de los contextos que analizo desde dos ideas fundamentales: 1) la constitución de la cultura en un recurso y/o mercancía y 2) la instrumentalización de la diferencia. Así, la comprensión de la práctica como un recurso y como una “marca étnica” será fundamental para dirigir las líneas de análisis.

1.3.2. Turismo y transformación social

Esta sección me permite bosquejar aquellas aproximaciones teóricas desde las cuales se ha interpretado el turismo en distintas dimensiones, desde su comprensión como fenómeno históricamente específico hasta la caracterización de las principales dinámicas involucradas en este. Estas herramientas me permitirán no solamente comprender teóricamente el contexto en el cual trabajo, sino también definir categorías de análisis a las que deberé volver.

1.3.2.1. Turismo como fenómeno social

La antropóloga Norma Fuller, en “Turismo y cultura. Entre el entusiasmo y el recelo”, define al turismo como desplazamientos temporales, no motivados por razones de lucro, que son realizados con miras a retornar al punto de partida. Considera que, de entre las varias definiciones existentes destacaría tres elementos: “el desplazamiento temporal y voluntario, el consumo y la experiencia agradable debido a su ruptura con la cotidianidad” (2008, p. 18). Esta ruptura, en la práctica, estaría con frecuencia asociada al consumo de “culturas diferentes” (2008, p. 17). La idea de la diferencia es, entonces, clave para comprender las dinámicas del turismo. El mercado, en este contexto, promueve la diversidad, en tanto se encuentra orientada al consumo.

1.3.2.2. Turistificación y turismo como catalizador de transformaciones

La noción de “turistificación”, proveniente de la geografía, resulta útil para dimensionar aquellos procesos por los cuales ha atravesado el panorama cayllomino y chivaeño en las últimas más de cuatro décadas, en los que enmarco las dinámicas que investigo. El concepto marca diferencias del similar y conocido “gentrificación” por estar este último enfocado a analizar un fenómeno demográfico vinculado con desplazamiento, la diferenciación, impulsados por contextos y dinámicas muy diversos (Hernández, 2021). Como el término mismo permite notar, la noción de turistificación limita su comprensión a aquellos procesos involucrados con la inserción y expansión del mercado o industria turística. Knafo, en “L’invention du Tourisme” comprende, en términos simples, como quel proceso que atraviesa un lugar que se convierte en un destino turístico, que involucra tanto dimensiones físicas como simbólicas (Knafo, 1992). Esta dinámica, pues, requiere ser respaldada con infraestructuras y nuevas, así como de nuevas imágenes y representaciones (Hernández, 2019).

Este concepto, ampliamente influyente dentro de los estudios turísticos, ha servido como el punto de partida para posteriores desarrollos. Manuel De la Calle (2019) propuso, a partir del mismo, identificar las formas específicas en las que este proceso se manifestaba en los espacios y los transformaba. A pesar de que el autor los formulaba para analizar los procesos de turistificación en las ciudades considero que son lo suficientemente generales como para puedan aplicarse al caso que propongo. El autor consideraba la existencia de cinco de estas manifestaciones: la

mayor presencia de visitantes en el espacio, el aumento de actividades relacionadas al consumo turístico, el direccionamiento de negocios a la clientela foránea” y, por último, “la creación de un paisaje o escena” en la que predominen elementos llamativos para este mercado (De la Calle, 2019, p. 15)

1.3.2.3. La mirada turística

Uno de los conceptos más populares que emergieron de las aproximaciones que las ciencias sociales hicieron hacia el turismo fue el de la “mirada turística”, acuñado por John Urry en el texto homónimo, “The Tourist Gaze”, en 1990. La vigencia del término ha hecho que este sea revisado y, su libro de origen, reeditado más de una vez. Asumo, en este contexto, las conceptualizaciones hechas en la tercera edición del libro, “The Tourist Gaze 3.0”, en la cual el autor, junto a Jonas Larsen, actualiza sus reflexiones a la luz de nuevas observaciones y nuevos momentos dentro del debate académico.

El concepto parte de una idea básica: que “mirar es una habilidad aprendida, y que la idea del ojo puro e inocente es un mito” (Urry y Larsen, 2011, p. 1). Desde perspectivas influenciadas por los aportes de John Berger y su problematización de la neutralidad de la mirada a partir de “Modos de ver” (1972), los autores proponen analizar las formas en las que los turistas, enmarcados en un contexto en el que la industria turística es una industria de imágenes, construyen las formas en las que observan sus destinos y sus respectivos atractivos.

En un contexto en el que la imagen posee hegemonía, el “mirar” está construido a través de otras imágenes y recursos. Se construyen, a partir de ellos, “lentes” con los cuales se observa al mundo turistizado. Los autores sintetizan estas ideas en estas palabras:

Gazing at particular sights is conditioned by personal experiences and memories and framed by rules and styles, as well as by circulating images and texts of this and other places. Such ‘frames’ are critical resources, techniques, cultural lenses that potentially enable tourists to see the physical forms and material spaces before their eyes as ‘interesting, good or beautiful’. They are not the property of mere sight. And without these lenses the beautiful order found in nature or the built world would be very different. These different ways of seeing have many consequences for physical and built worlds.

[El mirar hacia paisajes particulares se encuentra condicionado por experiencias personales y memorias, y se encuentra enmarcado por reglas y estilos, así como por imágenes y textos que circulan sobre ellos y otros espacios. Estos ‘marcos’ son importantes recursos, técnicas, lentes culturales que potencialmente permiten a los turistas ver las formas físicas y los espacios materiales frente a sus ojos como

‘interesantes, buenos o hermosos’. Estos rasgos no son una mera propiedad de la visión. Sin estos lentes, el hermoso orden encontrado en la naturaleza o el mundo construido sería muy diferente. Estas diferentes formas de ver tienen varias consecuencias para los mundos físicos y contruidos] (Urry y Larsen, 2011, p. 2).

La mirada del turista, así configurada, se encuentra dirigida a elementos —ya sean del paisaje natural o urbano— que parecen separarse de la experiencia cotidiana del sujeto, y se asuman, así, como extraordinarios. En su construcción, las fotografías poseen un rol fundamental, ya que “activan la ‘movilidad imaginativa’ y el ‘viaje por la memoria’, y enmarcan las miradas de los turistas” (Urry y Larsen, 2011). Desde Urry, son consideradas como dispositivos de construcción y difusión de la mirada turística, (Urry y Larsen, 2011, p. 155), así como objetos performativos que generan sensaciones afectivas (Urry y Larsen, 2011).

Es importante considerar que no existe una sola mirada turística. No solamente es variable de acuerdo a los contextos sobre los cuales es aplicada, sino también de acuerdo a la sociedad que la construye, el grupo social específico y, por supuesto, el período histórico en el cual se posiciona. La mirada turística, entonces, cambia y se desarrolla de maneras diversas, de acuerdo a la influencia de factores múltiples.

1.3.2.4. “Souvenirs” como cultura material del turismo

Los souvenirs o “recuerditos” han sido adoptados como objeto de estudio especial dentro de las aproximaciones antropológicas y sociológicas hacia el turismo. En tanto objetos que condensan expectativas, imaginarios e, incluso, prejuicios y estereotipos, los investigadores los han asumido como objetos valiosos para la investigación de las dinámicas involucradas en esta actividad. Asumo, en este panorama, los aportes de David Hume (2014), Michael Hitchcock y Ken Teague (2019), autores que comparten su conceptualización del “souvenir” como “cultura material del turismo”.

Sus miradas resaltan las expectativas e imaginarios que no solamente constriñen, como revisaba líneas atrás, a la dinámica de la construcción de miradas turísticas, sino también a los objetos que resultan como objeto y materialización de las mismas. Así, desde Hitchcock y Teague entiendo que la producción de souvenirs “no solamente está sujeta a limitaciones de tamaño y peso, sino también a las expectativas que los viajeros poseen sobre las características más resaltantes del

lugar o personas visitadas” (Hitchcock y Teague, 2019, p. xiii). La cuestión de la autenticidad y su performance se encuentra atravesada en esta lectura. Esta responde, al mismo tiempo, a “la imagen generalizada de una cultura, o incluso de una ciudad o pueblo específicos” (Hitchcock y Teague, 2019, p. 8), Las formas que asumen estos objetos están, entonces, estrechamente vinculadas con las expectativas e imaginarios que los foráneos poseen sobre el lugar.

Hume utilizaba, por su parte, la noción de “fetiche” para describir el funcionamiento y los efectos de los souvenirs en la práctica y, específicamente, los turistas que los adquieren y poseen. La noción, derivada de la teoría de Freud, le permite interpretar cómo es que representan la experiencia, como parte del espacio y las personas involucradas en el viaje:

los souvenirs operan como sustitutos de lo que ya no está disponible. Los objetos de fetiche, como los souvenirs, son fragmentos de una experiencia, desde los cuales el sujeto completo de la experiencia puede ser imaginariamente reconstruido (Hume, 2014, p. 7).

Desde esta base, el autor dialoga con la propuesta de Urry para definir que el diseño y el estilo de los objetos hechos para el turismo deben mantener un constante diálogo y consideración de la mirada turística. Es, pues, a esta a la que se asume que deben satisfacer.

1.3.3. Artesanía: práctica, objetos y representación

La noción de artesanía permea la investigación de forma transversal. Es por ello que considero fundamental poder definir los puntos de partida desde los cuales considero abordarla. Para ello, parto de las propuestas de Larry Shiner (2004) y Eder y Lauer (1986) para considerar al concepto como un objeto de análisis en sí mismo, en lugar de una noción analítica. Luego, planteo asumir los aportes de la Teoría Social de la Plástica, la propuesta de Mirko Lauer (1982), como una base analítica útil para conceptualizar e interpretar las dinámicas involucradas en la transformación de la práctica, sus objetos y sus significados. Complemento esta propuesta con la de Nelson Graburn (1976, 2006), quien hizo un esfuerzo teórico por comprender las transformaciones de aquellos objetos que, teniendo sus orígenes en dinámicas locales de uso, comenzaron a ser comercializados dentro de circuitos turísticos y foráneos.

1.3.3.1. La noción de artesanía como objeto de análisis

El concepto de artesanía exige ser abordado con particular cuidado y precisión. Este, pues, tiene una historia de usos compleja, en la que se involucra mucho más que solamente la cuestión artesanal. La noción y sus derivaciones —como “lo artesanal”, “trabajo artesanal”, “producción artesanal”, “artesano”, etc.— han sido y son, con frecuencia, utilizadas sin haberse establecido una definición precisa del término, de los sentidos en los cuales el concepto será utilizado. Como criticaba Antonio Limón hace ya más de 30 años:

Los estudios de artesanía suelen abordarse desde puntos de vista muy parciales. Lo más frecuente es que ni siquiera se explique con claridad qué se entiende por este fenómeno, sino que se acepta sin mayores reparos, el concepto vulgar del hecho a mano, lo no industrializado (1988, p. 9).

A pesar de que este autor escribe sobre el funcionamiento de la noción en los contextos ibérico y español, a los cuales refiere su texto, pueden hacerse observaciones similares en el caso latinoamericano y peruano. Así, en “La artesanía en México” (2004), Diana Mejía buscó, desde una aproximación semiológica, analizar las definiciones y conceptualizaciones que los autores mexicanos habían elaborado en torno al concepto. En su proceso de revisión bibliográfica, encontraría que varias de las propuestas resultaban ser muy diferentes o, incluso, contradictorias. Concluye que el concepto no estaría aún unificado, y que había sido estrechamente vinculado a sectores poblaciones poco específicos (en Ramírez, 2014). Brenda Ojinaga argumentaba, por otro lado, que este es un “concepto ambiguo y problemático que continúa siendo una pieza fundamental de las narrativas sobre las creaciones artísticas provenientes de las llamadas culturas populares o subalternas” (2020, pp. 44-45)

En el contexto peruano, la separación de esta categoría con otras como la de “arte” puede entenderse, si bien no completamente, de manera representativa a través de un momento histórico específico, cuya profunda significación fue correspondida con múltiples análisis que lo asumieron como un momento clave para las discusiones. Se desarrolló, a fines de 1975, un debate en el campo intelectual, suscitado por el otorgamiento del Premio Nacional de las Artes al retablista Joaquín López Antay. Mientras algunos aprobaban la decisión, argumentando que el condecorado era un “artista popular”, otros la criticaban señalando que “los retablos son una forma colonial devenida en una mercancía artesanal” (Mitrovic, 2023, p. 15). No serían, por lo tanto, “verdaderas” obras de arte.

Como menciona Mitrovic, más allá de los resultados de la discusión, el hecho de que se desarrollara permitió comprender que “la artesanía merecía investigarse como una forma que se desarrolla, histórica y actualmente, en un espacio social distinto al del campo artístico, y que solo ocasionalmente se articula a dicho campo” (2023, p. 19). El momento permitió hacer notorio, entonces, que funcionaba y circulaba de formas particulares, que merecían ser investigadas desde dicha especificidad.

Estas ideas me permiten introducir a la apuesta que presento como una que parte, en síntesis, de reconocer la poca precisión con la que la noción de “artesanía” ha sido utilizada. No propongo, por lo tanto, considerarla como una categoría analítica, sino como un objeto de estudio en sí mismo. Las bases de esta mirada pueden ser ubicadas en dos propuestas distintas que, considero, constituyen su fundamento histórico y su proyección para su uso en las interpretaciones de la realidad, respectivamente: la propuesta de Larry Shiner y la de los autores que escribieron desde la Teoría Social del Arte.

Desde Shiner, entonces, comprendo la categoría de “artesanía” como una construcción histórica. Este autor consideraba, en “La invención del arte: una historia cultural” (2004), que la noción de “arte” que sostiene la sociedad occidental contemporánea es, en realidad, más reciente de lo que aparenta. Se habría, pues, consolidado como tal hace apenas doscientos años, como resultado de un proceso que involucró transformaciones en el sistema de significados, valoraciones, prácticas, agentes e instituciones que habría constituido el “sistema de las artes” —como él denomina a este conjunto— anterior, mantenido y sostenido durante más de dos mil años antes (Shiner, 2004, p. 21). En este panorama, los agentes involucrados, los artistas y teóricos del arte, hacían esfuerzos desde sus respectivos ámbitos por hacer reconocer a ciertas disciplinas —como la pintura— como “artes”, nobles e intelectuales. Estas eran, así, conceptualizadas en contraste y dicotomía con las “artesanías”: estas serían, al mismo tiempo, definidas como disciplinas eminentemente prácticas y manuales. El resultado de este proceso había sido la creación de un concepto de “arte” estrechamente vinculado a la intelectualidad, cuya definición también dependía de su relación de oposición con la de la “artesanía” (Shiner, 2004).

Desde el aporte del autor, se puede comprender que los conceptos se encuentran sostenidos sobre “sistemas”, basados en la división de conceptos y sus

respectivas valorizaciones. La noción de artesanía —que definitivamente, considero, posee aquellos rasgos que este autor describe que fueron asignados a partir de la formación del actual sistema de las artes—, entonces, también podría, el cual sería posible observar y analizar. Extendiendo esta lectura hacia el contexto latinoamericano, podría afirmarse que esta ha sido cargada con otros significados y asociaciones.

Es, en este punto, que considero que ciertas consideraciones propuestas por los autores de la Teoría Social del Arte proponen un camino para no descartar el uso de esta categoría, y construir otro camino para recorrer. Su propia apuesta, pues, podría ser considerada como compatible con la de Shiner: asumían al “arte” como una categoría histórica, “una expresión de relaciones sociales reales, situadas históricamente y susceptible de estudiarse en su devenir concreto” (Mitrovic, 2023, p. 23). De esta manera, proponían ir más allá del mero reconocimiento de esta dimensión, para proceder a analizar, específicamente, sus concreciones en la práctica: “revelar el mecanismo interno de la historicidad de la categoría, penetrar más allá de la apariencia” (Eder y Lauer, 1986, p. 22)

En síntesis, la propuesta que presento parte de considerar a la noción de “artesanía”, lo “artesanal” y, por extensión, a sus agentes, los “artesanos” —así como otras variaciones del término—, en primer lugar, como categorías sensibles a la historia y a los contextos²⁰. En consecuencia, no busco asumirlos como nociones analíticas, sino como objetos de análisis en sí mismos. Me interesa, entonces, aproximarme a cómo es que funcionan en la realidad cayllomina, dentro de los entornos y contextos en los cuales investigo. Esto me lleva, en consecuencia, a preguntarme por las valoraciones y asociaciones más amplias con las que cargan, las implicancias de sus usos y otras formas en las que circulan y causan efectos en la realidad social²¹.

1.3.3.2. La teoría social de la plástica

La “teoría social de la plástica”, una propuesta teórica y metodológica, fue desarrollada por Mirko Lauer en el tercer capítulo (“Para una teoría social de la

²⁰ Otras investigaciones recientes sobre artesanía en el Perú asumen esta mirada como punto de partida. Tal es el caso, por ejemplo, del trabajo de Alba Vega, “Artesanas con cultura turística: La producción de cerámica en el contexto del auge de los discursos y prácticas sobre el turismo en Chazuta, San Martín” (2024)

²¹ Si bien esta mirada permea todo el trabajo de investigación, su presencia e influencia resulta particularmente notable en el cuarto capítulo.

plástica”) de su obra “Crítica de la artesanía: plástica y sociedad en los andes peruanos” (en adelante, “Crítica...”), publicada en 1982. El trabajo ha sido relanzado en una reciente nueva edición, a cargo de Mijail Mitrovic (2023). En su “Estudio introductorio” a dicha nueva edición de “Crítica...”, Mitrovic posicionó al aporte de Lauer en el contexto en el cual emergió. Su propuesta teórica y metodológica se formuló como parte de la iniciativa de la Teoría Social del Arte, una apuesta que proponía asumir el método de la economía política como una nueva forma de estudiar la plástica.

Como afirmaba el editor en el “Estudio Introductorio” a la segunda edición del texto, la apuesta de Lauer “se trata de un marco teórico-metodológico cuyas líneas generales siguen vigentes” (Mitrovic, 2023, p. 45). Es desde dicha mirada que estimo útil asumir sus aportes, con el cuidado de revisarlos bajo la mirada de las transformaciones de los últimos años. En este sentido, estimo pertinente considerar específicamente cuatro dimensiones de esta propuesta teórica: su mirada crítica a la carga ideológica de los conceptos, su orientación hacia el análisis de las relaciones sociales detrás de los objetos, su reconocimiento de la diversidad y la especificidad de cada objeto y de sus condiciones de existencia y, por último, la noción del objeto plástico como concepto analítico.

Mirada crítica a la carga ideológica de los conceptos

Lauer consideraba importante prestar atención a los contenidos ideológicos que pudieran cargar los conceptos que utilizara en sus análisis. partía de una mirada que podría ser considerada afín a la de Shiner —anteriormente presentado—. Decía sobre la artesanía, en tal sentido, que “es una realidad y una categoría en constante movimiento dentro de la realidad peruana: las transformaciones sociales modifican su sentido a cada vuelta de la historia” (2023, p. 114)”. Fue, en ese sentido, que decidió distanciarse de conceptos como “artes” o “artesanías” proponiendo utilizar, en su lugar, la noción de “plástica”. Esto respondía a plantear alguna alternativa que evitara la carga ideológica que nociones como estas presentaban —como ha sido desarrollado anteriormente—.

Como menciona Mitrovic (2023, p. 34), para cuando hacía esto ya otros habían formulado conceptos que respondían al mismo problema. En 1981, Juan Acha proponía a “lo estético” como un concepto amplio general que abarcaba formas de producción particulares, como las artesanías, las artes y los diseños. Un

par de años antes, García Canclini (1979) las comprendía como parte de lo que llamó producción simbólica. El objetivo de Lauer habría sido el de “proponer una teoría ya no de la obra de arte o del objeto artesanal, sino del objeto plástico, reuniendo lo común de ambas formas de producción, a saber, que se trata de objetos que portan representaciones orientadas a operar en la sociedad” (Mitrovic, 2023, p. 34)

Énfasis en las relaciones detrás del objeto y objeto como concreción de determinaciones

En segundo lugar, la propuesta de Lauer exhortaba a prestar atención a las relaciones sociales detrás de cada objeto. Esto era, en parte, una consecuencia de la premisa anteriormente presentada: si se reconocía el encubrimiento ideológico de las categorías, resultaba entonces necesario observar “la concreción de la plástica no en la apariencia física del objeto, sino en las *determinaciones de su existencia social como producción-distribución-consumo*” (Lauer, 1982, p. 10). En otras palabras, se abría el camino hacia enfocar la mirada en las condiciones reales. En dimensiones analíticas, esto permitiría, luego, reconocer que, como afirmaban Eder y Lauer, “las relaciones entre lo social y la representación están condicionadas por la forma de inserción del proceso de producción artística en su conjunto dentro de la estructura de las relaciones de producción” (1986, p.37).

Reconocimiento de la diversidad

Lauer formulaba su propuesta asumiendo, por otro lado, como básico el reconocimiento de las especificidades en los procesos a observar. Establecía que que “cada forma de producir determina un tipo específico de existencia social de la producción plástica y una particular configuración de sus elementos; cada momento histórico supone una manera particular de producir” (Lauer, 1982, p.99). Deseaba, entonces, construir una metodología que partiera reconociendo la especificidad, desde el “carácter social del proceso” detrás de cualquier objeto plástico:

En la teoría social que se postula aquí lo que existe realmente es el carácter social de un proceso: la producción, la distribución y el consumo de un tipo de objetos y procesos, que constituyen una parte específica del proceso general de reproducción de una forma de producir particular (Lauer, 1982, p. 100).

El objeto plástico como propuesta analítica

Considerando esta base, Lauer partía desde el “objeto plástico” como su objeto de análisis. Este sería un momento de concreción observable de procesos que estarían en curso, y que irían más allá del objeto mismo. Este estaría conformado por dos dimensiones: la representación y el soporte material. Como sintetiza Mitrovic, la representación sería la imagen, el contenido visual e ideológico que carga el objeto, mientras que el soporte material, las determinaciones físicas y técnicas del objeto, pero también las relaciones de producción que lo engendran, así como las instituciones por las que circula.

Para abordar estos términos con mayor detalle, considero importante comenzar con la noción de soporte material. Este es, según Lauer, una conjunción de “toda aquella materialidad presente en el objeto plástico, en relación con la cual se organizan los aspectos inmateriales de la creación” (1989, p. 101). Ello comprendería a “lo material” en un sentido amplio: no solamente abarcaría al material del cual estaría hecho el objeto y a su configuración, sino también a todas las relaciones sociales involucradas en la producción de lo físico. Lauer menciona, como ejemplos de ellas, a aquellas establecidas entre el mercado, la economía, los agentes institucionales, los procesos y las técnicas. En esta dinámica, “la parte física del soporte es síntoma y síntesis de la restante” (Lauer, 1989, p. 101).

La representación, por otro lado, correspondería a las imágenes visuales elaboradas a través del soporte material, “la particular configuración de la inmaterialidad en la obra (o eventualmente en el proceso) en relación con su materialidad” (Lauer, 1989, p. 101). Esta sería, como además aclara Mitrovic (2023), un producto o síntoma del universo ideológico de una época.

Habiendo revisado y comprendido esto, es posible entenderle cuando afirmaba, respecto al objeto plástico, que este era “la relación históricamente determinada entre estos cuatro ámbitos, que cubren lo genérico y lo individual en cada momento del sistema de producción plástica: los momentos del movimiento de la plástica en la historia” (1989, p.102). Como desarrolla Mitrovic (2023), cada objeto revela una relación específica entre la representación y el soporte material. El análisis, propuesto de esta forma, partiría del mismo, desde el cual podrían observarse sus determinaciones.

En la teoría social que se postula aquí lo que existe realmente es el carácter social de un proceso: la producción, la distribución y el consumo de un tipo de objetos y

procesos, que constituyen una parte específica del proceso general de reproducción de una forma de producir particular” (Lauer, 1982, p. 100).

Así, las categorías y propuesta de análisis de Lauer me resultan útiles por ofrecerme un esquema a partir del cual comenzar a observar las transformaciones involucradas en el cambio histórico de una práctica y de los objetos que produce —como él mismo indicaba, “una suerte de guía para su conocimiento a partir de una aproximación a lo concreto” (2023, p. 102)—. Su atención hacia los contextos sociales e ideológicos en los que se ubican los productores me resulta práctica para dirigir mis propias interpretaciones en sentidos que también asuman estas consideraciones.

1.3.3.3. Las cambiantes “artes del cuarto mundo”²²

Graburn conceptualiza al “cuarto mundo” como el nombre para aquellos grupos, indígenas o nativos, cuyos territorios se encuentran dentro de los límites nacionales y burocráticos de las administraciones de los países del “primer”, “segundo” y “tercer mundo”. En este contexto, serían “pueblos sin países propios, pueblos que usualmente se encuentran en la minoría y sin el poder de dirigir el curso de sus vidas colectivas” (Graburn, 2006, p. 412). Graburn refiere, así, a aquellos objetos que solían ser recolectados como “curiosidades” etnográficas, que fueron conocidos como “primitivos” por mucho tiempo, y en torno a los cuales el estatus de “arte” fue debatido por largo tiempo.

Si bien no considero asumir completamente la caracterización en la que Graburn entiende los orígenes y bases de las “artes del cuarto mundo” y de sus sujetos creadores de ella —no considero que defina adecuadamente al bordado y los bordadores cayllominos—, sí creo valioso recoger sus aportes en la conceptualización de artes “cambiantes”. Considero útil su propuesta en tanto realiza un esfuerzo por entender y clasificar los procesos de cambio que objetos de producción y usos localmente situados pueden atravesar frente a la demanda de agentes externos, como turistas y otros consumidores foráneos.

²² La propuesta que expongo es la actualización que el autor hizo de lo formulado en su clásico “Ethnic and Tourist Arts. Cultural Expressions from the Fourth World”, publicado en 1976, treinta años después. En 2006, pues, publicó “Arts of the Fourth World” en el libro “Anthropology of Art” (2006), de William Morphy. En este capítulo del libro, se encargó de revisar algunos de sus postulados, pero mantuvo, como base, la misma estructura.

Graburn divide estos objetos en dos grandes grupos. Por un lado, considera aquellos hechos “para adentro” del grupo, con usos y funciones importantes para la identidad, estructura y valores internos (“inwardly directed”). En el otro extremo considera aquellos hechos “para fuera”, “para el mundo externo y dominante. Son estos últimos objetos los que, con frecuencia, habrían sido estigmatizados como poco relevantes, menospreciados como “artes de aeropuerto”. Graburn debate estas atribuciones argumentando que la importancia de su estudio radica en la forma en la que, a través de estos objetos, los pueblos presentan al mundo su propia identidad. Asumiendo antiguas definiciones de los cambios producidos por el contacto con influencias externas —como las propuestas por Herskovits, Redfield y Linton—, Graburn considera pertinente definir a este segundo grupo de objetos como “artes de la aculturación”.

El esfuerzo de clasificación que el autor propone para describir las direcciones de cambio que los objetos localmente situados pueden atravesar es valioso, pero excede los límites de lo necesario para los objetivos de la presente investigación. De entre los esquemas que propone, sin embargo, me resulta particularmente útil aquel que utiliza para definir los procesos de emergencia de nuevas formas de arte. Partiendo de la división antes descrita —entre objetos dirigidos al uso interno y aquellos dirigidos al uso externo—, considera que los cambios en los primeros pueden ser impulsados por dos grandes fuerzas: las nuevas oportunidades técnicas y materiales y, por otro lado, las influencias culturales y formales. En general considera que, a pesar de los cambios, la permanencia de estos primeros tipos de objetos depende de seis factores: su demanda continuada, la disponibilidad de los materiales de base tradicionales, el tiempo para trabajar —y la falta de atracciones que compitan con este—, el conocimiento de las habilidades y estéticas de las artes, las recompensas y prestigio entre los demás miembros del grupo y, por último, que estos objetos mantengan un rol en los sistemas de creencias, rituales o de intercambio (Graburn, 2006, p. 421).

Las artes comerciales y turísticas, por otro lado, seguirían algunos rumbos compartidos, pero también distintos y particulares a sus propias lógicas. Estos objetos, característicos por ser modificados e, incluso, inventados con el propósito de ser vendidos, tendrían al mercado como su principal fuente de cambios. Las nuevas implementaciones deberían, también, considerar la competencia entre productores y el esfuerzo por mantener precios bajos en las unidades.

En dicho panorama, Graburn considera al cambio en los tamaños de los objetos —miniaturización o aumento—y la simplificación de las formas y las decoraciones como algunos de los procesos más comunes que atraviesan. Sin embargo, las influencias y mandatos que deberían seguir serían, por supuesto, mucho más diversas y complejas que ello. El autor resume el conjunto de ellas en un fragmento:

Thus commercial arts at all levels are subject to more contingencies than internally important arts. They have to satisfy the aesthetics of the foreign consumer as well as the producer, if possible; they have to project a clear image, either ethnically relevant or suitably exotic; they have to be transportable and not too fragile and resemble some genre that is deemed worth collecting by outsiders.

[Las artes comerciales están, en todos los niveles, más sujetas a contingencias que las artes internamente relevantes. Tienen que satisfacer las estéticas de los consumidores foráneos, así como las de los productores si es posible; tienen que proyectar una imagen clara, étnicamente relevante o apropiadamente exótica; tienen que ser transportables y no demasiado frágiles, y asemejarse a algún género que sea considerado digno de ser coleccionado por los foráneos] (Graburn, 2006, p. 427).

La propuesta de Graburn es pionera y, hasta el momento, una de las muy pocas herramientas que han sido hechas para analizar este tipo de procesos. Con los cuidados tomados²³, considero que ofrece líneas para interpretar las direcciones de cambio que toman los objetos en contextos en los que sus características —asociadas a las identidades de sus sociedades de origen— resultan atractivas para el turismo y el mercado externo. El bordado cayllomino, como será visto en la investigación, atraviesa por procesos homólogos a los que el autor se esforzó por describir y clasificar.

1.3.4. Configuraciones simbólicas de los objetos y sujetos: patrimonialización, discursos y capitales

Esta sección presenta herramientas teóricas que utilizo para analizar procesos de cambio simbólico de los objetos y sujetos sobre los cuales trabajo a lo largo de mi investigación. Todas ellas comparten un rasgo en común: prestan atención a transformaciones en los significados de objetos y conceptos, desde diferentes perspectivas y énfasis.

²³ Respecto a los puntos de partida de su propuesta, mencionados líneas atrás.

1.3.4.1. El patrimonio como producción metacultural

Barbara Kirshenblatt-Gimblett, en “Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage” (1999), propone reflexiones que cuestionan la comprensión del patrimonio como un fenómeno neutral, como una práctica que se limita a exhibir y “preserva” objetos culturales e históricos. A partir de su análisis de la práctica y procesos asociados a la exhibición —una “political economy of showing” [“economía política del mostrar”] (1999, p.1)—, formula una concepción del patrimonio que se basa en desafiar asunciones de este tipo:

Heritage is not lost and found, stolen and reclaimed. Despite the discourse of conservation, preservation, restoration, reclamation, recovery, re-creation, revitalization, and regeneration, it is a mode of cultural production in the present that has recourse to the past [...]. Heritage not only gives buildings, precincts, and ways of life that are no longer viable for one reason or another a second life as exhibits of themselves; it also creates something new [...].

[El patrimonio no se pierde y encuentra, roba y reclama. A pesar del discurso de conservación, preservación, restauración, reclamo, recuperación, recreación, revitalización y regeneración, el patrimonio produce algo nuevo en el presente que tiene recursos en el pasado. [...]. El patrimonio no solo da a edificaciones, precintos y formas de vida ya no viables una segunda vida como exhibiciones de sí mismas. También crea algo nuevo [...]] (Kirshenblatt-Gimblett, 1999, p. 149-150).

El patrimonio, entonces, sería una creación nueva, hecha sobre la base de “la transvaluación de los obsoleto, lo errado, lo difunto “ (idem, p. 149). A través de la exhibición, un proceso fundamental para su creación, se le otorga lo que la autora entiende como una “segunda vida”. La exhibición, a su vez, se rige bajo ciertos imperativos: el de performance, de conocimiento y de despliegue (“display”, en el texto original). Es a través de ellos, pues, que se construye como patrimonio constantemente.

1.3.4.2. Capital económico, social y simbólico

La teoría de capitales que Pierre Bourdieu desarrolla a lo largo de varios escritos ha sido utilizada para analizar una muy amplia diversidad de temáticas. Bourdieu propone, con ella, una forma alternativa de pensar los procesos de acumulación que permita pensar más allá de las relaciones de mercado y transacciones económicas, como explica en “Poder, derecho y clases sociales” (2000). En su propuesta, los diferentes tipos de capital —económico, social, simbólico y cultural— están íntimamente articulados entre sí, rasgo fundamental

para comprender su funcionamiento y alcances. Para fines de esta investigación, asumo como pertinentes únicamente a los tres primeros.

Capital económico

Esta sería la forma más superficialmente “visible” del capital, y una con un peso central en la teoría de Bourdieu. El autor no solamente la consideraba compuesta de recursos económicos directos, sino también de todos aquellos que podrían ser, eventualmente, convertidos en dinero, e institucionalizados como derechos de propiedad (1986). El capital económico, entonces, brinda las condiciones materiales de existencia y de reproducción.

Bourdieu consideraba a este tipo particular de capital como la base de los demás. Consideraba, pues, todas las formas de capital podían llegar a obtenerse a través de este tipo particular, a través de un “esfuerzo de transformación” (1980, 2000).

Capital social

Bourdieu define al capital social como:

la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos. Expresado de otra forma, se trata aquí de la totalidad de recursos basados en la pertenencia a un grupo (2000, p. 148).

Para que se articulen relaciones que permitan emerger a esta forma de capital, entonces, debe existir alguna forma de institucionalización en ellas, oficiales o sancionadas por otros a través de lo que Bourdieu llama “actos de institucionalización”. Dentro de esta lógica, la reproducción de esta forma de capital implica el intercambio constante: “el esfuerzo incesante de relacionarse en forma de actos permanentes de intercambio, a través de los cuales se reafirma, renovándose, el reconocimiento mutuo” (2000, p. 153).

Capital simbólico

La comprensión del capital simbólico se encuentra estrechamente vinculada a aquella del “campo de producción cultural”, también definida por Bourdieu. Construida a partir del análisis del campo literario en “Las reglas del arte”, fue definida como “el lugar de una lucha específica por el monopolio de una forma de capital”, un “espacio de relaciones objetivas entre posiciones” (1990, p. 135) en el

que los productos culturales se producen y valoran (1992). Es un espacio en el que, entonces, la lucha constante se articula en torno a la definición de lo que será valorado dentro del campo, o lo que pertenecerá a este en primer lugar. El capital simbólico, para ello, posee un rol clave.

El campo cultural es, así, “el lugar por excelencia de producción y circulación del capital simbólico” (Bourdieu, 1992, p. 165). Bourdieu llega, incluso, a afirmar que “cumple la función que el capital económico en el campo económico” (ibid, p. 312). Esta forma de capital es definida como aquella legitimidad otorgada dentro del campo, percibida y reconocida por los otros agentes en él. Se basa, entonces, en el reconocimiento de los otros, en la “creencia de los demás en el valor de aquello que se posee” (Bourdieu, 1997, p. 63)

1.3.5. Balance del marco teórico

Considerar estos conceptos de forma conjunta me otorga bases y herramientas teóricas para interpretar la realidad en lo que considero tres niveles. El primero de ellos se ubicaría en un contexto global, de procesos y magnitudes diversos, como un panorama amplio que permea todo el escenario particular que observo y los contextos más generales en los cuales este se ubica: entender a la cultura dentro de las dinámicas del capitalismo contemporáneo neoliberal es fundamental para comprender el resto de niveles de análisis.

Dentro de este paradigma amplio ubico una comprensión antropológica de las dinámicas del turismo y de las transformaciones que generan en los contextos particulares en los que se desarrollan. Dentro, al mismo tiempo, de este nuevo nivel de comprensiones, ubico a aquellas propuestas teóricas que me permiten analizar a los agentes, procesos y objetos que son, específicamente, de mi interés para la investigación que propongo. Mientras que unas permiten analizar específicamente a las prácticas y objetos —las propuestas de Lauer—, desde una mirada que brinda énfasis a la transformación, otras —las propuestas de Kirshenblatt-Gimblett y Bourdieu— permiten desarrollar otras ideas sobre las dimensiones simbólicas involucradas en tales transformaciones.

En el nivel más específico de análisis, Lauer y Graburn ofrecen, ambos de distintas maneras, propuestas teóricas y analíticas para poder interpretar la transformación de los objetos y de las relaciones sociales articuladas en su producción. Fueron formuladas desde las mismas fuentes, observadas y

caracterizadas de formas distintas: “artesanías”, objetos plásticos en el contexto latinoamericano, para Lauer; y las artes “del cuarto mundo”, para Graburn.

Lauer propone partir desde el objeto, “fragmentarlo” en dimensiones analíticas y, a partir de ellas, observar cómo es que consolida diferentes formas y relaciones no solamente involucradas en su hacer, sino también en el contexto más grande en el que se ubica. Su mirada, pues, apunta a las relaciones sociales observables más que solamente las apariencias de los objetos. Graburn, por su parte, considera activamente al factor comercial dentro de su propuesta, como un impulsor poderoso de cambios, involucrado con mayores contingencias. Asumirlos en conjunto me ofrece una base para entender, de manera holística, las tres dimensiones de cambio que busco analizar en mi propia propuesta: las prácticas y su organización, los objetos, y las representaciones que emergen sobre ambos, así como de los agentes detrás de ellos.

1.4. Aproximación metodológica

Mi estrategia metodológica se basó en mi deseo de comprender los procesos de transformación en la práctica del bordado cayllomino en un marco temporal específico (desde la década de 1980 hasta la actualidad) a través de las dimensiones escogidas para ello (la organización del trabajo, los objetos y las representaciones de los bordadores en el discurso).

Para realizarlo, consideré pertinente que mi aproximación al campo estuviera organizada por una mirada doble, que prestara atención de manera simultánea a la configuración actual de las dinámicas en torno al bordado y, al mismo tiempo, a los recuerdos de sus procesos de transformación. Consideré que necesitaba dar cuenta de la organización de las dinámicas del presente para poder comprender las dinámicas de un pasado cercano. El presente también fue, por supuesto, el punto desde el cual produje varias de las preguntas que me dirigieron durante el proceso de trabajo de campo: fue en intercambios donde emergieron las que me llevarían a algunas de las interrogantes más útiles para mi investigación, que me permitían seguir avanzando en tanto me ofrecían nuevas perspectivas sobre las preguntas que originalmente me había propuesto.

Como puede entenderse, disponía de la observación participante, las entrevistas y las conversaciones para poder comprender el panorama

contemporáneo, pero solamente podía intentar “reconstruir” —o, por lo menos, caracterizar a grandes rasgos— el de los años pasados a través de los recuerdos de las personas con las que trabajé²⁴. Para esta tarea, el trabajo con material fotográfico fue particularmente útil: como desarrollaré posteriormente, la discusión en torno a imágenes pertinentes —de productos hechos y prácticas desarrolladas durante el marco temporal considerado—.

El marco temporal abarcado por este enfoque comprende desde inicios de la década de 1980 hasta la actualidad. Esto significa que, en total, busqué observar aproximadamente cuarenta años de procesos de transformación, que pude distinguir en distinto detalle dependiendo de los recuerdos de mis interlocutores, observaciones y las triangulaciones de información que hacía con el texto de Femenías (2005).

Busqué realizar esta labor a través de una metodología cualitativa y un enfoque etnográfico. Esto significa que la investigación estuvo basada en, como diría Geertz, “la perspectiva del actor” (1973), lo cual implica prestar atención a las formas en la que los sujetos sociales otorgan sentido y valor a sus propias acciones y hábitos. Esta perspectiva, como analiza Guber (2001), también permite trascender la mera observación de las normas formales y prestar, a partir de ello, atención a las pautas informales, cotidianas, del “sentido común”.

Una investigación etnográfica, por otro lado, se distingue también por el tiempo de trabajo y por la forma en la que el o la investigadora debe aproximarse a las personas con las cuales lo realizará. Como destaca Restrepo (2016), esta forma de trabajo e indagación se caracteriza por procurar asumir técnicas de investigación “no invasivas”, que procuran ser utilizadas con empatía y paciencia. El autor contrapone estas formas a aquellas aplicadas “‘contra reloj’ y diseñadas en serie para aplicarlas por investigadores que ‘caen en paracaídas’ para extraer ciertas respuestas y llenar formatos” (p. 37). Adoptar un enfoque etnográfico, entonces, requiere que la investigación pueda disponer de un tiempo prudente de realización, que esta se desarrolle con ritmos pausados y con una actitud permanentemente respetuosa.

Consideré pertinente asumir esta forma de trabajar en tanto deseaba conocer de los cambios a través de las perspectivas que las personas involucradas en ellos sostenían. Busqué, por ello, basar mi proceso en prestar especial atención a las

²⁴ Además del trabajo de Femenías, claro está.

formas en las que pudieran entender, narrar y dar significado a estos procesos. Ello implicó, por consiguiente, prestar atención a los conceptos y nociones que pudieran utilizar para describirlos.

1.4.1. Dónde y cuándo: sobre el espacio y el tiempo de la investigación

Chivay es, como vengo mencionando, la capital de la provincia de Caylloma, una de las ocho que conforman el departamento de Arequipa. Es, al mismo tiempo, uno de los veinte distritos que conforman dicha provincia. Su acceso desde la ciudad de Arequipa, luego de la construcción de la carretera hace algunas décadas, es directo: toma aproximadamente cuatro horas trasladarse de un lugar a otro por carretera.

A pesar de ser una locación pequeña, Chivay es una localidad comercialmente muy viva, un rasgo que pude observar mientras estaba en trabajo de campo. A la ciudad llegan personas de todos los distritos de Caylloma a comercializar productos agrícolas y de otros tipos. Es, también, un eje de distribución de productos exportados que, traídos desde la ciudad de Arequipa, encuentran en Chivay un nicho de ventas para la provincia. Estos rasgos, aunados al su ya repetido carácter como receptor de turistas, hacen que sea un lugar con movimiento permanente.

Consideré pertinente asumir este como el centro de mi trabajo de campo por dos razones. Por un lado, debía considerar su importancia en los cambios desarrollados en la provincia de Caylloma en las últimas décadas, estrechamente vinculados con procesos importantes para la vida en la provincia —y al mismo tiempo, íntimamente relacionados entre sí— como la construcción de carreteras, el establecimiento y expansión de servicios, como la luz eléctrica.

Su centralidad como capital no debía tampoco obviarse. La localidad es el punto que se debe atravesar para llegar a cualquiera de los otros 20 distritos que conforman la provincia. Es, por lo tanto, el punto de paso asegurado para cualquier visitante interesado en conocer el Cañón del Colca. Esto, consecuentemente, la ha convertido en una ciudad “turistificada”²⁵, adaptada para el turismo: su extensión —especialmente la zona de la plaza y sus alrededores— alberga varios hospedajes y restaurantes, con ofertas diversas.

²⁵ En términos de Knafo (1992). Su propuesta es explicada, en términos de la investigación, en el marco teórico (1.3).

Otro de los factores que me llevó a decidir trabajar en este lugar fue el antecedente establecido por Femenías (2005), quien lo consideró como uno de los ejes centrales de su investigación por sus características. A pesar de que radicó en la cercana localidad de Coporaque —ubicada a aproximadamente 7 kilómetros de Chivay, y en donde construyó sus vínculos más cercanos—, su trabajo de campo estuvo marcado por constantes viajes a la capital de la provincia, en donde realizó múltiples entrevistas y observaciones. Resultaba crítico que prestara este tipo de atención a la ciudad: según las estadísticas que su propio trabajo pudo producir, más del 80% de la producción de bordados del Valle se encontraba en este lugar (2005, p. 80). A pesar de que no puedo ofrecer cifras homólogas, las observaciones hechas durante el campo y las conversaciones que sostuve con agentes locales²⁶ me permitieron corroborar que aún es así: Chivay concentra una cantidad muy importante de las y los bordadores de Caylloma.

Otros autores, por otro lado, han escrito también sobre la centralidad de Chivay en el proceso de consolidación de Caylloma como destino turístico, y, consecuentemente, sobre los impactos que estos desarrollos tuvieron en la localidad. Hildegardo Córdova, en tal sentido, apuntaba que prácticamente toda la infraestructura de turismo en el Valle del Colca se había posicionado en Chivay. Ello había impulsado su expansión urbana y un potente crecimiento demográfico (2003, p. 79). Lisocka-Jaegermann y Woloszczak (2008), por su parte, apuntaron que la localidad ha adquirido un lugar central en cualquiera de los recorridos turísticos y visitas hechas al cañón. Monopolizaría, así, las actividades turísticas en el Valle, que no llegarían de la misma manera a otras locaciones.

Hice una aproximación preliminar —o “precampo”— al que sería el espacio principal de mi trabajo de campo durante una semana, en agosto de 2023. Esta primera visita²⁷ me permitió establecer algunos contactos, entablar algunas conversaciones tempranas y realizar algunas observaciones incipientes. Estas aproximaciones, a pesar de ser breves y superficiales, me brindaron una base sobre

²⁶ Antes de las fiestas, observé cómo personas de diferentes lugares de la provincia viajaban hasta Chivay solamente para acordar preparativos para hacer sus trajes para tales eventos. Los bordadores también solían compartirme que, de acuerdo a sus propias impresiones, la mayor parte de artesanos se encuentra en este lugar.

²⁷ Si bien fue la primera visita hecha con intenciones investigativas —respecto a la práctica del bordado—, no fue la primera vez que visitaba el lugar, al que ya había llegado varias veces antes, pero en calidad de turista. Como menciono en la sección 1.4.5., mi cercanía personal con el lugar de investigación facilitó el poder direccionar mi trabajo desde sus primeras etapas.

la cual podría formular un proyecto de investigación que me fuese útil para, luego, comenzar el trabajo de campo con cierta seguridad.

Pasé en Chivay un total de 13 semanas o 3 meses. Llegué a instalarme en el lugar el 22 de enero de 2024 y lo dejé el 22 de abril del mismo año. Mi estadía coincidió con festividades y eventos importantes en la provincia, que enriquecieron mi proceso de investigación. Me permitieron, pues, observar algunas dinámicas que son específicas a aquellos momentos: la temporada de carnaval, el feriado de la Semana Santa y, por supuesto, los procesos de organización de los bordadores detrás de estos eventos, para los cuales se demandan grandes cantidades de trajes, artesanías y otras piezas bordadas. Estos forman parte, pues, de una de las “temporadas altas” de producción de objetos bordados.

1.4.2. Quiénes: los agentes de la investigación

Como mencionaba líneas atrás, la forma en la que concebí la investigación llevó a que buscara desarrollarla, principalmente, con bordadores. Sin embargo, resultaba fundamental que considerara su acción enmarcada en redes con otros tipos de agentes, con los cuales trabajan e interactúan constantemente. Por ello, me aproximé fundamentalmente a dos tipos de actores distintos: 1) bordadores y 2) trabajadores de instituciones estatales vinculadas al turismo²⁸.

Los bordadores son un grupo muy diverso, y no hubiera podido investigar sobre sus casos si es que no hubiera considerado las múltiples formas en las que se diferencian. A partir de las observaciones hechas durante mi investigación preliminar y las primeras semanas de mi campo identifiqué ciertos criterios de diferencia que me permitieron seleccionar una muestra diversa²⁹

a. por su tiempo en la actividad, “generaciones” de bordadores

- Primera generación (G1): bordadores que comenzaron su actividad entre 1980 y 1990

²⁸ Debo recalcar que limité mi mirada a los agentes del Estado por haber notado que eran los únicos que trabajaban con los artesanos durante el tiempo en el que estuve haciendo mi investigación.

²⁹ Como podrá notarse en la Tabla 1, en la que sintetizo información básica y relevante sobre mis agentes, la composición de la muestra no necesariamente obedeció a criterios de equidad entre las categorías. Es decir, no necesariamente trabajé en la misma proporción con agentes de una u otra —trabajé con muchas más mujeres que varones y con más bordadores de trajes que de artesanías, por ejemplo—. Esto se debió a varios factores, entre ellos la disponibilidad de las personas (dificultades para acceder a ciertos agentes) y la proporción de los agentes en el panorama en general.

- Segunda generación (G2): bordadores que comenzaron su actividad entre 1990 y los tempranos 2000
- Tercera generación (G3): bordadores que comenzaron su actividad entre los 2000 y 2010
- Cuarta generación (G4): Bordadores que comenzaron su actividad a partir de los 2010

En las etapas más tempranas de la investigación, cuando formulé mi proyecto de trabajo de campo, pretendía seleccionar a las “generaciones” de bordadores con los que trabajaría de acuerdo a sus edades. Noté, sin embargo, en varios casos, que los artesanos fueran coetáneos no significaba necesariamente que tuviesen el mismo tiempo trabajando: varios habían comenzado con este trabajo en momentos y etapas diferentes de sus vidas. Fue por ello que, luego de haber pasado ya un tiempo allá, noté que resultaba más útil elaborar la muestra de acuerdo a los años que llevaban en el rubro.

Para los fines que conciernen, consideré adecuado dividir a los bordadores en cuatro “generaciones”: aquellos que comenzaron la actividad entre 1980 y 1990 (G1), quienes lo hicieron entre 1990 y los tempranos 2000 (G2), quienes lo hicieron entre los 2000 y 2010 (G3) y, por último, quienes comenzaron desde 2010 en adelante (G4). Mi interés por observar la práctica del bordado desde una mirada diacrónica, que prestara atención a los cambios, me llevó a poner particular énfasis en esta dimensión. Trabajar prestando atención y comparando a las “generaciones” me permitió dar cuenta no solamente de los cambios entre una y otra, sino también de la repetición de patrones (experiencias compartidas, perspectivas, preferencias personales, etc.), que fueron relevantes para articular observaciones.

b. Por su género

- Bordadoras mujeres
- Bordadores varones

Consideraba importante prestar atención especial a esta diferenciación por el carácter mixto de la práctica —explicitado por Femenías y observado por mi propia cuenta en mis visitas exploratorias—. Este es un rasgo importante de la práctica: suele asumirse que las labores textiles son desarrolladas, principalmente, por mujeres, pero la práctica del bordado cayllomino desafía esta noción. A pesar de que la dimensión del género no se encontraba de manera explícita en mis preguntas de investigación, sostenía que dar cuenta de las transformaciones de la práctica

debía incluir una mirada hacia cómo era que las dinámicas de género se habían visto involucradas en ellas³⁰.

c. por sus productos

- Bordadores que se dedican a la producción de trajes (objetos para el uso local)
- Bordadores que se dedican a la producción de artesanías (objetos para el mercado turístico)

Consideré investigar ambos rubros porque deseaba notar cuáles eran las lógicas que regían la organización de la producción de ambos. Estando en el campo me enteré de que quienes producen trajes no suelen producir artesanías, y viceversa. Como profundizaré, a ambos tipos de productos corresponden rutinas de trabajo y líneas de circulación distintos.

d. por sus principales espacios de trabajo

- Bordadores que trabajan desde los mercados de Chivay (principalmente en el pasaje artesanal del mercadillo) y desde sus casas
- Bordadores que trabajan exclusivamente desde sus casas
- Bordadores que exhiben sus procesos de producción (Mallqui Pallay y Casa Andina)

Si bien esta diferenciación no encontró un lugar muy grande en mis hallazgos³¹, considerar esta dimensión me permitió observar cómo es que existen diferentes formas de organizar las rutinas en relación al espacio en el que se realizan.

e. por su relación con las asociaciones de artesanos

- Bordadores que forman parte de las mesas directivas de asociaciones
- Bordadores asociados
- Bordadores que no forman parte de asociaciones

Si bien hay más de 70 asociaciones de artesanos a lo largo del distrito de Caylloma³², no todas ellas están debidamente registradas o, incluso, activas. Trabajé principalmente con dos asociaciones, ambas muy distintas entre sí. La primera de ellas fue la Asociación de Artesanos Collaguas y Cabanas —o “ARTESCOLCA”, sus

³⁰ Doy cuenta de estas transformaciones con particular énfasis en el segundo capítulo de la investigación.

³¹ No noté que las rutinas de organización cotidiana variasen de manera relevante o destacada dependiendo del espacio de trabajo.

³² Según comunicaciones personales y las cifras que se enunciaban en asambleas organizadas por CITE Arequipa y Autocolca.

siglas—. Esta es la asociación más grande, en actividad constante y debidamente registrada de la provincia de Caylloma.

Durante el campo, en resumen, trabajé con un total de 31 artesanos. Ya que no trabajé con la misma profundidad con todos ellos, considero que 19 de ellos formaron parte del cuerpo de informantes principales y 12, parte de mis informantes secundarios. La forma en la que he propuesto la redacción de mi texto no ha dejado lugar a que pueda describir, de forma detallada ni en la misma medida, cada uno de los casos que observé: decidí, pues, brindar mayor espacio a descripciones generales de los procesos. En la Tabla 1, a continuación, presento a aquellas personas con las que trabajé, desde cuyas trayectorias y testimonios he elaborado todo lo presentado en esta investigación.



Tabla 1. Relación de agentes (bordadores)³³.

<i>Tipo de informante</i>	Nombre	Género	Rubro	Edad	Generación (tiempo en el bordado)	Apuntes generales
<i>Principal</i>	José Suñi	Masculino	Trajes [retirado]	78	G1	Esposo de Celedonia Velásquez. Retirado desde hace aprox. 15 años. Se dedica a la crianza de ganado.
<i>Principal</i>	Celedonia Velásquez	Femenino	Trajes [retirada]	75	G1	Esposa de José Suñi. Trabajaba junto a él en un puesto del mercado. Actualmente borda trajes solamente en sus tiempos libres, y para su propio uso.
<i>Principal</i>	Vilma Mejía	Femenino	Trajes	65 (aprox.)	G1	Viuda de Tiburcio Ocsa, uno de los bordadores más conocidos de Chivay. Administra un puesto en el Pasaje Artesanal del Mercadillo
<i>Principal</i>	Edgar Cayo	Masculino	Trajes [retirado de la producción, pero activo en comercio y espacios de reunión entre artesanos]	65	G1	Esposo de Verónica Velásquez. Fue presidente de una comisión especial de la feria de artesanos de Semana Santa del 2024.
<i>Principal</i>	Verónica Velásquez	Femenino	Trajes	61	G1	Esposa de Edgar Cayo. Se especializa en la elaboración de trajes. Administra un puesto en el Pasaje Artesanal del Mercadillo de Chivay.

³³ Información vigente para 2024.

<i>Principal</i>	Filomena Picha	Femenino	Trajes	45	G2	Aprendió a bordar en el taller de Tiburcio Ocsa y Vilma Mejía, cuando tenía 17-18 años. Administra un puesto en el Pasaje Artesanal del Mercadillo de Chivay.
<i>Principal</i>	Gruber Sullca	Masculino	Trajes	60 (aprox.)	G1	Hijo de Margarita Sullca, quien fuera dueña de taller. Se dedica principalmente a la venta de trajes en el Pasaje Artesanal del Mercadillo de Chivay..
<i>Principal</i>	Leonardo Mejía	Masculino	Trajes [sombreros cabana]	60 (aprox.)	G1	Natural de Coporaque. Fue uno de los principales interlocutores en la investigación de Blenda Femenías
<i>Principal</i>	Susana Bernal	Femenino	Trajes	60 (aprox.)	G1	Natural de Coporaque. Fue una de las principales interlocutoras en la investigación de Blenda Femenías
<i>Principal</i>	Simona Cutipa	Femenino	Artesanías	63	G1	Localmente se le reconoce como una de las pioneras en elaborar artesanías bordadas. Trabajó con Livia Sullca durante varios años en dicho rubro. Trabaja en el hotel Casa Andina, haciendo exhibición de bordados permanente para los visitantes.
<i>Principal</i>	Antonio Condori	Masculino	Trajes	78	G1	Natural de Tisco, administrador de la casa-museo Mallqui Pallay. Padre de 6 hijos que también aprendieron a bordar, dos de los cuales trabajan en el rubro hoy.

Principal	Livia Sullca	Femenino	Artesanías	67	G1	Bordadora y comerciante de artesanías. Fue una de las primeras personas en elaborar artesanías bordadas y la primera en una tienda de artesanías para turistas en Chivay. Fue la primera persona en elaborar muñecas con vestidos del Colca. En 2024 reinauguró su tienda bajo el nombre "Artesanías Collagua Señor de Huanca"
Principal	Leandrina Ramos	Femenino	Artesanías	64	G1	Viuda de Saturnino Bernal, con quien tenía un taller en Coporaque y Chivay. Una de las artesanas más conocidas fuera de Caylloma. Trabaja con grandes cantidades de pedidos, muchos de los cuales recibe desde el extranjero.
Principal	Eva Condori	Femenino	Trajes	50	G2	Administra un puesto en el mercadillo, en el que vende tanto trajes como artesanías. Se especializa en la venta de prendas cotidianas, como phullos y sombreros (especialmente collagua)
Principal	Edison González	Masculino	Trajes	35	G2	Bordador. Esposo de Gleny. Administra, junto a su esposa, "Bordados Inty".
Principal	Ruth Casani	Femenino	Trajes [sombreros cabana]	40	G2	Bordadora. Se especializa en la elaboración de sombreros y trajes. De familia de bordadores (uno de sus hermanos se dedica a hacer trajes para muñecas; el otro, se dedica a bordar trajes).
Principal	Tomás Mendiguri	Masculino	Trajes	50 (aprox.)	G2	Actual presidente de la Asociación de Artesanos Collaguas y Cabanas. Aprendió a bordar en el taller de Bernardo Supo. Trabajó en el taller de Edgar Cayo.

<i>Principal</i>	David Condori	Masculino	Trajes [sombreros cabana]	48	G2	Bordador, hijo de Antonio y Tomasa. Él y su esposa se especializaron en la confección de sombreros cabana. También trabaja como electricista en una mina en Cusco.
<i>Principal</i>	Delia Condori	Femenino	Artesanías	47	G2	Bordadora, hija de Antonio y Tomasa. Se dedica a la elaboración de artesanías, las cuales vende a los comerciantes de la Cruz del Cóndor
<i>Secundaria</i>	Eva H.	Femenino	Trajes	45	G2	Hija de Modesta Condori. De familia de bordadores.
<i>Secundaria</i>	Alejandrina G.	Femenino	Artesanías	aprox. 50	G2	Borda desde hace 15 años, junto a sus hermanos, desde la ciudad de Arequipa. Abastece la mayor cantidad de artesanías que se venden en el mercadillo.
<i>Secundaria</i>	Gleny Calla	Femenino	Trajes	35	G2	Esposa de Edison. Administra "Bordados Inty" junto a su esposo.
<i>Secundaria</i>	Donato Anco	Masculino	Trajes	aprox. 40	G2	Vocal de la Asociación Collaguas y Cabanas. Distribuye su tiempo entre el bordado y la veterinaria para ganado.

<i>Principal</i>	Ricardina Condo	Femenino	Trajes	43	G3	Bordadora, asociada en Collaguas y Cabanas. Administra un puesto en el mercadillo.
<i>Secundaria</i>	Maribel Apaza	Femenino	Trajes [sombreros cabana]	aprox. 40	G3	Vicepresidenta de la Asociación Artesanos Bordadores del Valle del Colca. Administra su negocio personal, "Sombreros del Colca" . Ha hecho innovaciones aplicando iconografías del bordado a otras formas de vestimenta.
<i>Secundaria</i>	Doris Maque	Femenino	Trajes	aprox. 50	G3	Bordadora, de padres bordadores. Trabajó desde hace 15 años en el rubro de las artesanías. Hoy está parcialmente retirada.
<i>Secundaria</i>	Lino Velazco	Masculino	Artesanías	67	G3	Se ha insertado en la actividad desde hace relativamente poco tiempo, en relación a sus coetáneos. Busca ofrecer artesanías bordadas en nuevos materiales y formatos (como el cuero).
<i>Secundaria</i>	Ana Zúñiga	Femenino	Trajes	aprox. 40	G3	Vicepresidenta de la Asociación Collaguas y Cabanas. Borda desde hace 17 años. También administra un hotel.
<i>Secundaria</i>	Simón Caillagua	Masculino	Trajes	aprox. 40	G3	Trabaja desde casa. Se dedica a hacer pedidos para quienes tienen puestos en el mercadillo.

Secundaria	Lidia Q.	Femenino	Trajes	aprox. 40	G4	Comenzó a aprender a bordar por un curso en 2006, pero abandonó la práctica y la retomó recientemente: se dedica al bordado desde el 2023
Secundaria	Florencia Cabana	Femenino	Trajes	45	G4	De padre bordador (aunque ella no aprendió la práctica de él, sino del curso que ofreció Sierra Sur).

Fuente: Elaboración propia.



Podrá notarse que no he utilizado seudónimos para referir a los agentes³⁴. Esta fue una decisión que tomé en conversaciones personales con ellos, que refiere también a una dimensión del panorama sobre la cual desarrollaré ideas posteriormente. Los bordadores, pues, buscan diversas formas para hacer público su trabajo, que permita difundirlo y, con ello, difundirles a ellos como productores.

Como mencioné anteriormente, no solamente trabajé con bordadores, sino también con otros tipos de agentes, con quienes también compartí espacios, conversaciones y a quienes también pude, eventualmente, hacer entrevistas que me permitieron profundizar aquellos puntos en los que tenían especial participación. Entre ellos se incluyeron trabajadores de Autocolca, CITE Arequipa, un conocido guía de turismo e investigador de la comunidad y algunos familiares de los bordadores con los que trabajé. Les nombro a través de seudónimos³⁵, también como parte de una decisión asumida en conversaciones, desde la intención de guardar discreción en torno a sus trabajos.

Tabla 2.

Relación de agentes secundarios (no bordadores)

Seudónimos	Ocupación	Breve descripción
Zacarías Ocsa (nombre real)	<i>Guía de turismo</i>	Guía de turismo —especializado en turismo de caminata— e investigador. Ha publicado libros sobre la historia y cultura de la provincia de Caylloma.
Ximena	<i>Consultora del CITE Arequipa</i>	Encargada del trabajo de campo del proyecto de ruta turística artesanal "Ukhuñan"
Sandra	<i>Trabajadora de Autocolca</i>	Trabajaba en el área de Promoción Cultural en Autocolca.
Fernando	<i>Trabajador de Autocolca</i>	Trabajaba en el área de Promoción Cultural en Autocolca.
María	<i>Trabajadora de Autocolca</i>	Trabajaba en el área de Promoción Turística en Autocolca.
Laura	-	Hija de Leonardo M. y Susana B.
Andrés	Estudiante	Hija de bordador (trajes), con conocimientos de bordado.
Javier	Estudiante	Hijo de bordadora (artesanías), con conocimientos de bordado.
Bárbara	Estudiante	Hija de bordadora (trajes), con conocimientos de bordado

Fuente: Elaboración propia.

³⁴ A pesar de ello, procuro desarrollar mis narraciones y descripciones con cuidado y pertinencia.

³⁵ Hago una excepción con Zacarías Ocsa, un personaje público en la localidad, desde cuyo carácter de investigador busca que se reconozca aquellas ideas provenientes de sus testimonios.

Con este grupo de agentes desarrollé, en total, 45 entrevistas (entre abiertas y semiestructuradas) y más de 60 conversaciones informales³⁶. Considero aparte los ejercicios de fotoelicitación realizados —21 en total, entre los cuales incluyo una sesión grupal—. Es sobre estos y otros datos sobre los que formulo las descripciones, procesos y reflexiones que construyen este texto.

1.4.3. Cómo: técnicas y herramientas de investigación

Deseo, en las siguientes líneas, exponer las técnicas que utilizaré en el trabajo de campo. Buscaré, en primer lugar, establecer algunas consideraciones para su uso. En segundo lugar, deseo explicitar la utilidad de cada una de ellas para mis objetivos de investigación, proponer formas concretas de su uso, reflexionar en torno a las implicancias de los mismos y, por último, ponderar sus aportes y limitaciones. Describo, así, a la observación participante, las entrevistas —tanto semiestructuradas como en profundidad— y a las técnicas basadas en el uso de recursos audiovisuales como las que fueron útiles para producir la información necesaria para mis objetivos de investigación.

1.4.3.1. Apuntes sobre el uso de técnicas

Sobre la observación participante

En la investigación, la observación participante tuvo una importancia fundamental. Como mencionaba Guber, esta técnica permite “detectar los contextos y situaciones en los cuales se expresan y generan los universos culturales y sociales, en su compleja articulación y variabilidad” (Guber, 2001, p. 109).

Consideré desarrollarla de manera que me permitiera observar tanto lo que pasaba dentro como fuera de los talleres —es decir, la práctica en sí misma, los objetos producidos por ella, y como los contextos en los que se posicionan— de forma integral. Por lo tanto, la desarrollé en espacios tan diversos como los talleres —espacios en sí mismos también ampliamente diversos—, las asambleas de artesanos, las faenas de las asociaciones, las reuniones organizadas por la municipalidad, los eventos de promoción organizados por Autocolca y el CITE, entre otros sobre los que detallo en mi redacción.

³⁶ Me refiero solamente a aquellas de las que he tomado registro y notas apropiadamente.

Sobre las entrevistas semiestructuradas y en profundidad

Guber afirmaba que “cierta información puede obtenerse solo parcialmente a través de la observación”. Su relevancia radicaría en la forma en la que “la entrevista es una de las técnicas más apropiadas para acceder al universo de significaciones de los actores” (2001, p. 132). La realización de entrevistas fue fundamental para conocer, desde los recuerdos de mis interlocutores, los rasgos del pasado reciente del bordado cayllomino.

Sobre el uso de recursos visuales y materiales para las técnicas de investigación

a. Registro audiovisual

Tomar fotografías fue clave para desarrollar todo mi proceso de investigación. Fue a través de ellas que pude recolectar una colección de fotos de objetos bordados, de espacios de producción y otros espacios de interacción entre artesanos y agentes del Estado. Durante este proceso, consideré fundamental trabajar bajo los principios del consentimiento informado: que los agentes involucrados supieran que ellos —o los objetos hechos por ellos— estaban siendo fotografiados, mi intención detrás de la acción —la investigación— y los destinos de tales fotografías y que, con tales conocimientos.

b. Fotoelicitación y la elaboración de un catálogo de fotografías

Las imágenes pueden convertirse en mediadoras y facilitadoras de intercambios y conversaciones. La fotoelicitación, como instrumento de investigación, permite hacer uso de esta cualidad. La capacidad de las fotografías para gatillar recuerdos y reflexiones las convirtió, así, en un instrumento importante para resolver el objetivo principal bajo el cual mi investigación se dirige.

Para desarrollar estos ejercicios en el campo preparé un conjunto de materiales que me permitió, de distintas formas y de acuerdo a sus cualidades particulares, conversar con los bordadores sobre el pasado cercano de la práctica del bordado. Los presento brevemente a continuación:

i. “Colección María Matarazzo” (del Instituto de Etnomusicología y el Endangered Archives Project)

Figura 4.

Mujer fotografiada en una fiesta en Tapay, en 1988.



Fuente: Colección María Matarazzo, 1984

Esta colección, titulada en honor a una de las principales colaboradoras en el trabajo realizado para su creación, se encuentra compuesta por 343 fotografías, tomadas entre los años 1980 y 1985, un material proveniente de las colecciones personales de Gerardo Huaracha y de María Luisa Lobo. El proyecto del cual forma parte se denomina “Preservación de materiales audiovisuales etnográficos de representaciones culturales en peligro en el Perú” (EAP298), coordinado y llevado a cabo por el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú entre 2009 y 2010, en alianza con el “Endangered Archives Project” de la British Library. El proyecto, como sugiere su nombre, buscaba localizar y digitalizar colecciones audiovisuales etnográficas de las regiones de Puno, Arequipa y Ayacucho (IDE, s.f.). Se encuentra, actualmente, digitalizado en su totalidad en la página web del Endangered Archives Project.

Las fotografías de la colección retratan una amplia diversidad de actividades festivas y rituales de la región: desde matrimonios y funerales hasta fiestas del agua, danzas y festejos por la Semana Santa. Seleccioné, del amplio cuerpo disponible, a 20 imágenes que destacaban por mostrar —en lo posible, de manera relativamente nítida— las vestimentas de las personas retratadas y, particularmente, sus bordados. Esta selección estuvo compuesta, fundamentalmente, por imágenes tomadas en fiestas desarrolladas entre 1984 y 1988. Eran relevantes, entonces, por mostrarlas

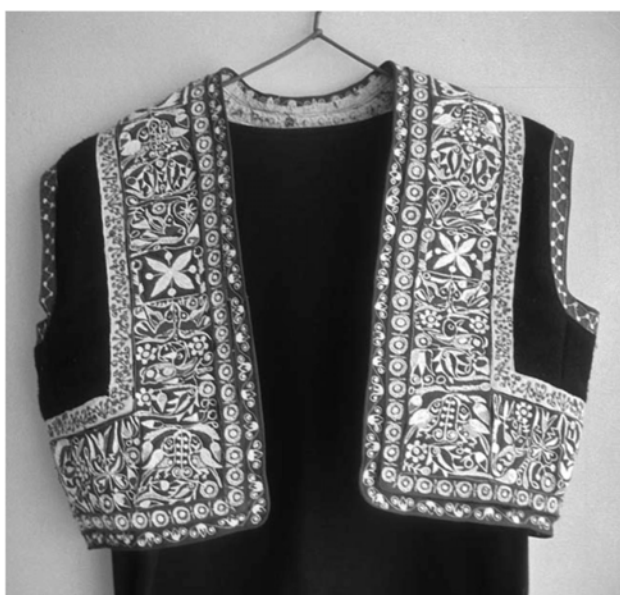
en uso en el rango temporal de mi interés. Fueron particularmente útiles para evocar descripciones de los objetos hechos para contextos festivos. En estos términos, me permitieron conversar con mis interlocutores a través de preguntas como las siguientes: ¿qué caracterizaba a los trajes bordados para fiestas de inicios de la década de 1980? ¿Qué distinguía a los bordados de fiesta de aquellos años de los bordados de uso cotidiano? ¿En qué se diferencian de los bordados de fiesta en la actualidad?

ii. Archivo fotográfico de Blenda Femenías

El trabajo de Femenías incluye, bajo la forma de anexos incorporados al texto, varias fotografías tomadas durante su proceso de trabajo de campo. Estas retratan una amplia diversidad de objetos bordados —como sombreros, blusas, chalecos y polleras— y de prácticas en las cuales encontró involucradas la creación o el uso de los bordados. Varias de estas fotografías poseen la ventaja de que han sido tomadas con especial cuidado, por lo que muestran con claridad los diseños y patrones representados en los bordados que observó en la época en la que realizó su investigación. Corresponden, entonces, a los tempranos 1990s, un punto medio en el marco temporal que me propuse investigar (inicios de la década de 1990).

Figura 5.
"Chaleco bordado por Juan Condori y Nilda Bernal", fotografía del archivo de investigación de Blenda Femenías.

36 VEST EMBROIDERED BY JUAN CONDORI AND NILDA BERNAL



Fuente: Femenías, 2005, p. 269

Figura 6.

“Gerardo Vilcasán trabajando en su quiosco del mercado de Chivay”.

33 GERARDO VILCASÁN AT WORK IN HIS CHIVAY MARKET KIOSK



Fuente: Femenías, 2005, p. 242

iii. Archivo de la colección de tejidos Helen L. Allen

Llegué a este y al archivo del museo de Washington a través de las referencias explicitadas en el texto de Femenías. Este archivo está compuesto por bordados que la autora misma recolectó en 1984 (2005, p. 15). Estas fotografías muestran una “parada” de traje completa: una pollera, un chumpi o faja, una blusa, un corpiño, un saco y un sombrero. Las piezas fueron fotografiadas en diferentes ángulos y cercanías: algunas fotografías, así, ofrecen una mirada particularmente detallada a detalles de las vestimentas, como los bordados que las adornaban. Su claridad, nitidez y la viveza de sus colores fueron rasgos que las convirtieron en un material ideal para mostrar y conversar.

Figura 7.
Detalle de saco bordado, de 1984.



Fuente: Colección Helen L. Allen, 1984

iv. Archivo de la colección de tejidos del Washington D.C. Museum

Esta colección también se encuentra conformada por piezas recogidas por Femenías, esta vez en el año 2002. No solamente se diferencia de la colección mencionada anteriormente por el tiempo de producción de los objetos, sino también por el tamaño de la colección de piezas fotografiadas, la cual es más amplia en el caso de este archivo. Está compuesto, pues, por diferentes fotografías de tres chumpis, cuatro sombreros cabana bordados, dos corpiños, tres polleras —dos de uso externo, una de uso interno— y una blusa.

Figura 8.
Fotografías de un corpiño, parte frontal y dorsal.



Fuente: Washington D.C. Museum, 2002

1.4.3.2. Las técnicas en relación a mis objetivos

Como puede entenderse, cada una de las técnicas mencionadas anteriormente sirvieron de maneras distintas a desarrollar mis objetivos de investigación. A continuación, deseo desarrollar brevemente cuáles fueron las más útiles de acuerdo a cada una de mis preguntas.

Mi primer objetivo de investigación apuntaba a comprender los procesos de cambio desarrollados en la organización social de la práctica o el trabajo del bordado. La observación participante combinada con entrevistas me permitió, en primer lugar, observar y comprender las dinámicas contemporáneas y rutinas de organización de la producción. Las complementé con entrevistas abiertas y semiestructuradas, que me permitieron dar cuenta de las narrativas que se articulaban en torno a los cambios en estas formas de organización. Durante estos procesos, las fotografías —tanto de mi propio catálogo como las de los archivos personales de mis interlocutores— me ayudaron a conversar en torno a los recuerdos que verlas evocaba en los bordadores.

Para desarrollar este objetivo consideré fundamental, además, hacer observación participante dentro de los espacios en los que se desarrollaba la producción de bordados, tanto aquellos ubicados en el espacio público —los puestos del mercadillo— como en el privado —los talleres en casa—.

Pasé buen tiempo en el taller de la Asociación de Artesanos Collaguas y Cabanas, un taller colectivo que la asociación dispone para el uso de todos sus miembros. Las actividades de la asociación eran parte de las rutinas cotidianas de varios de mis interlocutores, por lo que también estuve presente en las actividades que organizaban —como asambleas y faenas—.

Para comprender las lógicas detrás del aprendizaje del bordado³⁷, consideré aprender a bordar como parte de mi metodología. Recibí, a lo largo del campo, “lecciones” de tres personas distintas: de un bordador retirado, Don José Suñi, quien me instruyó con paciencia a aprender lo básico del uso de una máquina a pedal; de David Condori, un bordador de sombreros que ya tenía experiencia dictando en cursos y, por último, de Delia Condori, una bordadora de artesanías. Todas estas personas abordaron la enseñanza desde perspectivas diferentes, priorizando criterios distintos. Dar cuenta de estos contrastes me permitió comprender mejor la lógica de aprender a bordar de acuerdo al rubro de trabajo, y a la herramienta utilizada —la máquina a pedal o la industrial—.

Mi segundo objetivo de investigación, por otro lado, pretendía comprender cómo es que se habían transformado los objetos bordados desde las perspectivas de los artesanos. Para tal fin, el trabajo con fotografías resultó fundamental: observarlas, discutir las y clasificarlas con los bordadores me permitió comprender, desde sus miradas, cómo era que estos objetos habían evolucionado y de acuerdo a qué criterios lo hicieron. Adicionalmente, les invité a recurrir al dibujo para graficar recuerdos de imágenes pasadas, de las que no tuviéramos referencias a la mano ni ellos ni yo —tales como las iconografías que se hacían y ya no se hacen, o con la misma frecuencia—. Durante el campo, además, algunos de los artesanos me brindaron, amablemente, la posibilidad de observar sus propios objetos personales, a través de los cuales pude analizar tanto piezas antiguas —considerando como “antiguas” a aquellas hechas con me— como recientes. Las entrevistas y conversaciones informales fueron, nuevamente, transversales a todo este proceso.

Mi tercer objetivo de investigación era el de dar cuenta de cómo se habían transformado los discursos y valoraciones que se articulan sobre el bordado y sus agentes. Para explorar estos temas, presté particular atención a las formas en las que los funcionarios y trabajadores de las entidades estatales en Chivay se

³⁷ Que consideré como parte de la respuesta a mi primera pregunta, en tanto constituye el medio a través del cual se reproduce la práctica.

relacionaban con los artesanos. Esto lo hice mediante la observación participante en las varias asambleas que sostenían con ellos —solo en el tiempo en el que estuve haciendo trabajo de campo se convocó a 8, sin considerar las que las asociaciones convocaban solamente entre sus miembros—. También realicé algunas entrevistas a aquellos funcionarios que trabajan de forma más constante y cercana con los artesanos.

1.4.4. Algunas reflexiones de posicionalidad y ética

a. Sobre mi cercanía personal al espacio

Figura 9.

Fotografía de la autora, vestida de un traje bordado cuando era una niña pequeña.



Fuente: Archivo personal.

Cuando llegué, Chivay no era un lugar extraño para mí. Como una arequipeña que ha vivido la mayor parte de su vida en su ciudad natal, para cuando me interesé por la provincia de Caylloma ya había hecho varios viajes a su capital y al Valle del Colca en calidad de turista. La cercanía de mi ciudad natal con el lugar de mi campo inevitablemente me vinculó, a lo largo de todos mis años creciendo ahí, a lo que sucedía allá. He crecido observando piezas bordadas circulando por los espacios de la ciudad; yo misma los he comprado y utilizado cotidianamente. También he vestido el traje bordado cayllomino, mientras performaba danzas de la

provincia para alguna presentación escolar o hablaba de las costumbres arequipeñas en algún intercambio cultural. En pocas palabras, Caylloma, sus costumbres y sus emblemas han estado siempre presentes en los recuerdos que tengo de mis años en Arequipa. No podría separar mi interés por las prácticas de los bordadores de esta cercanía.

Puede entenderse, entonces, que para el momento en que me aproximé al lugar que se convertiría en el principal espacio de mi trabajo de campo ya tenía familiaridad con varias de las dinámicas de la zona. Considero importante mencionar esto debido a que varias de las preguntas e interacciones que surgieron en el campo estuvieron mediadas por mis propias experiencias personales. Recuerdos personales, objetos que había tenido por años y memorias compartidas de algunos de los eventos más importantes de Arequipa se convirtieron en catalizadores y combustible de varias de las interacciones que mantuve.

b. Investigar en medio del trabajo

Si bien estoy consciente de que la investigación etnográfica suele involucrar irrupciones en las vidas cotidianas de las personas con las que se trabaja, procuré, en la medida de que fuera posible, no interrumpir, ralentizar u obstaculizar el trabajo de las personas con las que trabajé. El bordado, su trabajo y medio de subsistencia, es una actividad que exige largas horas de trabajo, que no buscaba retrasar.

Con este principio detrás, de acuerdo a como mis propias habilidades y la voluntad de las personas con las que trabajé lo permitieron, procuré apoyar con el trabajo en actividades pequeñas, mientras conversaba, entrevistaba o, en general, observaba lo que sucedía. Muchas de las entrevistas y conversaciones que componen el cuerpo de este trabajo fueron hechas en tales condiciones: mientras cortaba hilos para el acabado de una pieza, cortaba telas para comenzar a componerlas o cualquier otra actividad que, en los contextos en los que me encontrara, fueran útiles para avanzar con el trabajo.

1.4.5. Un mural, una exposición y un catálogo: sobre espacios inesperados de investigación y creación colaborativa

Mientras desarrollaba el trabajo de campo, las interacciones e intercambios me llevaron a participar de algunos momentos en los que pude participar como algo más que una investigadora. A pesar de que no estaban planeados en mi proyecto de investigación ni pensados originalmente como espacios de generación de datos, el

contexto en el que se desarrollaron y los intereses compartidos que teníamos los agentes y yo los transformaron en tales. Así, terminaron por convertirse en espacios en los que pude observar y conversar que contribuyeron poderosamente a mi proceso de investigación.

Estos momentos fueron el pintado de un mural, la organización de una exposición fotográfica presencial y el armado de un catálogo de iconografías de bordado. Deseo, en las siguientes líneas, narrar brevemente cómo fue que emergieron y desarrollaron, y reflexionar en sus implicancias en el proceso de investigar.

Creo importante, a estas alturas, mencionar un aspecto importante de mí, en tanto define la forma en la que actué e intervine en el desarrollo de estos proyectos. Para cuando ingresé al campo no solo era estudiante de antropología, sino también ilustradora. Trabajo con técnicas tradicionales y digitales desde hace más de diez años, y he hecho de estas actividades un medio de ingreso hace ya seis. Mientras estaba en el campo, a pesar de que mi principal forma de presentación era como investigadora y estudiante de ciencias sociales, no pude evitar —y tampoco buscaba hacerlo— que estas dimensiones de mí emergieran cuando observé que podían resultar útiles para los proyectos que tanto los artesanos como las instituciones con las que trabajaban tenían en mente para el futuro cercano.

De esta manera en el campo no me desempeñé solamente como antropóloga, sino también como ilustradora, diseñadora y pintora, en aquellos espacios en los que pude hacerlo. Considero relevante dedicar un espacio a pensar en cómo es que esto construyó la forma en la que me posicioné y actué durante mi proceso de trabajo de campo.

a. Un mural collagua y cabana: sobre el pintado de un mural en el taller de Mallqui Pallay

El mural que hoy adorna el espacio del taller de la casa-museo Mallqui Pallay fue el resultado de conversaciones y coordinaciones entre la familia Condori —dueños y administradores del lugar—, Ximena, consultora de CITE Arequipa y quien escribe. La iniciativa surgió mientras acompañaba a Ximena una de sus visitas que hacía al lugar como parte de su trabajo. Durante estos encuentros, ella debía dar comentarios para adaptarlo a los requerimientos estandarizados para el recibimiento a turistas. Ella conversaba con la familia Condori para proponerles

cambios en la distribución de sus espacios, mientras que yo escuchaba e intervenía ocasionalmente para proponer alguna idea o formular algún comentario.

Un día, una de esas charlas se dirigió hacia comentar el estado de las paredes del lugar. Ximena aplaudía que las paredes del taller lucieran “rústicas” —escuché el término ser usado varias veces como un calificativo positivo—, pero también consideraba que podría aprovecharse mejor algunos espacios vacíos en ellas. El espacio del taller, donde Antonio Condori trabajaba con su máquina industrial y guardaba —y, a la vez, exhibía— sus máquinas más antiguas, tenía una pared “en blanco” que parecía ser un buen lugar para colocar alguna decoración. Delia comentó que desde ya hacía algún tiempo pensaban decorarla con un mural, tal y como lo habían hecho con las paredes de la fachada.

Intervine, en ese momento, para proponer una forma en la que podía aportar. Mencioné que, además de estudiante de ciencias sociales, también me había desempeñado como ilustradora desde hacía ya algunos años. Mostré mi trabajo, y, con ese sustento, propuse hacer el diseño del mural, para reducir los costos que fueran necesarios. Me atreví solamente a ofrecer mis aportes en el diseño y no al pintado del proyecto debido a que consideraba no tener aún la experiencia suficiente para pintar el muro de los Condori —solamente había tenido la oportunidad de pintar un mural una vez antes para entonces—. Sin embargo, luego de conversar un poco más, acordamos que podía intentar hacer el trabajo del pintado también. Fue así que, en una tarde, acordamos que me encargaría de pintar el mural que recibiría a los turistas que vendrían durante la siguiente temporada alta, la Semana Santa.

Hasta ese momento no había pensado que el proceso de hacer el mural podría ser un espacio en el cual podría generar información relevante para responder a mis preguntas de interés. Sin embargo, días después, cuando pude reunirme con la familia Condori para coordinar la temática y la estructura que adoptaría el diseño del mural, los temas que emergieron durante nuestros diálogos me hicieron pensar en que las coordinaciones para el trabajo me estaban permitiendo comprender dimensiones nuevas de las prácticas y categorías que eran de mi interés. Deseo poder desarrollar las ideas derivadas de este proceso a lo largo de la redacción de mis hallazgos, pero bosquejaré luego en esta sección algunas que creo relevante que se encuentren en este apartado.

Figura 10.

Mural terminado en Mallqui Pallay, la casa-museo de los Condori. Busca mostrar una síntesis de los dos estilos de trajes y de bordados en Caylloma, el estilo collagua y el estilo cabana.



Fuente: Archivo de campo.

b. Sobre la organización de una exposición fotográfica en el taller de una asociación

Durante el tiempo en el que estuve en Chivay, la Asociación de Artesanos Collaguas y Cabanas (en adelante ARTESCOLCA) coordinaba —también junto a la representante del CITE en la zona— la posibilidad de hacer de su taller colectivo un punto de recepción de turistas. El plan era incorporarlo como un local que pudiera formar parte de “Ukhuñan”, el circuito turístico artesanal de la zona. Como la encargada de la gestión de la ruta, ella debía cerciorarse de que el local tuviera las adecuaciones suficientes como para poder incorporarlo de esa manera. Uno de los aspectos de infraestructura que debía tomar en cuenta era, por supuesto, la presentación del lugar. Durante una de las reuniones dedicadas a coordinar las acciones que se tomarían para mejorarla propuse la elaboración de una exposición fotográfica, que estuviera compuesta a través de las imágenes que tenía disponibles en el catálogo que había elaborado para la investigación³⁸, y que sabía que tenían

³⁸ Revisar “Sobre el uso de recursos visuales y materiales para las técnicas de investigación”, en líneas anteriores.

libre uso. Los artesanos presentes evaluaron la idea como buena, aprobaron la moción a través de una votación. A partir de entonces, pudimos comenzar con los preparativos.

La primera actividad orientada al armado de la exposición involucró un espacio en el que discutimos, entre un grupo de 15 artesanos y quien escribe, lo que mostraban las fotografías, para poder seleccionar las que estarían en la presentación y poder añadirles una breve descripción o leyenda. Este espacio me permitió conversar acerca de las miradas y valoraciones que los artesanos daban a las imágenes de forma especial y de forma conjunta, ya que este era un intercambio que debía resultar en la elección de las imágenes: ¿cuáles consideraban más idóneas para incluir en la exhibición? ¿por qué? ¿con qué criterios describían las imágenes de piezas de bordados de hace décadas?

c. Sobre la digitalización y la catalogación de iconografías

La idea de elaborar catálogos digitales con las iconografías representadas en los bordados también surgió a partir de intercambios que tuve con Ángela y con la familia Condori. Comenzó a partir de una idea pequeña, que se expandiría a través de nuevas conversaciones con algunos otros bordadores: concebir una forma de facilitar la exposición de figuras para los visitantes. Esto resultaría particularmente útil para una dinámica que suelen realizar los Condori como parte del recorrido que realizan a los turistas: invitarles a permitirles bordar alguna de sus prendas. Mostrar en un catálogo aquellas que podrían utilizar facilitaría, entonces, sus elecciones.

La idea era sencilla: digitalizaría las iconografías a través de un programa de ilustración, para lo cual las “aislaría”, y representaría cada una de ellas por separado. Con el trabajo hecho, dispondría las ilustraciones digitales para el uso de la familia, y me encargaría de organizar los resultados en un pequeño catálogo digital, que podría ser impreso o usado en los formatos que mejor vieran convenientes.

Por diferentes medios y poco a poco, la idea se fue difundiendo entre algunos de los artesanos con los que trabajé, quienes acordaron en que hiciera lo mismo con sus respectivos trabajos. Durante el campo, me ayudaban facilitándome el fotografiado de algunas de sus piezas bordadas. Me explicaban, a la par, la composición de las mismas —las figuras utilizadas, el orden escogido, etc.—, y respondían amablemente mis dudas y curiosidades. Con dicha información podría,

les expliqué, poder tener criterios para ordenar las iconografías luego, más allá de sus contextos inmediatos —es decir, las piezas bordadas—.

El desarrollo de esta actividad, más allá de ella misma, se convirtió en una forma en la que podía organizar lo que observaba en los objetos bordados durante el campo. Al considerar también el tiempo en el que fueron hechos, los sujetos que fueron sus autores y las relaciones que tuvieran entre ellos, el ejercicio de “recolección” de iconografías fue útil también para reflexionar sobre cambios a lo largo del tiempo, influencias y estilos personales. El catálogo terminó por constituir, para fines de mi rol como investigadora, una herramienta para dimensionar de manera sistemática los repertorios iconográficos de los bordadores que me brindaron acceso a sus trabajos. A lo largo de este texto presentaré pequeños “pedazos” de esta actividad, en la forma de pequeñas digitalizaciones de iconografías.

Figura 11.

Metodología de elaboración del catálogo. Copié las figuras desde su pieza de origen, para “abstraerlas” y poder apreciar sus características por separado.



Fuente: Elaboración propia.

Algunas reflexiones sobre estos espacios

Estos espacios fueron especiales para mí, no solo por la satisfacción personal que me brindó el poder participar y apoyar en los proyectos de los artesanos, sino también por las reflexiones que me hicieron, inevitablemente, articular; tanto sobre mi intervención como antropóloga como sobre el espacio y tiempo en el cual desarrollaba dicha intervención. Me permitieron pensar, así, en las lógicas involucradas en el intervenir como investigadora y en el panorama en el que se

encontraban las prácticas que observaba. Deseo, por lo tanto, bosquejar algunos apuntes sobre tales dos puntos.

a. Antropóloga y algo más

Participar en estas actividades —por lo menos de la forma en la que asumí dicha participación— implicó que tuviera que cambiar, aunque fuera por momentos breves, las formas en las que desarrollaba mi forma de intervenir y actuar con las personas. Mi posición como etnógrafa involucraba prestar atención a lo que emergía de las prácticas y discursos que observaba durante el trabajo de campo. Mi aproximación, la observación participante, no suponía ni pretendía ser la de una espectadora cuya presencia y acciones no afectaban las dinámicas de los espacios en los que me introducía, sino todo lo contrario: buscaba investigar a través de la intervención y la participación, siempre procurando no constituir una diferencia muy grande dentro de las dinámicas en las que me encontrara.

Participar en las dinámicas que observaba como ilustradora —en los acuerdos para hacer el mural— involucraba, sin embargo, lógicas diferentes, que noté emerger y con las que busqué negociar en los momentos mismos de interacción. Ya no solamente debía, pues, escuchar, prestar atención a lo que me dijeran —cómo, cuándo, de qué formas— y, de acuerdo a como fuera pertinente, hacer preguntas que me permitieran profundizar en las ideas que surgieran. Para este pequeño proyecto debía también intervenir: proponer, yo misma, ideas que, de acuerdo con otras lógicas, considerara que pudieran aportar a obtener lo que, desde mi perspectiva, podría ser un mejor producto.

La familia Condori deseaba un mural que pudiera ser útil para sus explicaciones en las visitas: buscaba un apoyo visual que hiciera sus explicaciones sobre las dinámicas locales algo más interactivas. Tenían tres ideas para ello, en torno a las cuales conversamos un poco: el representar el calendario agrícola local, danzas de la provincia o trajes locales. Di mis propias valoraciones frente a ellas: expresé que lo consideraba que podría ser más llamativo, e ir más acorde al espacio en el que se encontraba específicamente el muro que deseaban intervenir podría ser una representación de los trajes de la provincia. El muro se encontraba, pues, en el taller de bordados, que era también el área en la que guardaban los trajes con los que vestían a los turistas como parte de la dinámica de su recorrido.

Sabía también que era importante que hubiera un concepto que diera coherencia a la composición que se hiciera, por lo cual propuse simplificar y reducir

la idea de “trajes” a las dos “culturas”, dos estilos de vestimenta y bordado³⁹ más conocidos y representativos de Caylloma: el estilo collagua y cabana. Para representar la unidad entre ambas, propuse también representar a una sola mujer, que vistiera al mismo tiempo ambos trajes. A sabiendas de que, como familia de bordadores, también podrían utilizar el mural para explicar la diferencia iconográfica de ambos estilos, propuse adornar el espacio en blanco con algunas figuras correspondientes a cada uno de ellos.

El espacio no dejaba de ser un momento de investigación valioso para mí: el escuchar las propuestas de la familia me dejaba saber qué era lo que querían mostrar, cómo y qué partes de la cultura local —y, junto con ella, de ellos mismos— buscaban presentar a la mirada foránea. Sabía, sin embargo, que para concretar la idea particular que tenían en mente, debía utilizar tales ideas como base para llegar a una final, que las conjugara en concepto e intención, y con la que ellos también debían estar de acuerdo. Debía salir de la lógica de la intervención mínima para pasar a una en la que, como también se esperaba de mí en ese momento, participara activamente y brindara mi opinión, ya no como antropóloga, sino como artista gráfica.

b. Innovar, pensar, hacer para el turismo

El hecho de haber realizado estas actividades me hablaba, de una manera especial, de un aspecto del campo que permeó todo mi proceso de investigación y que, por supuesto, ocupa un lugar central en este texto: la organización del trabajo, las aspiraciones y las proyecciones a futuro de una parte importante⁴⁰ de los bordadores de Chivay se encuentran dirigidas considerando al mercado turístico local, y buscando mejorar su posición frente al mismo.

Los tres pequeños proyectos sobre los que he escrito en esta sección —el mural, la exposición y los catálogos— se proyectaban todos a este panorama. El mural buscaba ser una decoración y una herramienta didáctica para recibir a los visitantes; la exposición había sido pensada para adornar las paredes del taller que se preparaba para abrir sus puertas y recibirlos; y los catálogos buscaban, también, facilitar la exhibición y explicación de las iconografías frente a foráneos curiosos. En este sentido, participar en ellos también implicó observar cómo era que los

³⁹ Sobre el estilo collagua y cabana detallo en el capítulo V de la investigación.

⁴⁰ No de todos ellos: como pude observar en el campo, varios de ellos desarrollan su trabajo enfocándose únicamente en el mercado local y sus dinámicas. Desarrollo estas ideas en el capítulo IV de la investigación.

bordadores, teniendo siempre dicho objetivo como norte, proponían sus ideas, las matizaban con Autocolca y CITE y, también, conmigo. También involucró intercambiar ideas con agentes promotores, ya que buscaba constantemente consultar su opinión sobre los desarrollos y ejecuciones de las ideas que se iban generando y concretando.

Todo esto hacía que, como investigadora, estos se convirtieran en espacios únicos para comprender las formas en las que el bordado se proyectaba hacia estos objetivos. Tales observaciones forman, ahora, parte importante de los hallazgos de esta investigación.

1.4.6. Etnografía luego de la etnografía: investigar 30 años después de Femenías

El trabajo de Femenías acompañó de cerca mi proceso de investigación en más de un sentido. Como ya he repetido a lo largo de mi redacción, su texto es, hasta el momento en el que escribo, la única fuente de descripciones etnográficas que existe de las prácticas articuladas en torno al bordado. Su lectura hizo germinar en mí las semillas de la curiosidad⁴¹ en un terreno fértil: mi identidad regional y mi interés personal por entender, desde las herramientas que las ciencias sociales me habían brindado, dinámicas que había observado a la distancia mientras crecía⁴².

“Gender and the Boundaries...” cumplió las veces de un texto de consulta constante, presente a lo largo de todo mi proceso de investigación. Fue una referencia importante para formular mi proyecto, para pensar en lo que iba observando mientras hacía mi trabajo de campo y, por supuesto, para reflexionar en lo que había observado mientras escribía mis hallazgos, aquí plasmados. Creo, por ello, que será valioso tener un espacio en estas líneas para reconocer la importancia que poseyó dicha obra para mis propios procesos y, de paso, explicar su alusión constante en este trabajo —aludiré a él con una frecuencia que considero necesaria—.

Durante mi formación como antropóloga aprendí que en la disciplina se hicieron emblemáticos algunos casos en los que etnógrafos volvieron a los mismos lugares, transformados luego de años. Este particular y especial ejercicio ha permitido, a aquellos encargados de hacerlo, revisar ideas, debatir otras, comparar

⁴¹ Busqué describir cómo es que el trabajo de Femenías inspiró las primeras ideas de esta investigación en la introducción del trabajo.

⁴² También he dedicado algunas líneas a esta dimensión de mi investigación previamente. Pueden ser encontradas en la primera sección de este capítulo (1.4.1.)

luego del paso del tiempo —como hicieron, por ejemplo, Robert Redfield y Oscar Lewis en el pueblo de Tepoztlán, México—. Haber aprendido sobre ellos me permite entender que hacer una etnografía luego de otra etnografía, luego de años y las transformaciones que traen consigo, permite proponer ideas y reflexiones especiales. No solamente los espacios y las dinámicas sociales desarrollados en ellos atraviesan cambios, sino que los investigadores los perciben e interpretan con enfoques y preguntas nuevos, transformados también por los años de diferencia, generados a partir de los renovados contextos.

A pesar de que considero que su obra constituye un punto de partida y referente importantes, creo importante recordar que mi propio trabajo no pretende ser un “retorno” a su espacio y preguntas con la diferencia de los años, o un “después” del “antes” representado por su trabajo. Considero, pues, haberme aproximado a la práctica del bordado con preguntas y miradas distintas, que respondieron —evidentemente— a los propios contextos —locales, nacionales, académicos— en los que yo crecí y me formé. Así como las de Femenías, estas no pueden separarse del tiempo y posición específicos desde los cuales las propongo.

Como la que era, en la práctica, la única pieza de literatura académica que me permitía conocer sobre el problema que me había propuesto investigar, debí considerar a Femenías al momento de decidir por las preguntas y orientaciones a través de las cuales me dirigiría. Sus descripciones etnográficas eran para mí algunas de las pocas herramientas que poseía para comprender los antecedentes del lugar y de la práctica que, años después de ella, me proponía observar e interpretar. Decidí, antes de aproximarme al campo, cuáles serían las dimensiones a las cuales “miraría” informada e inspirada por lo que ella había avanzado: la organización de los espacios de producción, los objetos, los agentes.

El material que ella produjo también me permitió planificar la estrategia metodológica con la cual me aproximaría. El archivo fotográfico incluido en su trabajo⁴³ y los archivos fotográficos constituyeron buena parte del corpus de imágenes que me permitió pensar en aplicar la técnica de la fotoelicitación durante mi proceso de investigación. Sería a través de ella que generaría muchas de las ideas y reflexiones que forman parte de este texto.

Durante el campo, no dejé de revisar su trabajo en mis tiempos libres, ya fuera en las mañanas, minutos antes de salir de mi cuarto, o en las noches, mientras

⁴³ Es decir, las fotografías con las cuales ilustró su trabajo.

hacía breves balances y apuntes de lo que había sido mi día. En tanto mis pretensiones involucraban observar la transformación, consideré al pensar y repensar constantemente lo que observaba hoy a la luz de lo escrito sobre observaciones hechas hace tres décadas como un ejercicio fundamental para seguir avanzando. De esta manera, el texto me brindaba espacios para balancear el peso de mis preguntas, definir a dónde estaban yendo mis respuestas, y qué implicaba, en relación a lo ya escrito, que asumieran tales direcciones. Una vez comencé a trazar las líneas básicas de mis hallazgos y a buscar profundizar en sus detalles, el material también me permitió dialogar con mis interlocutores sobre aquellos temas, algo más específicos. El libro era, repito, un punto de referencia constante, al que volvía mientras avanzaba.

Habiendo establecido tal aclaración, considero importante también explicar que el trabajo de Femenías no solamente constituyó una referencia para la comparación temporal y un importante antecedente de investigación. El haber asumido su trabajo como punto de inicio también me permitió observar el legado que dejó su paso por el lugar. Quiero, por ello, proponer algunas reflexiones en torno a las implicancias que esto tuvo en mi proceso de investigación: ¿qué involucró, para mí, hacer una etnografía luego de una etnografía? ¿qué dinámicas particulares me permitió observar?

Acercarme a las mismas prácticas, espacios y agentes, 30 años después de que ella lo hiciera, me hizo enfrentarme, en primer lugar, al impacto de los vínculos y los recuerdos sobre ella. Cuando formulé el proyecto de mi investigación no tenía esperado interactuar con las mismas personas con las que ella había trabajado. Asumía, por la distancia temporal entre nuestras investigaciones, que no sería posible. Sin embargo, sería en las primeras semanas de mi campo que me enteraría de que algunas de las personas que habían trabajado con Femenías vivían aún, que aún trabajaban haciendo bordados y que aún radicaban en Caylloma.

Sucedía mientras mostraba las fotografías o pasajes de su libro a mis interlocutoras. Mientras conversábamos sobre lo que veíamos, algunas de ellas prestaban atención a los nombres que estaban incluidos en los párrafos, o las leyendas que acompañaban a cada imagen. Los reconocían como nombres de personas que ellas mismas conocían o habían conocido en algún momento, y a las cuales sabían en dónde encontrar. Otras veces el tema emergía en conversaciones casuales, cuando mencionaba a la investigadora que había venido antes de mí.

Estos encuentros, que considero de valor innegable e incalculable, me hicieron pensar en cuestiones que trascendieron al proceso de generación de datos. Creo que me permitieron observar, desde una posición especial, una dimensión particular del trabajo de campo: que el hacer etnografía, como acto social en sí mismo, puede generar vínculos que permanecen e impactan mucho más allá de lo que los y las mismas investigadoras pueden ser capaces de observar directamente, en el tiempo limitado con el que trabajan. Me permitieron pensar, así, en las diversas formas que asumen los vínculos que los investigadores generan con los sujetos y lugares con los cuales se relacionan, que —de acuerdo a esta experiencia— pueden trascender el paso de los años, de las generaciones y de los espacios inmediatos. Pensé, así, en las representaciones que las personas generan de las y los investigadores, en los vínculos y afectos que se forman, que trascienden a la investigación, en los recuerdos que deja quien llega para irse.

Tres personas en particular recordaban especialmente a la autora, con particular cariño también: Leonardo Mejía, Susana Bernal y Livia Sullca, bordadores con, hoy, más de 40 años de trayectoria. Quien dé un vistazo a algunas de las páginas de su libro podrá entender que esto no es extraño: estas personas ocuparon un lugar especial en el trabajo de Femenías, y son mencionadas en su trabajo con la correspondiente frecuencia. Fue muy amiga, especialmente, de Leonardo y de Susana, a quienes dedicó un espacio especial dentro de las detalladas memorias con las que describió su estadía en Caylloma. También solía visitar con frecuencia la tienda de Livia, pionera en la comercialización de artesanías en la localidad.

Eran ellos quienes me compartían, en mayor medida, recuerdos de ella. Me expresaban esto comparando mis propias formas de actuar con las que recordaban que ella en algún momento había tenido. Leonardo, Susana y Livia identificaban, en distintos momentos, que la forma en la que yo actuaba era parecida a la de ella. Parecía ser que nuestras formas de actuar como antropólogas eran consideradas similares. Livia recordaba la forma en la que Femenías se ubicaba en los espacios: solía decirme que “ella también se sentaba en una esquina, al igual que tú”, y que también le hacía preguntas, “como tú lo haces”.

Leonardo, por su parte, me compartió que nuestros intercambios le hacían recordar los que había tenido con ella. “Así conversábamos con Blenda”, me dijo en una ocasión, mientras me explicaba que era de la misma forma en la que

interactuábamos él y yo que, años atrás, ellos intercambiaban ideas que Leonardo sabía que luego serían incorporadas a los resultados de su investigación.

Estas interacciones instalaron en mí preguntas que, si bien no eran nuevas —en tanto habían sido eje de discusiones en las aulas y fuera de ellas a lo largo de mi formación como antropóloga—, ahora pensaría y sentiría de forma distinta. Estas giraban en torno a los impactos del trabajo de los investigadores en las personas con las que trabajan, en cómo transmitir los conceptos y categorías de los agentes en los hallazgos de la investigación, sobre los procesos de escritura y en cómo podían permitir o no transmitir las voces e ideas de los interlocutores.

Trabajar con las mismas personas que la investigadora me permitía escuchar, de su propias voces, ideas y perspectivas que había conocido, hasta el momento, a través del texto. Al escuchar algunas de las opiniones y perspectivas que compartían tanto Leonardo Mejía como Susana Bernal y Livia Sullca podía recordar cómo era que Femenías había escrito sobre ellas en alguna parte de su texto. En algunas situaciones, ello me haría pensar que, quizás, yo hubiera entendido y propuesto de forma diferente algunas de ellas.

Escucharía de Femenías no solamente directamente con las personas con las que había trabajado, sino también de otros, en la forma de rumores laxos. Si bien no sucedió con demasiada frecuencia —quizá porque el eje de mi trabajo fue Chivay, mientras que ella vivió en Coporaque durante sus años investigando—, sí hubo veces en las que otros me hablaban de haber escuchado que una investigadora extranjera se había quedado a vivir varios años allá, que había conocido a ciertas personas en común con ellos mismos, y que había dejado Caylloma “sabiendo bordar”.

Junto a las memorias, por supuesto, también hay olvidos: no todas las personas que identifiqué que habían trabajado con ella recordaban haberlo hecho. A veces les mostraba su nombre en el libro —que siempre cargaba conmigo, en formato digital—, y se sorprendían de aparecer en el manuscrito. Vilma Mejía, la coautora —junto a su difunto esposo Tiburcio— de uno de los sacos que Blenda se había llevado consigo de regreso a los Estados Unidos vio la fotografía de la pieza y no pudo recordar las interacciones que habría podido tener con ella.

Capítulo II. Los pies tras el pedal: transformaciones en la organización social de la producción de bordados

La práctica del bordado cayllomino se ha sostenido y reproducido a través del trabajo cotidiano de varias personas. Este capítulo se basa, por ello, en considerar a la producción de bordados como una actividad y un trabajo que, en tanto socialmente organizados, sostenidos por agentes que trabajan con materiales particulares en espacios también específicos, en los que actúan e interactúan, no solamente involucra la producción en sí misma. Su trabajo, pues, no puede ser aislado de dinámicas más amplias, que moldean formas específicas de relacionarse dentro del taller. Los contextos en los cuales funcionan —y funcionaron— determinaron, también, los caminos sobre cuales los agentes de esta investigación debieron tomar decisiones, asumir nuevos rumbos o continuar con cambios, que tendrían consecuencias hacia el futuro.

Si bien las narraciones de las trayectorias de los bordadores son las bases de todo el trabajo de investigación realizado, considero que será en este capítulo en donde su importancia adquiere una centralidad particular. Escribir sobre cambios en la producción significa escribir sobre las historias de las personas que han sostenido y reproducido dicha producción a lo largo de las últimas cuatro décadas. Sus vidas, aspiraciones y preocupaciones se encuentran inevitablemente entrelazadas con los “grandes” patrones y transformaciones. Si bien, por la forma en la que he considerado necesario escribir, sus, espero poder bosquejar sus particularidades,

Si bien —como buscaré representar— existe una gran diversidad de formas de organizar el trabajo del bordado, analizar algunas de ellas en conjunto me permitió revelar ciertos patrones. Bajo miradas analíticas, estos permiten pensar en la práctica del bordado como un trabajo que debe responder a contextos cambiantes para poder sostenerse a lo largo de los años. Con esto en consideración, deseo dar cuenta y analizar las principales transformaciones que han atravesado a las organización social de la producción de los bordados —en el marco temporal ya explicado, por supuesto—.

2.1. Introduciendo al bordado cayllomino

2.1.1. Los elementos básicos de trabajo

Las siguientes líneas buscarán describir y analizar las dinámicas sociales detrás de la práctica y de cómo es que se ha reproducido. Para ello deberé hacer referencia constante al ciclo de trabajo necesario para la elaboración de un producto (ya sea este una camisa o un porta celulares para turistas), así como a los términos y categorías que forman parte del mismo. Considero, por ello, importante dedicar un espacio a describir cuáles son los elementos que forman parte de estos procesos.

a. Los materiales

Para hacer una pieza los artesanos necesitan, fundamentalmente, tres materiales: algo para bordar —los hilos—, algo en dónde bordarlo —las telas— y algo con lo cual bordarlo —las máquinas de coser—. Creo importante aclarar las funciones de cada uno de los tres componentes básicos del bordado ya que, más allá de ellas, los objetos sobre los cuales se borda tienen como límite la imaginación —y una buena textura, pero nada que no se pueda solucionar—.

Las máquinas de coser

Figura 12.

Dos de los tipos de máquinas de coser usadas por los bordadores hoy. Izquierda: una máquina a pedal negra, con la que José Suñi sigue trabajando. Derecha, Lino Velazco se prepara para bordar un bolso para el concurso anual de bordado en una máquina blanca.



Fuente: Archivo de campo.

Las máquinas de coser son las herramientas que permiten que el trabajo de los bordadores sea posible. Es con ellas con las que “arman” los productos bordados, con las que “dibujan” o bordan las iconografías de los trajes, con las que los “colorean”, rellenan o “matizan” y con las que les brindan los acabados finales. Mi curiosidad me llevó a preguntar, durante las primeras semanas del campo, por la existencia de algún productor o productora que trabajara sin ellas, y elaborara los diseños completamente a mano. No pasó mucho tiempo para que tanto mi

observación de la práctica como las respuestas que recibía me dijeran que tal bordador o bordadora no existía. En el Valle del Colca, la tradición local de bordado está rigurosamente vinculada al uso de máquinas de coser.

Las máquinas, entonces, son las bases de la técnica con la cual pueden hacer los dibujos y diseños que componen el bordado cayllomino. En documentos como el decreto supremo que declaraba como Patrimonio Cultural de la Nación a las técnicas y conocimientos asociados al bordado se hizo referencia a ella bajo el nombre de “maquinasqa”, como supuestamente se conocería a la técnica del bordado con máquina en quechua⁴⁴.

Estos objetos han sufrido cambios y mejoras técnicas notables a lo largo de los años en los que el bordado cayllomino se desarrolló y asentó como práctica. Los bordadores han trabajado con estas desde sus modelos más antiguos —como el de la máquina a manivela— hasta los más recientes —como la moderna “blanca”, la máquina de coser industrial—. En las líneas que seguirán deseo dedicar algunos espacios a analizar cómo es que estas transiciones

Los hilos.

Figura 13.

Caja de hilos del taller de Antonio Condori, en la casa museo Mallqui Pallay.



Fuente: Archivo de campo.

⁴⁴ Durante mi tiempo en Chivay, nunca escuché este término ser mencionado por ninguno de los agentes con los que trabajé (ni por los bordadores ni por los trabajadores de las instituciones con las que se relacionan). Solo he llegado a saber del mismo a través de documentos.

El bordado cayllomino utiliza hilos comunes, no más gruesos que los que se necesitan para hacer costuras sencillas. Los bordadores suelen comprarlos en rollos grandes, por las grandes cantidades que son necesitadas para completar un trabajo. Dependiendo de la complejidad y tamaño de la pieza a elaborarse, pueden llegar a necesitar varios de ellos para terminarla. Una pollera de fiesta, por ejemplo, puede requerir de cinco rollos del color principal, sin considerar los necesarios para hacer coloreados y otros detalles.

Los trajes cayllominos suelen utilizar una paleta reducida de colores de hilo: blanco o rojo para el “primer hilo” o el bordado de las figuras. Una variedad más amplia —amarillo, rojo, azul y verde— es utilizada para el coloreado o matizado. La variedad de colores depende del estilo en el cual se esté haciendo la aplicación: si bien los bordados cabana siguen aún este patrón, los bordados collagua, famosos por ser los más coloridos, muestran algunos colores más, como el fucsia y el celeste. La emergencia de los productos artesanales ha hecho que estos rangos deban diversificarse aún más. Los artesanos que se dedican a la elaboración de artesanías deben tener a disposición varios colores que puedan combinarse entre sí.

Las telas.

Los bordadores utilizan una diversidad muy grande de telas para sus trabajos. Solo durante el tiempo que pasé con ellos pude conocer sobre, al menos, diez materiales de base (de diferentes calidades y precios, claro está). Cuáles se utilicen depende esencialmente del tipo de producto que se vaya a producir: trajes o artesanías. Dentro de esta diversidad, todas las telas comparten un rasgo común: si no son gruesas por sí mismas, son “engrosadas” a través de otros materiales. Para que se pueda “dibujar” con la máquina, pues, se necesita que la base tenga una estabilidad y grosor mínimos. En caso contrario, la tela se arrugaría, y sería imposible trabajar con ella. Para engrosar algunas de las telas más delicadas —como el pelón, muy usado en blusas baratas y de uso diario— se suele bordar sobre una base de perlón abajo. Este es un material sintético, similar a una esponja prensada, que se coloca debajo de una tela para dejarla lista para ser trabajada.

Figura 14.

Tomás Mendiguri corta la tela para un corpiño, en el taller de la Asociación Provincial de Artesanos Collaguas y Cabanas.



Fuente: Archivo de campo.

Tizas, tijeras y piquetes.

Las herramientas mencionadas son fundamentales para los procesos más importantes del bordado, pero estos tampoco podrían ser realizados sin tizas para marcar los cortes, tijeras para hacerlos y piquetes para cortes más pequeños y precisos. El trabajo del bordado es un trabajo de corte y confección, y sus herramientas son, por lo tanto, también necesarias para que este se desarrolle adecuadamente.

2.1.2. Los procesos

Hacer una pieza bordada requiere transformar las telas y los hilos a través de varios procesos, que pueden variar dependiendo de si es que lo que se hará será una pieza de traje o una artesanía. Hay, sin embargo, algunos pasos compartidos por todo proceso de elaboración de un bordado.

Figura 15.

Armado de una chuspa, en el puesto del mercadillo de Filomena Picha.



Fuente: Archivo de campo.

Toda pieza comienza con el corte de las telas. Si se está haciendo un traje, estas deben ser hechas a la medida de quien lo vaya a utilizar. En el caso de las artesanías, los cortes deben seguir los moldes de la pieza que se vaya a hacer. Luego procederá el proceso de “armado”, que puede repetirse de acuerdo, nuevamente, a la pieza. Este paso debe dejar las telas listas para ser bordadas.

Figura 16.
Bordado de figuras, “primer hilo” o dibujado en el puño de una camisa, hecha por Vilma Mejía.



Fuente: Archivo de campo.

El acto del bordado suele dividirse en dos partes. La primera de ellas recibe distintos nombres: el “primer hilo”, el “dibujado” o “el bordado”, a secas. En ella, como su nombre sugiere, se trazan las figuras que adornarán la pieza. Luego de que los contornos y líneas básicas se encuentran listos, deben ser llenadas de color en un proceso que suele ser llamado “rellenado”, coloreado” o “matizado”.

El bordado no queda listo cuando se ha terminado de aplicar el hilo. Todavía faltará cortar los hilos que se hayan entrecruzado, como resultado del trabajo de la máquina en varios espacios. Para esto son útiles los piquetes, herramientas que siempre están en las mesas de trabajo de los bordadores. Antes o después de ello, dependiendo de la preferencia personal del bordador, se aplicará decoraciones adicionales. Los bordados suelen acompañarse, pues, de grecas y blondas adicionales que, en la forma de achocchas —se escribirá luego sobre este término— o en líneas rectas, terminan de adornar la pieza. Es así que puede dejarse lista para ser utilizada.

Existen tres términos locales que clasifican a los trajes por la calidad con la que han sido elaborados y, por lo tanto, su idoneidad para espacios festivos o cotidianos. Si bien son más frecuentemente utilizados para describir las polleras, Los trajes “de tercera”, en primer lugar, son aquellos con la menor de las calidades

entre los tres. Estos suelen ser los indicados para utilizarse a diario, y actualmente su uso se asocia a las mujeres mayores. Las polleras “segundas” son las que les siguen. Estas son consideradas de calidad intermedia, aún de uso diario, pero hechas con más detalles y cuidado que las “terceras”, las más baratas. Las “primeras”, por último, son consideradas las de mayor calidad. Por ser así, suelen ser las que se llevan durante las fiestas⁴⁵.

2.2. Las formas del taller: transformaciones de los espacios y dinámicas de producción

Esta sección abordará los cambios en la organización del trabajo en los últimos 40 años: ¿cómo se han transformado los agentes se encontraban y encuentran involucrados en el trabajo de producción? ¿cómo han cambiado las relaciones que entablaban? ¿cómo han cambiado las rutinas de trabajo cotidianas? ¿cómo es que han cambiado los espacios de trabajo? Los testimonios y el análisis de Femenías, considerado como fuente, me permiten proponer que el proceso de transformación de los espacios de producción desarrollado a lo largo de estos años puede describirse como la transición de un “modelo” a otro. Argumentaré, así, que el bordado pasó de ser principalmente producido en talleres de trabajo grupal, caracterizados por compartir un mismo espacio y tiempo de producción, a encontrarse, hoy, basado en una producción individual y “fragmentada”, caracterizada por la división de los espacios y tiempos de producción.

Para “reconstruir” las dinámicas de los talleres me basé, principalmente, en testimonios de quienes habían participado directamente en su trabajo. Los recuerdos de tres tipos de agentes —que serán presentados pronto— fueron fundamentales para ello: antiguos administradores o dueños, antiguas y antiguos trabajadores y observadores externos —quienes, si bien nunca habían participado del trabajo en alguno de estos talleres, sí habían observado o escuchado hablar a otros de ellos—. Añado, en la Tabla 3, aquellos casos de talleres cuyas dinámicas pude conocer a través de ellos⁴⁶. Los recuerdos apuntaron a un panorama en el que todos los

⁴⁵ Lo que puede haber sido considerado como de una calidad u otra puede cambiar mucho a lo largo del tiempo: una pollera que fuera considerada “primera” en algún momento puede ser considerada “segunda” en otro.

⁴⁶ Si bien la tabla ordena los talleres solamente de acuerdo a quienes estuvieron al mando, no solamente dichos agentes fueron quienes informaron respecto a cómo era que funcionaban. Como mencionaba, otros agentes también fueron claves para reconstruir este proceso. Mantengo, sin embargo, algunos de sus testimonios en el anonimato por cuestiones de discreción.

talleres de los que escuché funcionaban y se organizaban de maneras muy similares. Es por ello que mis descripciones y observaciones se basarán en un balance de aquellas experiencias —en las que, por supuesto, busco resaltar también experiencias y testimonios particulares—.

Tabla 3.

Casos explorados de talleres con trabajadores.

Taller	Encargado(s)	Cantidad de trabajadores que llegó a tener (en su punto más alto)	Período de funcionamiento	Notas
1	Bernardo Supo (D) (†) Gregoria Casaperalta (†)	+15	1970s (aprox.) - 2009 (aprox.)	De acuerdo a los testimonios, pudo haber sido el taller más grande y conocido de Caylloma. Cesó actividades gradualmente, desde inicios de los 2000.
2	Tiburcio Ocsa (D) (†) Vilma Mejía	6-7	1980s (aprox.) - 2006	Blenda Femenías observó y escribió sobre su taller. El taller cesó sus actividades luego del fallecimiento de Ocsa.
3	Edgar Cayo (D) Verónica Velásquez	15	1980s (aprox.) - 2006 (aprox.)	Taller principalmente dedicado a trajes para su exportación fuera de Caylloma. Cesó sus actividades luego de notar que el trabajo individual era más conveniente.
4	Saturnino Bernal (D) (†) Leandrina Ramos	6-7	1978 - 2010s (aprox.)	El taller comienza sus actividades en Coporaque, y se traslada a Chivay 2 años más tarde. Cesó actividades luego del fallecimiento de Bernal.
5	José Suñi (D) Celedonia Velásquez	6-7	1995 - 2000s (aprox.)	El período de su funcionamiento fue muy breve. El taller cesó sus actividades por caída en la demanda.
6	Margarita Sullca (D) (†)	6-7	1960s (aprox.) - 1990s (aprox.)	Había fallecido hace ya años para cuando llegué al campo (conocí su caso a través de su hijo). Fue conocida y entrevistada por Femenías. Conoció también a su padre, quien habría sido uno de quienes habían iniciado la práctica del bordado.

Fuente: Elaboración propia.

En las líneas que vienen describiré, entonces, un “modelo” de espacio de producción que, de acuerdo a los recuerdos y testimonios que escuché, era el más característico de la producción de bordados hasta hace 30 años, en la década de 1990. Escribo el término entre comillas para resaltar que, como cualquier modelo, debe ser entendido como una abstracción de la realidad. No pretendo, por supuesto, asumir que era la única forma en la que se producían bordados entonces, pero los testimonios apuntan a que habría sido, si no la predominante, al menos la que más

se recordaba. Mi descripción de la misma buscará enfocarse en lo que los talleres de los cuales me hablaron tenían en común, lo que compartían entre sí.

Como puede entenderse, no pude ver por mí misma cómo era que funcionaban estos espacios. Los materiales de los que dispongo para poder describirlos pertenecen, básicamente, a dos grandes grupos: la información producida en el trabajo de campo y lo escrito por Femenías. Las memorias de los artesanos, compartidas a través de comunicaciones personales⁴⁷, me transmitieron lo que ellos mismos recordaban de espacios en los que ellos mismos . El texto de Femenías, por otro lado, constituye también una fuente importante, en tanto dedicó un capítulo entero de su libro a describir y analizar las dinámicas de estos espacios de trabajo. Me refiero a su séptimo capítulo, “Making Difference: Gender and Production in a Workshop System”.

Desde mi campo en Chivay, utilicé ambas fuentes —de diferente tipo, principal y secundaria, respectivamente— de forma dialógica . Para construir la información que aquí presento, comparé constantemente las reflexiones de la autora con lo que yo misma escuchaba y observaba, tanto durante como luego del trabajo de campo. Desarrollé, así, un ejercicio de triangulación me permitió bosquejar un panorama coherente de la organización del trabajo del bordado, y de los procesos que atravesó para configurarse de forma distinta hacia el día de hoy. Buscaré, en las líneas que vendrán, describir cuáles han sido tales transformaciones. Para ello deberé, por supuesto, describir también el panorama contemporáneo, al cual sí pude acceder a través de la observación y participación.

2.2.1. Los talleres con trabajadores

El nombre con el que titulo a esta forma de espacio y de trabajo revela buena parte de sus dinámicas: estos eran, pues, espacios de producción en el que más de una persona se encontraba trabajando, al mismo tiempo, en piezas bordadas para su comercialización. El trabajo era dirigido en torno a un “dueño” o administrador, quien poseía los medios de producción —las máquinas de coser, telas, materiales, etc.—, y quien se encargaba de su posterior distribución y venta. Si bien el número promedio de trabajadores en estos lugares solía oscilar entre tres y cuatro, existieron

⁴⁷ Principalmente de quienes participaron directamente en talleres hace más de 30 años, pero también considerando los testimonios de aquellos que, por pertenecer a generaciones más recientes, conocieron de las dinámicas pasadas a través de comunicaciones personales. Se busca, por supuesto, que la redacción sea clara en diferenciar ambos tipos de testimonios.

casos en los que, de acuerdo a los relatos, estas cifras consideraban a decenas de personas.

Femenías investigó con amplia profundidad dentro de estos espacios. Partió de representarlos como lugares sociales, en los que complejas dinámicas de parentesco, edad y género se construían y moldeaban en las rutinas cotidianas de trabajo que se construían en el lugar. El ya mencionado séptimo capítulo se dedicaba, así, a analizar las dinámicas que se establecían dentro de los talleres, que iban más allá de la sola producción de bordados. Esto, a su vez, le llevaba a dar cuenta las formas que adoptaban las relaciones construidas dentro de estos espacios que, más allá de ser espacios de producción, lo eran también de socialización, de aprendizaje y, por supuesto, de poder.

Por los rasgos que presentaban, ella propuso entenderlos a partir de la noción de “producción mercantil simple” —de acuerdo a la propuesta de Friedrich Engels en el tercer tomo de *El Capital*—, con el cuidado de hacer modificaciones y apuntes al concepto que permitieran dar cuenta de sus propias singularidades. Desde esta postura, consideró que brindar una mirada antropológica hacia los talleres aportaba a las discusiones sobre la organización de las prácticas de producción en otras ciudades medianas a lo largo del país:

The importance of the workshop system centered in Chivay extends beyond Caylloma, as it echoes the petty commodity system in medium-size towns throughout Peru, a vital part of the national economy. This local phenomenon, then, also compels us to confront the magnitude and variety of production and exchange systems, previously under-represented, that yield Andean textiles and occupy Andean people.

[La importancia del sistema de talleres centrado en Chivay se extiende más allá de Caylloma, ya que hace eco del sistema de producción mercantil simple que puede ser hallado en ciudades pequeñas a lo largo de Perú, una parte vital de la economía nacional. Este fenómeno local, entonces, nos compele a confrontar la magnitud y variedad de los sistemas de producción e intercambio, antes infrarepresentados, que generan los textiles andinos y ocupan a las personas en los Andes] (Femenías, 2005, p. 20).

Estos espacios de producción solían ubicarse dentro de las casas de los dueños o administradores. Ninguna de las personas a las que entrevisté me habló de talleres que estuvieran separados del lugar de residencia, y el texto de Femenías tampoco dio cuenta de un caso como tal. Los talleres funcionaban en hogares, mezclados, con frecuencia, con las dinámicas con las que se desarrollaba la vida cotidiana de la familia que estuviera a la cabeza del trabajo. Lo que distinguiría al área de las otras habría sido la presencia de varias máquinas de coser. El número

de ellas dependería, por supuesto, del tamaño del espacio y de la cantidad de personas que trabajan en él.

2.2.1.1. Los agentes de los talleres: administradores y operarios

Habrían existido, principalmente, dos tipos de agentes dentro de los talleres: el administrador o dueño y los trabajadores u operarios. El criterio de diferenciación entre uno y otro era el de, como podría entenderse, “propiedad” del taller y de los materiales —los medios de producción—. Los dueños, por un lado, habrían sido tanto los propietarios y residentes del hogar en el que se encontrara el taller como quienes se encargaban de dar las órdenes en ellos, dirigir el trabajo de los demás. Los operarios, por su parte, eran aquellos trabajadores contratados por ellos, que cumplían con diversas tareas a cambio de una retribución.

Si bien esta división básica del trabajo puede permitir comprender algunos rasgos de su organización, una explicación de estas dinámicas estaría incompleta si es que no se considerara otros ejes de diferenciación, como el género y la edad. El género constituía uno de los principales ejes de división del trabajo dentro de estos espacios. Atravesaba las dinámicas de tal forma que permitía construir divisiones y jerarquías de distintas maneras. La dirección del taller era, en este sentido, también una labor generizada: en casi todos los casos de los que escuché —con una excepción, el de Margarita Sullca—, la labor de dirección recaía en un varón. Este rasgo de la estructura de la organización del trabajo se convertiría, años después, en uno de los motivos con los cuales se explicaría la “disolución” de algunos talleres, como después describiré. Algo que llamó mi atención de mis conversaciones con las esposas de quienes habían aquellos sujetos fue la importancia que brindaban, a través de su discurso, a la labor de dirección que sus maridos asumían en aquel entonces. Leandrina Ramos, viuda de Saturnino Bernal, me contaba que tuvo que disolver su taller luego del fallecimiento de su esposo:

No, ya no hay mi taller [...]. Porque ya no tengo pareja, pues, que se encargue. Él era el que mandaba al personal, él era el que hacía la producción, ordenaba a la gente, ¿no? “Esto vamos a hacer, esto vamos a hacer” (fragmento de entrevista, 2024).

Solo en un caso de los que vi la figura al mando era una mujer. Margarita Sullca, la madre de Gruber, se habría encargado de administrar el taller que tenía en su hogar desde el inicio. A pesar de que estaba casada, era ella quien, de acuerdo a su hijo, daba las órdenes y asignaba tareas en su espacio de trabajo. Su esposo

habría cumplido roles distintos a los que los varones solían cumplir en otros talleres. Solía escuchar que los armados los hacía siempre una mujer. Sin embargo, en el taller de Sullca, su esposo era quien se encargaba de ello, las veces en las que apoyaba al trabajo en el taller. Él trabajaba en otros rubros, por lo que no solía encontrarse presente en casa.

Femenías, al respecto, observó un rasgo sobre el cual no escuché durante el tiempo que pasé en campo. Un sesgo que puede explicar ello⁴⁸, podría ubicarse en la forma en la que ella accedió a esta información. Fue, pues, a partir de la observación y la comparación con los discursos que circulaban que pudo notar una diferencia entre lo que se decía y lo que se hacía en estos espacios: que si bien en el discurso los hombres eran señalados como los dueños de los talleres, cuando conversaba con sus esposas algunas le sugerían que, en realidad, los susodichos no solían participar en el trabajo de producción.

Los trabajadores del taller, por otro lado, podían ser parte de las redes de parentesco del dueño u “operarios”. Los segundos eran los “operarios” o trabajadores, aquellos no formaban parte de las redes de parentesco de los dueños y que participaban del proceso de producción a cambio de dinero y comida —las comidas del día, dentro del horario de trabajo—. La periodicidad de estos pagos podía variar de taller a taller: había casos en los que se pagaba al mes, otros en los que el monto era dado a diario. Femenías (2005) afirmaba incluso que, en algunos casos, no recibían dinero, sino solamente alojamiento y comida en la casa del dueño del taller. Sin embargo, en todos los casos trabajaban sobre la base de pagos monetarios, cuya periodicidad podía variar.

El vínculo entre dueños y parte de los operarios se encontraba, entonces, construido por la relación laboral. En teoría, los trabajadores podían moverse de un taller a otro, dependiendo de su propia conveniencia, con normalidad. Había momentos del año en los que esto era, incluso, esperado: temporadas altas, en las que necesitaran mano de obra extra. En este vínculo existía, sin embargo, cierto sentido de reciprocidad y pertenencia: se asumía que uno trabajaba para solamente un bordador, y podía haber tensiones si es que esto cambiaba.

⁴⁸ Además de la evidente diferencia de tiempos y profundidades de nuestras investigaciones, entendible en tanto ella observó e investigó estas prácticas por años mientras que yo pude solamente escuchar de ellas por algunos meses.

El trabajo diario era sostenido por una labor de reproducción que se desarrollaba también dentro de los talleres: la alimentación de los operarios, el dueño y otras personas que debieran estar en el lugar era asumida desde la administración. Dependiendo de la cantidad de trabajadores que hubiera, la labor de cocinar era asumida por la esposa del dueño o por una cocinera contratada. Los talleres de Margarita Sullca y Bernardo Supo habrían sido lo suficientemente grandes como para necesitar pagarle a alguien más para esa labor. Verónica, por su parte, recuerda que, en el taller que mantenía con Edgar, ella era la que debía cocinar. Mientras recordaba, comparaba el trabajo de antes con el de ahora, y parecía sentirse aliviada de ya no tener que hacer esa labor: “ya no estoy cocinando ya”, me decía.

2.2.1.2. La vida dentro del taller: organización, dinámicas y relaciones

Los talleres eran espacios de trabajo arduo, donde a diario se producían piezas que eran, luego, comercializadas por los dueños. En los primeros años, según los testimonios, estas ventas se hacían en viajes a lo largo de la provincia: los dueños viajaban, constantemente, a ferias agrícolas, en las que intercambiaban polleras y otras piezas del atuendo por dinero o por otros productos. Posteriormente, las ventas terminaron por establecerse en los puestos del mercado y, luego, del mercadillo de Chivay, en donde las cayllominas pueden encontrar piezas listas para ser compradas, o hacer pedidos más específicos, de acuerdo a sus propias medidas.

Las jornadas de trabajo en los talleres habrían sido largas, una “jornada completa”, como la describe Gruber. El trabajo solía desarrollarse a lo largo de todo el día, desde temprano en la mañana hasta que se ponía el sol, con descansos durante las comidas. La intensidad, por supuesto, variaba de acuerdo a la temporada. Vilma, por ejemplo, recordaba que en las épocas de fiestas las horas de trabajo podían extenderse bastante. Luego, sin embargo, podían darse un tiempo para recrearse:

Grecia: ¿Todo el día estaban ahí?

Vilma: Sí, todo el día. Por eso, como le digo, para las fiestas no había una hora límite, tenías que trabajar así de largo para de noche, en la mañana para levantarnos y así también ya nos íbamos a las fiestas a divertirnos, porque ya cuando venían las fiestas, lo terminábamos y ya (fragmento de entrevista, 2024).

El resultado de estos ritmos habrían sido, en la mayoría de las historias que escuché, al menos una pieza diaria. Gruber, por ejemplo, me describía el ritmo en el taller de su madre de la siguiente manera:

Gruber: Sí se hacía un corpiño al día, 3 o 4 camisas al día, de estas polleras un día o un poco más [contaba, mientras señalaba las polleras simples o “terceras” que tenía en el puesto]. Las “primeras” sí una semana, porque la máquina también se calienta (fragmento de entrevista, 2024).

El trabajo en estos espacios se basaba en la división de tareas. Los talleres con más de una persona trabajando en ellos —así estuviese conformado solamente por dos o tres personas— funcionaban a partir de la división del trabajo involucrado en el bordado de acuerdo a sus etapas: el armado, el bordado de figuras, el coloreado, la aplicación de uñachas y achocchas y, finalmente el acabado. Como podría esperarse, esta forma de organización permitía trabajar varias piezas al mismo tiempo.

La asignación de labores era una de aquellas dimensiones del trabajo que, como mencionaba, también se encontraba atravesada por la cuestión del género. Se asumía, pues, que el trabajo del bordado —el dibujo de las figuras— era una actividad masculina. En todos los testimonios de las mujeres que habían sido esposas de dueños de talleres, esta idea se afirmaba de forma directa, a través de expresiones que atribuían completamente la labor del bordado a sus esposos —“él era quien bordaba, yo no”—, a pesar de que ellas también supieran hacerlo y se encargaran, eventualmente, de la labor, aunque fuera en menor medida.

Esto tenía efectos en la forma en la que se organizaba el trabajo dentro del taller. Si es que el bordado era asumido por varones, las labores de “respaldo”, el armado, el relleno y el acabado, solían ser asignadas a las mujeres. Se concebía, así, el trabajo de las mujeres como un “apoyo”, secundario a la que era la actividad central —y la más reconocida, luego, por los clientes—.

A esta dinámica atravesaba, a su vez, la jerarquía establecida entre el dueño y el resto de trabajadores. Así, el varón que dirigía el taller se encargaba de realizar los dibujos de las figuras, mientras que los demás se dividían las labores restantes. Leandrina me describía esta dinámica de la siguiente manera:

Leandrina: A los que recién aprendían, les daba para que preparen el armado, la preparación. Después otro, mi esposo era el dibujador, los otros rellenaban. Eso era. Y yo preparaba el corte. O sea que el diseño del chaleco, de la camisa. Hacía el corte. A eso nos dedicábamos

Grecia: ¿Y usted no dibujaba en algún momento?

Leandrina: No, todo era mi esposo, todo mi esposo, él lo hacía. Yo hacía, pero no lo hacía tan bien como él. Después ya aprendí porque ya necesitaba apoyo él.

Grecia: Necesitaban también más manos, imagino. Su esposo, entonces, ¿era el único que dibujaba cuando estaban los dos?, ¿ni siquiera los trabajadores?

Leandrina: Ellos ayudaban a rellenar, colorear, armar o hacer cosas delgaditas, como las “uñachitas” (fragmento de entrevista, 2024).

Vilma, por su parte, recordaba una estructura casi idéntica:

Vilma: una persona armaba, el otro coloreaba. Mi esposo hacía la figura. O sea, todo el diseño él lo bordaba acá. Acá ponemos el borde con blanco y ahí adentro los colores: verde, amarillo, azul, así dentro. Eso coloreaba yo. El acabado también yo lo hacía, todito el acabado, las cintas, toditas así (fragmento de entrevista, 2024).

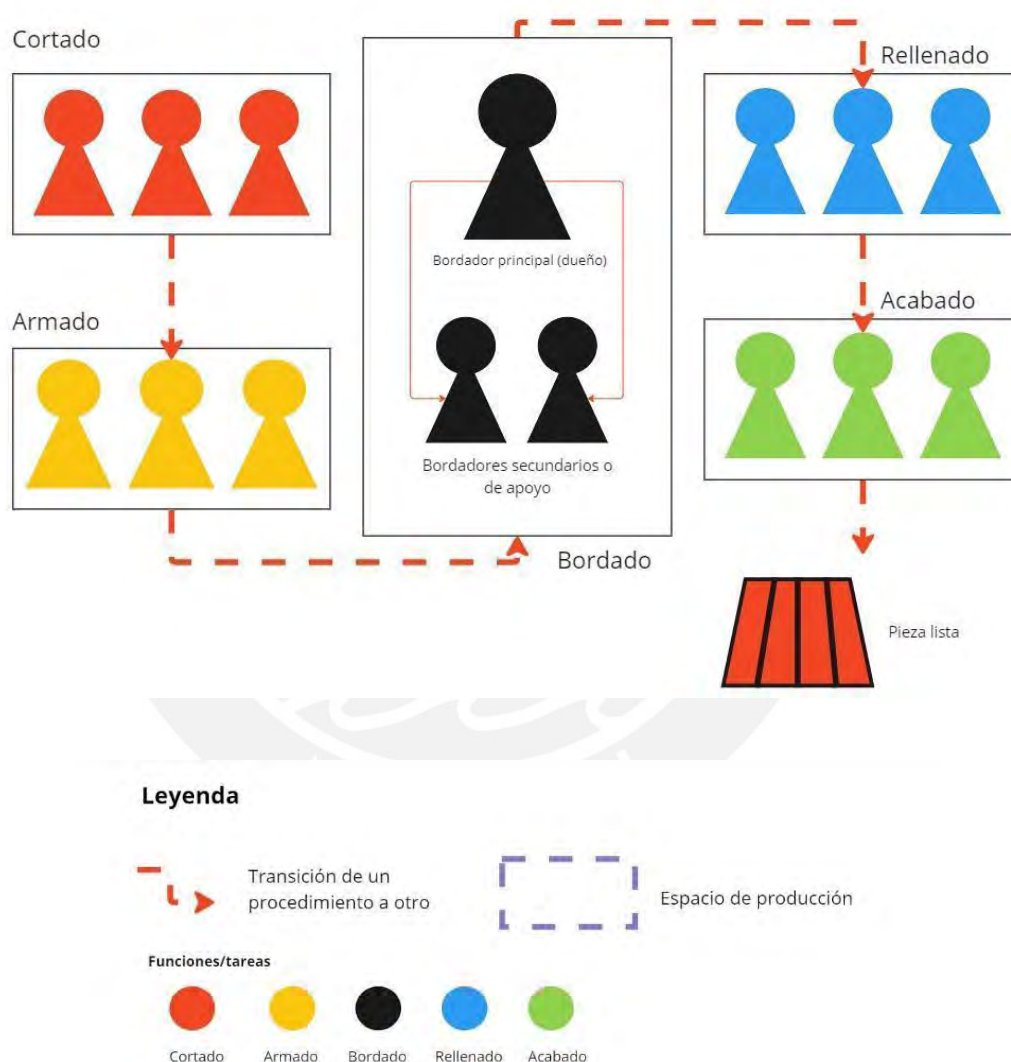
Existía, como podría intuirse, una gran diversidad de tamaños de estas unidades de producción: escuché en los testimonios de talleres que funcionaban con apenas tres personas —entre quienes podían estar incluidos los dueños— tanto como de otros que habrían podido llegar a albergar a más de quince bordadores trabajando en conjunto. Eva H., bordadora nacida en una familia de bordadores, fue una de quienes me habló de cómo funcionaba el trabajo con un grupo reducido de personas. En su caso, ella trabajaba —y trabaja aún, de acuerdo a la temporada— junto a sus dos padres. Su madre solía armar las piezas, su padre bordarlas y ella, rellenarlas. Otras experiencias me hablaron de trabajos divididos entre varias personas. Los talleres más pequeños habrían funcionado con, aproximadamente, dos trabajadores —además del dueño, por supuesto—. Los más grandes, por su parte, podían llegar a tener hasta quince.

En los años en los que este modelo solía proliferar, los productos resultantes del trabajo eran piezas del traje típico cayllomino, pero el surgimiento y consolidación de la producción de artesanías haría que, a inicios de los 90, algunos talleres se animaran a transicionar a la elaboración de estos objetos. Tal fue el caso de Simona Cutipa: ella, si bien no contrataba a otros, se dividía las tareas con sus hijos y algunos familiares, como sus sobrinos. Edison González, cuando era aún adolescente, se introdujo al bordado por primera vez estando en su taller.

Para esclarecer la dinámica del trabajo en este tipo de talleres, elaboré un gráfico que, si bien no debería ser considerado representativo —no todos los talleres tenían la cantidad de trabajadores que se ilustra—, sí creo que permite notar cómo es que circulaba la pieza en proceso en esta forma de organización. Muestra el trabajo en un taller hipotético, grande y con varios trabajadores. En este espacio, la demanda sería tal que se necesitaría más de un bordador para cumplirla. Es por ello

que, al lado del bordador principal o dueño del taller, se encuentran bordadores auxiliares, una figura que escuché que existía en talleres grandes. Debe notarse que no he resaltado la figura de la esposa del bordador hipotético en el gráfico. Esto es porque cada individuo se encuentra marcado por la actividad que hacía, más que por la posición que ocupaba en relación al dueño.

Figura 17.
Representación gráfica del funcionamiento del modelo de producción de bordados con trabajadores.



Fuente: Elaboración propia.

Estos espacios no deberían ser entendidos solamente como lugares de trabajo: lo eran también de cuidados y de comensalidad, con frecuencia compartidos. Eran las narraciones sobre su funcionamiento que me proporcionaban

especialmente las mujeres las que me permitían ver que estos eran espacios en los que no solamente podía encontrarse a bordadores, sino también a niños pequeños, hijos de las operarias que les cuidaban mientras trabajaban. Femenías también escribía, por supuesto, sobre esta dimensión de los talleres:

Productive labor, associated with the tasks required to make embroidered garments, overlaps with reproductive tasks, including socializing children into the workshop lifestyle and teaching them embroidery skills.

[El trabajo productivo, asociado con las tareas requeridas para hacer vestimentas bordadas, se intersecta con el trabajo reproductivo, incluyendo la socialización de los niños al estilo de vida dentro del taller y la enseñanza de habilidades de bordado] (Femenías, 2005, p. 266).

Filomena fue una de las bordadoras que resaltó esta parte de la vida en el taller más que otros. Ella empezaría a trabajar en un lugar a los 18 años, por necesitar de una fuente de ingresos que no requiriera de mucha especialización. Notaba, me contaba, que el espacio estaba básicamente conformado por personas en situaciones similares: mujeres con hijos jóvenes, que debían encontrar un trabajo que facilitara su labor de cuidados. El bordado era, al parecer, ideal para ello: el trabajo era estático, desarrollado dentro de hogares, en los que los “dueños” estaban ya acostumbrados a recibir a niños dentro del espacio, a quienes se suponía que también debían dar alimentos durante el día. Así, las y los bordadores con frecuencia se repartirían también el trabajo de cuidado de los menores: de a ratos, se turnaban para poder atenderles si es que lo necesitaban, o en cubrir el trabajo de la madre que requiriera brindar alguna atención especial a su hijo.

El pasar todo el día en el taller involucraba también compartir prácticamente todas las comidas. En la mayor parte de los talleres sobre los que escuché, eran las esposas de los dueños quienes se encargaban de cocinar las comidas para todos los trabajadores. Esto constituía un trabajo adicional para ellas, del cual, me contarían luego, se habrían sentido aliviadas luego de que esta estructura de trabajo desapareciera: “ya no tengo que estar cocinando”, me repetían a veces. Conocí de un caso en el que esto no sucedía: en el taller de Margarita Sullca, de acuerdo a su hijo, ella delegaba esta tarea a una cocinera contratada, a la que pagaba por hacer las comidas diarias. Así, ella podía dedicarse exclusivamente a bordar y administrar las labores dentro del espacio.

Estas dinámicas solían, con frecuencia, hacer de los talleres de bordado espacios de construcción de lazos de cercanía e intimidad. Era común, así, que se

formaran amistades o vínculos amorosos dentro de estos lugares. Algunas de mis interlocutoras me comentaron haber conocido a quienes luego serían sus esposos como operarias dentro del taller. Tal fue el caso de Vilma y de Leandrina, quienes luego, ya casadas, pasarían a abrir sus propios talleres con sus parejas.

2.2.1.3. Bernardo Supo y Tiburcio Ocsa: recuerdos sobre dos grandes talleres

Escuchar sobre los grandes talleres de años atrás me hacía pensar en distancia y diferencia. A pesar de que los años que separan a los hechos de los recuerdos pueden no ser considerados muchos —no superan las cuatro décadas—, la forma en la que los artesanos me contaban cómo había sido la producción alguna vez me hacía sentir que, realmente, aquellos eran tiempos muy distintos a los que los artesanos contemporáneos atravesaban.

Preguntar repetidamente por cómo era que funcionaban los talleres más antiguos me dirigió, en varias ocasiones, a dos nombres especiales. Poco tiempo escuchando de ellos fue necesario para tener la impresión de que pertenecieron a dos personas que, definitivamente, habían resaltado no solamente en la ciudad de Chivay, sino en la provincia de Caylloma entera. Llamaron inmediatamente mi atención por lo presentes que sentía que se encontraban en los recuerdos de las personas con las que conversaba. A través de anécdotas e historias sentía que conocía, poco a poco, más y más de ambos, y sus nombres imprimiéndose en mi propia memoria.

Los nombres a los que me refiero son los de Bernardo Supo y Tiburcio Ocsa, dos bordadores que destacaron en Chivay por ser los administradores de dos de los talleres más conocidos de la zona. Comprendí, a través de los testimonios, que formaron parte de aquellos tiempos distintos, en los que la práctica del bordado existía y se organizaba de una forma diferente a la de hoy. Las formas y las magnitudes de su trabajo fueron tales que impactaron en las memorias de varios otros artesanos, quienes me las transmitieron a través de historias impregnadas de emociones. A pesar de que, lamentablemente, fallecieron hace años, siento que pude conocer un poco de ambos mediante otras voces, algunas más cercanas que otras.

En esta sección buscaré, entonces, “reconstruir” ambos talleres a través del balance conjunto de los testimonios que me hablaron de ellos. Deseo que escribir

sobre ambos permita ilustrar cómo fue que dos talleres de bordado funcionaron hace años. A pesar de que fueron dos casos particulares y especiales, por haber sido particularmente conocidos en la zona en los años en los que funcionaron, considero que varios de los elementos sobre los que escribí pueden notarse en ellos.

Escribir sobre los talleres de Supo y Ocsa me permite, por otro lado, retratar algunos cambios y giros de la práctica a lo largo de las transiciones entre décadas. A pesar, pues, de que ambos fueron contemporáneos, y vivieron en los mismos años, las “épocas doradas” de uno fueron distintas a las de otro. Cada uno de ellos, pues, aprovechó de manera distinta diferentes décadas en sus carreras. Bernardo Supo destacó alrededor de la década de 1970 e inicios de la de 1980. Tiburcio Ocsa, por su parte, tuvo sus mejores años recién hacia finales de la década de 1980 hasta su fallecimiento, en los tempranos 2000.

El taller de Bernardo Supo

El “tío Bernardo”, como lo recuerda la mayoría de artesanos, falleció hace muy poco tiempo, a finales del 2023. Fallecía así el impulsor y dueño del que considero que, hasta ahora, podría haber sido el taller de bordados más grande y conocido de todo Caylloma. A pesar de que la intensidad de su trabajo varió mucho desde los que habrían sido sus años “pico” hasta la fecha en la que habría disuelto su taller, se mantuvo activo en el trabajo de hacer trajes bordados de manera constante.

Su sobrino —y en algún momento, también trabajador— Edison González, el guía de turismo e investigador Zacarías Ocsa, Tomás Mendiguri —extrabajador de su taller— y prácticamente todos los artesanos con los que conversé alguna vez fueron las fuentes que me hicieron saber de él. Durante mi tiempo en Chivay su nombre fue, probablemente, el que más escuché de alguien a quien nunca pude conocer. El taller del “tío Bernardo”, pues, habría sido uno de los principales —si es que no el principal— proveedor de vestimentas para las mujeres de la provincia en los años en los que el bordado no era cosa de pocos días de fiesta, sino una parte importante de la vida cotidiana para la mayoría de ellas.

Bernardo nació en 1934, hace ya más de 90 años. No pude obtener una fecha exacta en la que hubiera iniciado su trabajo. Calculo, sin embargo, balanceando las respuestas que me dieron al preguntar, que hubiera podido consolidarse a fines de la década de 1960, cuando estaba en sus treintas. Los relatos que recibí de él, pues,

apuntaban a que sus mejores años habían sido los de la década de 1970. Para entonces ya habría dejado hacía años su natal Canocota —también en Caylloma— para asentarse en Chivay y comenzar a elaborar trajes. Se dedicaría a este rubro hasta que cerró su taller, ya en el nuevo milenio.

El tamaño de su taller en la ciudad no habría tenido ni competencia ni precedentes. Recibí varias cifras del aproximado de la cantidad de trabajadores que llegaba a concentrar. Algunos me apuntaban a que eran por lo menos 15 y otros, a que llegaban a ser más de 30. Don Zacarías me dijo que la cantidad de trabajadores era tal que “¡uy! ¡tenía fila! Como 20 bordadores, así”. “No creo que haya habido otro así, que haya podido tener varias, tantas personas”, dijo también en otra de nuestras entrevistas. Tal cantidad de personas requeriría un lugar amplio en el cual todas pudieran trabajar. El mismo me afirmó que el espacio del taller llegaba a abarcar el espacio de varias casas:

Como tenía tanta demanda, iba contratando cada vez más gente, de tal manera que ahorita la casita de aquella época, que todavía está casi toda una cuadra de acá de la esquina, esta de donde ahora es comercial [...]. De la esquina, desde la esquina hasta casi hasta la otra esquina, era su casa (fragmento de entrevista, 2024).

El taller habría estado conformado, en términos simples, por Bernardo y sus trabajadores u operarios. Varios solían decirme que la división de trabajo que la cantidad de personas involucradas en la producción permitía hacían que el taller se viera “como una empresa”. Cada operario tendría labores separadas, y, como varios también acuerdan, don Bernardo sería uno de los encargados del bordado de figuras. Su ritmo de trabajo habría sido, a pesar de la gran cantidad de personas, también bastante intenso. Esto haría que, como en otros talleres, la alimentación también debiera hacerse dentro de este espacio. Ocsa recordaba que una de sus hermanas trabajó alguna vez como cocinera ahí: la cantidad de personas en el taller exigía que una persona aparte se dedicara a hacerles la comida.

Varias dinámicas de enseñanza y aprendizaje también habrían estado presentes en la vida y trabajo cotidianos en este lugar. Zacarías me contó que Bernardo se habría dedicado a enseñar, poco a poco, a aquellos trabajadores que recién comenzaban a introducirse a este tipo de oficio: “yo veía, por decir, el maestro, la máquina... por decir, para hacer una figura, los que están aprendiendo no sabían. Entonces enseñaba: ‘ya, ven ven ven, así, así’, hasta que aprendía, ‘ya practica, practica’” (fragmento de entrevista, 2024).

Un taller tan grande también formó vínculos especiales entre las personas que pasaron por él. Femenías ya había observado cómo era que, entre las décadas de 1980 y 1990, los talleres con frecuencia se volvían espacios en los que se formaban parejas, tanto entre operarios o entre los operarios y los dueños del taller. Estando en Chivay escuché también historias de ese tipo: anécdotas que narraban cómo parejas se habían conocido trabajando entre las máquinas. El taller de Bernardo, particularmente, habría visto pasar a varias de ellas:

Incluso, como había hombres y mujeres en ese grupo, la mayoría, por no decir todos, han hecho pareja. Y a ver, ¿quiénes eran? Varones eran de Canocota, eran sus propios sobrinos. Las mujeres generalmente eran de Coporaque. Y esos han hecho pareja, por ejemplo (fragmento de entrevista a Zacarías Ocsa, 2024).

Durante estos años de arduo trabajo, Bernardo habría comercializado sus productos de una forma muy distinta a las de hoy. Zacarías me contaba que viajaba a lo largo del Valle del Colca ofreciendo las piezas del traje. Lo más vendido habrían sido las polleras: “a las ferias iban, pues, ¡así!”, me contaba Zacarías, intentando imitar con sus manos los tamaños de la mercancía “¡con fardos de polleras! Las señoras formaban cola”. Filas de filas se habrían formado solamente para comprar polleras ya listas para usarse, a las que solo faltaba ajustarles las cinturas. Por su parte, Edison habría escuchado al mismo Bernardo contar cómo es que iba a vender sus prendas a otros pueblos del Valle:

Grecia: Recibía hartos pedidos, imagino, ¿no? No solo de Chivay...

Edison: Él me comentaba que iba a vender a los pueblos. Digamos, hacían harta costura y en tiempo de fiestas o algún aniversario así, iba con toda su mercadería a los pueblos. Había una fiesta en Yanque, entonces bajaba con toda su mercadería. Yo creo que por eso tenía demanda... ¡a todas las fiestas! Él me comentó que a todas las fiestas iba (fragmento de entrevista, 2024).

El uso extendido de las vestimentas, si bien un factor importante, no sería la única causa de que el taller hubiera sido tan exitoso. La falta de competencia, por haber sido él uno de los “pocos”⁴⁹ cosedores activos, también fue señalada como un motivo importante. En los años de Bernardo, pues, “no habían tantos cosedores” como ahora. “[...] Si habría otro competidor, no habría tanta... no tendría tanta demanda. Entonces fue como que él, el mayorista, el que lo impulsó también un poco más “ (fragmento de entrevista a Zacarías Ocsa, 2024). Edison también concordaba con esta perspectiva: “[...] es que también antes no había muchos costureros, entonces los que como habían pocos los que hacían, entonces el taller

⁴⁹ Desconozco la cantidad aproximada de productores que habrían estado activos en aquel entonces.

era grande, no había mucha competencia. Tenía demanda” (fragmento de entrevista).

A pesar de que los años que pasaban comenzaban a proponer a la artesanía como una alternativa rentable y lucrativa para los artesanos, Bernardo se habría mantenido en el rubro de los trajes siempre. Así me dijo Edison que se mantuvo hasta el momento en el que dejó de trabajar definitivamente. Su especialidad habrían sido las polleras de diario, a las que dedicó la mayor parte de su tiempo hasta el final. De acuerdo a Edison, esta también habría sido parte importante de su éxito: las ventas de vestimentas simples, por ser de uso diario, eran mucho más fluidas. “No hacíamos casi tanto polleras primeras”, contó cuando hablaba de su tiempo trabajando ahí. Los caminos abiertos por el turismo, aparentemente, no le habrían llamado la atención. Edison mismo decía que al taller habrían llegado turistas curiosos en apenas un par de ocasiones, no las suficientes como para que pudiera recordarlo como algo significativo.

Para inicios de los 2000, el rubro del bordado de trajes ya habría bajado notoriamente sus volúmenes de producción. Mientras que los bordadores que se dedicaron a las artesanías señalaban que aquellos fueron años prósperos, los testimonios no señalan lo mismo para el caso de las vestimentas. Creo que el cambio fue especialmente notorio para casos como el de don Bernardo, cuya producción había sido tan grande en otros tiempos. Tomás trabajaba aún con él para aquellos años, y me narró cómo fue que sintió que el taller cambió entonces:

Ahí mismo empezó a bajar el negocio, creo, no sé. Pero se fueron los que trabajaban, porque trabajaban hartos, Hartos trabajábamos. Era una alegría trabajar así entre seis, siete. O sea, a eso me estuve acostumbrando. Después nos quedamos entre dos ya, el maestro y yo (fragmento de entrevista, 2024).

Edison, cuyo padre era primo de Bernardo, comenzó a trabajar en su taller durante aquellos años “bajos”. Desde el 2006, cuando tenía 17 años, trabajó como operario todos los días en casa de Bernardo por aproximadamente 3 años. Luego de ese tiempo, salió del taller para apoyarlo desde su propia casa: “solo iba nomá a veces, cuando me llamaban”. Durante ese tiempo, notaba que solamente trabajaban ya 3 personas además de Don Bernardo, el administrador: Tomás, su hermano, y él mismo.

A pesar de que la demanda ya habría bajado notoriamente, el “tio Bernardo” siguió trabajando por algún tiempo más. Edison, quien lo siguió frecuentando y

visitando como su sobrino el tiempo que pudo, me contó que siguió trabajando solo por algunos años más hasta que “la edad” ya no se lo permitió.

El “tío Bernardo”, luego de abandonar el bordado, habría pasado sus últimos días en Estados Unidos, acompañado de su única hija. Habría sido, entonces, uno de los varios cayllominos que migraron al país del norte⁵⁰. Cuando falleció, trajeron su cuerpo hasta Chivay, en donde fue enterrado en compañía de su familia y quienes lo pudieron conocer. Zacarías me dijo que los eventos organizados en su honor fueron muy grandes: durante varios días, se habrían concentrado y circulado muchísimas personas, quienes habían viajado desde varios distritos de Caylloma para poder despedirse. Varios de ellos habrían sido sus alumnos, quienes habían aprendido la práctica del bordado, por primera vez, en su casa y en sus máquinas.

El taller de Tiburcio Ocsa

Figura 18.

Tiburcio Ocsa bordando una pollera para un concurso de bordados organizado por la municipalidad de Chivay.



Fuente: Archivo personal de Vilma Mejía.

Don Tiburcio tenía su taller cerca a la plaza y el mercadillo de Chivay, frente al que ahora es conocido como el parque “Colca Llaqta”. Vilma Mejía, su viuda, lo

⁵⁰ Un fenómeno que ha llamado bastante la atención de los antropólogos y otros investigadores (Paerregaard, 2008).

recuerda con mucho cariño: cuando hablábamos de él sentía que su voz se volvía más dulce, y que la forma en la que se refería a él tenía siempre algún tinte de admiración. Junto a ella, en el taller trabajaban en la elaboración de trajes. Al igual que don Bernardo, tampoco incursionaron en el rubro de las artesanías.

El taller de Ocsa habría adquirido fama años después de que otros talleres, como el de Bernardo Supo, ya se hubieran hecho conocidos. Simona Cutipa, artesana, decía que era “más nuevecito”. Él habría sido de los últimos en hacerse uno de los “conocidos”: Ranulfo Casaperalta, Bernardo Supo y él, Tiburcio Ocsa. Supe más detalles del trabajo en su taller, principalmente, por Vilma Mejía —su viuda— y por Filomena Picha —bordadora, quien fue una de sus trabajadoras—.

Vilma me contó que Tiburcio, en realidad, no había deseado ser bordador. Se había introducido en el oficio porque las circunstancias lo dispusieron así: un accidente que tuvo años antes de comenzar hizo que le amputaran una pierna. Muchos lo recordaban así, como el bordador que trabajaba con un solo pie. Don Tiburcio, en realidad, habría querido ser un gran agricultor:

Vilma: [...] este trabajo es un trabajo que realmente lo creó él, porque ya, por el mismo que había...le ha pasado accidente, de que como que se ha hecho amputar su piernita y ya no podía trabajar en la chacra. Porque él era un agricultor también que...siempre tenía esa meta de ser un agricultor grande. Él decía “yo no voy a ser el agricultor que mande por sacos”, o sea por costales o saquitos. Él decía “yo tengo que ser un agricultor que realmente mande, pero por camiones”, o sea, el camión cerrado. Por decir, la papa tiene que ir cerrado en el camión; habas igual, cerrado. “No puede ser así como otros 10 saquitos, 20 saquitos”. No, eso no, decía. Quería ser...siempre así, de llegar más allá” (fragmento de entrevista, 2024)

Con este contexto en mente, Vilma me explicaba que, a pesar de que don Tiburcio habría disfrutado de su trabajo, a veces se lamentaba por lo que pudo haber sido. En ocasiones, me contaba, solía quejarse por “estar haciendo un trabajo de mujeres”: “por eso él decía este trabajo es de mujeres, porque tiene que trabajar una persona... ¿como te digo? Sano, sano debe trabajar otra cosa, porque ese trabajo es para mujer” (fragmento de entrevista, 2024).

A pesar de todo, el taller tuvo mucho éxito. Vilma lo conoció como una operaria más en este lugar. Para ese momento, ella ya había aprendido a bordar en el taller de unos primos, por lo que se insertó con facilidad en el trabajo. Luego de algún tiempo trabajando juntos, se enamoraron y se casaron. Así, ella comenzó a trabajar a su lado, y a apoyarlo con la dirección del trabajo.

Figura 19.

Tiburcio Ocsa bordando una pollera en un puesto del mercadillo.



Fuente. Archivo personal de Vilma Mejía.

Filomena entraría a trabajar luego de que la pareja ya se hubiera consolidado como administradora conjunta del taller. Entró a mediados de la década de 1990, cuando tenía aproximadamente 18 años, porque necesitaba trabajar en algún lugar para obtener ingresos. Fue en el taller de Tiburcio y Vilma donde aprendería a “dibujar” figuras de bordado. Sin embargo, sus labores en el taller no solían ser aquellas. Filomena, más bien, se dedicaba a hacer las achocchas o uñachas, pequeñas figuritas con las que se adornaba los bordados al final del trabajo.

Para entonces, ella notaba que la mayoría de las operarias o trabajadoras eran todas mujeres y jóvenes. Algunas estaban embarazadas, y otras cuidaban a sus hijos pequeños a su lado en el taller, mientras trabajaban con las máquinas. El espacio de trabajo, entonces, se convertía también en un espacio de cuidados. Vilma consideraba esto una forma de “ayudarlas”.

Filomena no recuerda que el número de trabajadoras haya sido tan numeroso como el que tenía el taller de don Bernardo: además de ella, solamente dos o tres más estaban en el taller, aparte de Vilma y de Tiburcio. Cada una se encargaba de una etapa distinta del proceso de producción. Una de las trabajadoras armaba las piezas y las dejaba listas para bordarse, Tiburcio hacía los bordados, otra de las trabajadoras hacía los rellenos, Filomena hacía las uñachas y achocchas y Vilma

colocaba los acabados finales. Las piezas pasaban de mano en mano hasta que eran finalizadas, como recuerda Filomena.

Podría sugerir que el menor número de operarias, en relación con el taller de don Bernardo, podía responder a la disminución del uso de trajes en la provincia. Para los primeros años de la década de 1990, cuando ocurría lo que escribo, varios me apuntaron que las mujeres ya cambiaban visiblemente las polleras por pantalones. Vilma me comentó algunas de sus hipótesis detrás de este cambio, sobre las que escribiré en líneas posteriores.

Todo esto sucedía en medio de la década de 1990, cuando la llegada de turistas al Valle aumentaba cada vez más. Vilma recuerda que su taller recibía las visitas de algunos turistas curiosos, algunas pocas veces. Zacarías, por su parte, recordaba que su taller solía tener colgado un traje completo en la entrada, como una forma de señalización para los foráneos. El traje indicaría a los extranjeros que en ese taller se elaboraban los trajes típicos que las cayllominas lucían por las calles. En momentos, decía, veía que los turistas pedían que bordaran sus propias prendas, como un recuerdo del lugar.

Vilma recuerda bastante la visita de un foráneo en particular. Alejandro Guerrero, el periodista detrás de la producción del documental “Valle del Fuego”, les habría hecho una visita al taller durante su paso por el Colca. Ella recuerda que les grabó a ella y a su esposo, y que incluyó su segmento en una versión del documental que se transmitía a diario en un canal de televisión local .

Entonces ahí es lo que investigó lo de nosotros, el bordado, el traje típico que nosotros lo hacemos, que nosotros mismos lo elaboramos y nosotros mismos nos los ponemos, eso y todo, todo lo que es del Colca (fragmento de entrevista a Vilma Mejía, 2024).

Vilma me hablaba de esto con orgullo: habiendo sido este documental una de las primeras producciones dedicadas a dar a conocer el Valle del Colca, le emocionaba saber que ella y su esposo habían sido los encargados de representar la actividad del bordado. “[...] solo mi esposo tenía el orgullo de [poder decir] que ‘yo soy el primer artesano bordador que he hecho conocer a nivel nacional’”, me compartió en una entrevista. A pesar de ello, ella cuestionaba también la relación que terminaron estableciendo con los productores del documental:

“[...] a nosotros simplemente nos tomó la foto, nos entrevistó, nos filmó y ya está, y ahí se quedó. No ha habido ningún beneficio para nosotros, prácticamente para que haga ver al mundo y que lleguen la gente de otros lados” (fragmento de entrevista a Vilma Mejía, 2024).

El estilo y técnica de dibujo de Tiburcio eran descritos de forma especial en los testimonios. Tanto Vilma como Filomena me hablaban muy bien de la habilidad que tenía don Tiburcio para dibujar con la máquina: “este bordadito de mi esposo era bien cotizadito”, me dijo Vilma una vez, hablándome de la buena calidad de su trabajo, y la particular demanda que recibía por esta cualidad. Solía comentarme que, años aún luego de que falleciera, “las señoras” solían lamentarse la pérdida de su estilo y habilidad. Según ella, le decían cosas como “ya no hace nadie como su esposo” y “ya no hace nadie como antes”. Ella, personalmente, guarda con recelo las ropas que él le dejó antes de morir, ya que sabe que, como ella misma me decía, “ya nadie las hace como él”.

Filomena, por su parte, reconocía que su estilo de bordado había dejado una gran influencia en ella. Cuando me mostraba sus propios trabajos, me decía que se inspiraba en el estilo de don Tiburcio, quien “era de los que más bonito hacían”. Personalmente, luego de ver su trabajo tanto en fotografías como en la vida real —gracias a la amabilidad de Vilma para mostrarme su propio traje—, les doy la razón a ambas. Debo confesar que, luego de haber pasado meses viendo hermosos y complejos trabajos sobre telas, el de Tiburcio es uno de mis favoritos. No he llegado a encontrar composiciones como las suyas en los bordados más recientes.

El taller dejó de funcionar cuando don Tiburcio falleció, en el año 2006. Vilma solía decirme que la amputación que tuvo hizo que falleciera muy joven, dejando a sus hijos muy pequeños:

Lamentablemente ya la muerte nos ha venido a la temprana edad, más que todo por el mismo accidente que ha tenido. Como el trabajo... como usted ve acá, es dentro de la sombra. No lo puede hacer en el sol, siempre es dentro de la sombra acá, en la casa. Y todo eso le ha afectado a su piecito, que estaba ya amputado y frío, como que quería entrar así como algo... cáncer, porque le dolía el hueso. Debería de ser el frío que se penetró al hueso, a los nervios que le dolía. Tenía un dolor muy fuerte, tenía dolores constantes siempre. A veces ya tenía que estar abrigándose así con pañitos. Como su pierna era ortopédico, tampoco por ahí no podía meter la ropa porque dentro de eso estaba su piernita y todo eso prácticamente le ha afectado. Todo eso le ha afectado. Y ya pues de ahí como que él se preocupaba en sí mismo, porque mis niños eran pequeños. Mi hijito ha quedado con 12 añitos. 12 años. Mi hijita ha quedado con 10, ¡los hijos chiquitos...! (fragmento de entrevista a Vilma Mejía, 2024).

2.2.2. La disolución de los talleres con trabajadores y la fragmentación de la producción

El texto de Femenías hacía las veces de libro de cabecera cuando estaba en el campo. Se volvió un ritual nocturno revisarlo luego de cada día en Chivay, antes de ir a dormir. Volvía a él tantas veces para recordar cómo era que había descrito las prácticas que, por ser de mi interés, podía observar más de 30 años más tarde: los espacios de producción en los que ella investigó, participó y observó, y sobre los que yo, años después, solo podía escuchar. Este hábito implicaba, inevitablemente, el de la comparación: mientras leía, comparaba lo que comprendía con lo que podía observar durante el día.

Una de las secciones a las que más prestaba atención era aquella que, ahora, utilizo como una de las bases de este análisis, dedicada a analizar los talleres. Por ser de relevancia para responder a mis preguntas —e impulsada, también, por la curiosidad que las descripciones de Femenías despertaban en mí—, consideraba importante incluir la observación y la participación en estos lugares como una parte importante del trabajo que debía hacer. Puede entenderse, entonces, que al llegar a Chivay una de las primeras cosas que hice fue preguntar y prestar atención a posibles referencias de algún taller con estructura similar a la que había observado Femenías. Sin embargo, bastaron pocos días en la ciudad para que pudiera darme cuenta de que los talleres que Femenías había visto y analizado hace 30 años habían desaparecido.

El modelo de taller que ya no podía encontrar, y a cuyas dinámicas de organización podía “acceder” solamente a través de los recuerdos, era aquel tipo de taller sobre el cual ya escribí líneas atrás: un taller dirigido por un bordador o un matrimonio de bordadores, en el que el trabajo podía dividirse entre ambos, familiares de ambos y/o operarios que trabajaban todo el día a cambio de diversas remuneraciones —como alimento, hospedaje o un salario—. Los volúmenes de la producción también eran distintos en estos espacios: la cantidad de piezas producidas hoy es muy distinta a la que se recuerda que hubo alguna vez. Es, en resumidas cuentas, mucho menor⁵¹.

Habían pasado ya algunas semanas desde mi llegada y me había cerciorado de que mi observación, hasta el momento, se mantenía cierta. Mi curiosidad me

⁵¹ Recuérdense que solo me refiero, en este caso, a la producción de trajes, por ser la única que existía en aquellos años.

hizo, entonces, comenzar a preguntar a los artesanos con los que compartía y pasaba los días qué había pasado para que fuera así: ¿realmente aquel tipo de talleres había desaparecido? ¿qué había pasado para que sucediera? ¿en qué se habían convertido los talleres? Las respuestas que me dieron me hablaban no solamente de cambios dentro de las dinámicas internas del trabajo de bordado, sino también en el panorama de prácticas y costumbres en Caylloma.

Las experiencias de cada artesano señalaban diferentes años como aquellos en los que la organización de la producción que conocían habría dejado de existir. Ponderar las distintas historias me dejó ver que, al menos en los casos que conocí, los talleres ya existentes habrían comenzado a “disolverse” definitivamente a partir de inicios de los 2000. Edgar sentía que había cerrado el taller que tenía con Verónica hace mucho tiempo, pero recordaba también que lo había cerrado aproximadamente mientras Alejandro Toledo era presidente del Perú. Dentro de lo que pude saber, el taller de Bernardo Supo podría haber sido uno de los últimos —si es que no el último— taller en cerrarse. De acuerdo a su sobrino, el bordador habría cesado de trabajar en grupo, aproximadamente, antes del 2010.

Como suele pasar, algunos recordaban mejor que otros qué había pasado para que sucediera. Sin embargo, todos apuntaban a procesos muy similares: desde años antes de que estos espacios cesaran sus actividades definitivamente, los trabajadores habían disminuido paulatinamente. Al describir en términos de “disolución” a este proceso, entonces, no me refiero a cierres abruptos, asumidos por decisiones tomadas de forma repentina. La dinámica antes presentada dejó de funcionar, pero poco a poco.

Algunos artesanos recordaban con claridad cómo habían sentido este proceso. Tomás Mendiguri, actual presidente de la Asociación de Artesanos Collaguas y Cabanas, recuerda que en el taller en el que trabajaba se quedó, poco a poco, solo con el dueño, “el maestro y yo”. A lo largo de varios años, al parecer, los operarios se retiraron, con lo que habrían dejado solo, sola o solos a los dueños del taller y del hogar. Gruber recordaba que una trabajadora, una “señora”, fue la última persona que estuvo trabajando desde el taller de su madre, quien se habría ido por haber notado que le convenía más avanzar el trabajo desde su casa:

Grecia: ¿Y por qué dejó de ir la señora que le ayudaba a bordar?

Gruber: Es que en su casa decía que trabaja más. Noche y todo [...]. Entonces, la señora lo arma nomá en su casa, porque de noche todo dice que lo hace. A veces tiene otra cosa que hacer... y en la noche a veces lo avanza.

Creo que este fragmento sintetiza parte de lo que fue el proceso de transición hacia el que, considero, es el “modelo” más común de producción de bordados en Chivay hoy. El fin de los espacios en los que se producía en grupo, pues, no significó que se dejara de hacer bordados ni que se dejase de necesitar a más de una persona para hacerlos. Si bien, como luego intentaré argumentar, el promedio de los volúmenes de producción definitivamente disminuyó y más bordadores comenzaron a trabajar solos o con un apoyo mucho más reducido —en pareja o con el apoyo ocasional de familiares o residentes en un mismo hogar—, estos procesos no hicieron que la producción organizada en conjunto desapareciera por completo.

Mientras hablábamos de estos procesos, los artesanos proponían explicaciones de por qué era que ello había sucedido. Ninguna de estas razones era formulada como única o aislada: casi siempre estaban acompañadas de otras, y se encontraban relacionadas entre sí, un hecho que puede notarse en las citas que adjunto. Una de las primeras que mencionaban era la disminución de la demanda de bordados: “ya no hay negocio”, solían decirme. José Suñi, el único bordador completamente retirado al que conocí, era bastante enfático en esto. Había dejado el bordado, una actividad que disfrutaba bastante, principalmente por aquella razón:

Grecia: Pero, ¿por qué no comprarían...?

José: Ya no se vestían pues. Se han cambiado ya de estilo de vida. Ya no usan polleras, sino ya pantalón.

Grecia: Claro...

José: Entonces solamente para las fiestas nomás necesitan disfraz. Y después de la fiesta se cambian. Lo que antes usaban diario, todos los días. Entonces ahí sí pues, como cambiaban su ropa permanentemente, tenían que comprarse continuamente, pero ahora ya no. ¿Quién usa? Las señoras ya mayores nomá' están usando, pero jóvenes ya no usan.

Grecia: Sí, digamos, jóvenes de mi edad...

José: Y cuando usan, solamente en las fiestas (fragmento de entrevista, 2024)

Si cada vez menos mujeres optaban por usar trajes a diario, parecía lógico que cada vez se necesitara menos el trabajo de aquellos bordadores que se dedicaban a hacerlos. El rubro de la artesanía no parecía interesar a los bordadores que estaban dentro de por varias razones: no solo era un área en reciente consolidación, que no parecía ofrecer mucha seguridad, sino que también resultaba complicado comenzar a hacer piezas tan pequeñas. El mismo José, quien me mostró algunos intentos de productos que hizo hace años, no quiso continuar por lo “trabajosos” que eran aquellos objetos pequeños.

Observaban, por otro lado, que la competencia entre bordadores había aumentado, y que lo seguía haciendo constantemente. Solía comentarse, en las conversaciones que sostuve, que antes los bordadores eran muy pocos, un rasgo exagerado con frecuencia en expresiones como “eran apenas dos o tres”. Ahora, en cambio, habría muchos bordadores, tantos que algunos llegaban a decirme que “ahora todos saben bordar”. Edgar sintetizó este y el factor de la demanda cuando me dijo que “ya ahora que hay muy poco pedido y muchos han aprendido muy poco ya trabajo”. Entre las razones detrás de este fenómeno estaría, también de acuerdo a los mismos artesanos, la expansión de los centros de aprendizaje de bordado, sobre los cuales escribo en líneas posteriores.

Llamó mi atención que dos de las mujeres a las que entrevisté “cerraron” sus talleres o dejaron de contratar trabajadores cuando sus esposos, quienes habían cumplido la función de administradores en ellos, fallecieron. Este factor podía ser uno entre varios, pero me parecía resaltante que lo mencionaran en primer lugar, y que no se asumieran a sí mismas como capaces de reemplazar a su esposo en aquella labor. Vilma me decía que, luego de que Tiburcio se fue, “ya no había quien mande”, y la poca demanda, de todas formas, hacía que el negocio ya no fuese lo suficientemente rentable como para pagar salarios a otros. Leandrina decía lo mismo: sin alguien que lo organizase, no era posible tener un taller.

Si bien no fue explícitamente desarrollada por los bordadores como tal, podría proponer una causa más a las ya mencionadas basándome en cómo era que algunos describían los años sobre los que me hablaban. Aquellos años en los que los talleres comenzaron a cerrar eran, pues, coincidentemente descritos como particularmente difíciles para sostener las economías personales familiares. Por supuesto, esto podía variar de caso en caso.

En suma, los espacios de taller, como había predominado durante décadas, cesaron gradualmente las actividades que habían mantenido durante años respondiendo a un contexto que estaba, también, en transformación, y a años en los que era necesario buscar otras formas de ingreso. Los trabajadores, poco a poco, “se fueron a sus casas”, como solía sintetizar Edgar este proceso. La disolución de los talleres dio lugar al que considero un nuevo “modelo” de organización para la producción de bordados en Chivay. Este modelo, como describiré a continuación, se basa en la fragmentación del proceso de producción en distintas unidades y tiempos.

2.2.3. Dividida en tiempo y espacio: la organización contemporánea de la producción en Chivay

Como he explicado, he observado que la mayor parte de la producción actual en Chivay se encuentra “fragmentada”. Es decir, los bordadores encargados de distintas etapas específicas de la producción de una o más piezas trabajan, ahora, desde sus casas. El trabajo que se hacía antes en un solo espacio y tiempo se hace, hoy, en distintos lugares y en diferentes momentos, adecuados a las rutinas personales de cada trabajador. Es decir, si antes se hacía el cortado, armado, bordado y acabado en un solo lugar y de forma paralela, ahora todas estas labores se hacen desde diferentes hogares y momentos, en talleres personales y distintos. El cambio de rutina involucró, como puede entenderse, un cambio en la forma de pago. Si antes solía remunerarse a los trabajadores por el tiempo de trabajo, ahora se les remunera “por destaco”, por cada pieza trabajada.

El funcionamiento de este “modelo” trajo consigo, como puede entenderse, un cambio importante en las relaciones sociales involucradas en las personas que se encuentran detrás de cada objeto, respecto al modelo de trabajo conjunto dentro del taller. Como describía en líneas anteriores, el taller de trabajadores era no solamente un espacio en el que se producía, sino también en el que se articulaban relaciones más profundas a través de la convivencia, el aprendizaje, la comensalidad, los cuidados a otros, y, en algunos casos, incluso la cohabitación. La desaparición de estos espacios y sus dinámicas implicaron, al mismo tiempo, la disolución de estas formas de establecer relaciones durante el trabajo de producción, que no encontraron otras formas de reestablecerse en la nueva estructura de trabajo.

El modelo “fragmentado” pues, se organiza con el objetivo de adecuarse a ritmos y tiempos de trabajo disparejos, en los que con frecuencia también se realizan otras actividades además del bordado. Ya no se comparte ni tiempo, ni espacio, ni comida, ni cuidados. La nueva dinámica aísla cada proceso y, con ellos, a quienes los realizan: las interacciones se reducen a la entrega de productos realizados, que son pagados como encargos. La construcción de vínculos y afinidades más allá del trabajo, antes común y consecuencia de la convivencia (Femenías, 2005), se ve ahora muy limitada.

Aquellos artesanos que habían vivido durante la época de los talleres sostenían opiniones diferenciadas sobre este cambio. Estaban, por un lado, aquellos

que consideraban que el trabajo en talleres era mejor: el haber tenido la cualidad de permitir a los “dueños” o administradores observar y controlar el trabajo mientras este se desarrollaba haría, de acuerdo a estas perspectivas, que el trabajo se realizara con mayor eficiencia, y el resultado fuese de mayor calidad. Tal era la opinión de Leandrina, por ejemplo:

Grecia: ¿Y usted siente que es más eficiente...? Bueno, no sé, también son diferentes tiempos, ¿es más eficiente trabajar con personal, así como trabajaba antes con tu esposo en la casa?

Leandrina: En la casa con personal.

Grecia: ¿Por qué?

Leandrina: Porque tenía a mi esposo que él controlaba, él ordenaba, yo solamente conversaba con mi esposo. “Van haciendo este producto tanto, tanto”. Entonces, mi esposo era el que veía eso. Entonces, cuando ha fallecido ya no tengo eso. Solamente trabajo de frente, coordino; “van avanzando esto, van haciendo esto”, “Tienen que avanzar” (fragmento de entrevista, 2024)

Hay, por otro lado, quienes consideran que este nuevo modelo ofrece ventajas, también entendidas en términos de eficiencia. Así opinaban Edgar y su esposa, Verónica. Verónica, quien se encargaba de cocinar para los operarios en aquellos años, se mostraba aliviada de ya no tener que hacer dicho trabajo. También observaba que los trabajadores pedían cada vez más pagos más elevados, algo que ya no podrían haber sostenido:

Verónica: [...] piden más caro, y ya no se puede estar cocinando para ellos. Ya cada cual a su casa se va y en su casa aprende y agarran de otro, de otro, y así pues empiezan a trabajar (fragmento de entrevista, 2024).

Los motivos de Edgar apuntaban a lo mismo:

Edgar: [entonces] les dábamos su almuerzo, su desayuno, su cena, más su paguito. Cuando ellos ya empiezan en su casa ya no les damos nada, pagamos solo el producto. Y como no damos, pues conviene. Ese es el gran cambio (fragmento de entrevista, 2024).

Edgar también consideraba que este formato les permitía abarcar más tiempos de trabajo: si es que en el taller la jornada se limitaba al día, hoy podría extenderse, en cada una de las casas de los bordadores, hasta tarde en la noche —también gracias a la difusión de la luz eléctrica, que facilita esto—. A esto, desde su perspectiva, se añade la idea de poder desenvolverse en el negocio por sus propias cuentas, sin la necesidad de formar parte de un taller —debe considerarse que, para esto, el trabajador debe tener primero medios de producción básicos, como máquinas de coser y materiales, algo que los operarios de antes no siempre podían adquirir— :

A ellos también les conviene: cuando no les da sueño se levantan, están cosiendo; 10, 11 de la noche. Están ahí bordando. Y así también desarrollan, aprenden el negocio, a vender ellos mismos al por mayor. Nosotros ya no decimos que “es mi taller”, “mi costurero”, “mi artesano”. Ahora dices “tú produces, prepárame tanto y quiero así” (fragmento de entrevista, 2024).

Volvamos al presente: dentro de cada una de las nuevas unidades de producción —talleres individuales—, quienes pueden tener el apoyo constante de sus familiares en el trabajo son pocos. Casi todos los bordadores que conocí eran los únicos en sus hogares que se dedicaban a esta labor y, si es que tenían alguna forma de apoyo constante, era la de sus parejas. Quienes tienen hijos jóvenes que aún viven con ellos suelen solicitarles que les apoyen en el trabajo con pequeñas labores, ninguna de las cuales les exige más tiempo que el que otras actividades —como sus estudios— dejan libre. Ninguna de las personas que conocí consideraba que estos apoyos eran más importantes que estas otras: por lo que vi, siempre procuran darles más espacio para dedicar a sus educación y proyectos personales.

Estas pequeñas tareas suelen ser las más sencillas, como el cortado de telas, el armado y las labores de acabado, como el cortado de hilos. En pocas ocasiones piden apoyo para el rellenado y aún en menos, para el bordado. Ello depende, por supuesto, de la edad y la habilidad que los jóvenes ayudantes tengan. Uno de los hijos de una pareja que conocí, con solo 10 años, se limitaba a cortar telas y cortar hilos para terminar el bordado. La hija de otra pareja, en sus tempranos 20s, ya sabía bordar y rellenar con destreza, pero ayudaba en el taller solo en las vacaciones que la universidad le dejaba.

Considero que, por hacerse de esta manera, cada pieza sigue una “ruta” de producción hasta llegar a ser entregada a quien la haya pedido o comprado. Estas “rutas” de producción suelen articularse en torno al bordador que se encargará de vender la pieza luego. He observado que los bordadores que trabajan desde los mercadillos son quienes constituyen, en mayor medida, estos “ejes”: son quienes poseen, a diferencia de otros, espacios para ofrecer la pieza a la venta luego.

La ruta suele seguir la siguiente estructura:

1. Un bordador (bordador base) recibe el pedido de una o más piezas bordadas. Si es que tiene un puesto en el mercado, suele iniciar el proceso para tener piezas para tener abastecido su negocio.
2. Comienza a contactar a conocidos para repartir las tareas. Suelen tener contactos de confianza, vínculos establecidos a lo largo de

varios años trabajando. Eva Condori, por ejemplo, trabaja con quien hace sus bordados desde hace ya diez años.

3. Si es que el bordador base no lo hace por su cuenta, entrega las telas a quien cortará y armará la pieza. Se establece una fecha límite para la tarea, y el o la “armadora” recibe su pago.

4. Una vez terminado el armado, las telas llegan a manos de quien bordará. Si es que el pedido ha sido hecho a un bordador por gustarle al cliente el estilo que hace, él o ella misma deberá hacer el trabajo. A veces, sin embargo, esto no se cumple, y se debe hacer esfuerzos para convencer al cliente de que, efectivamente, el bordado es suyo—. Si es que no, el bordado también puede encargarse a otro u otra. Si es así, recibirá su pago por pieza.

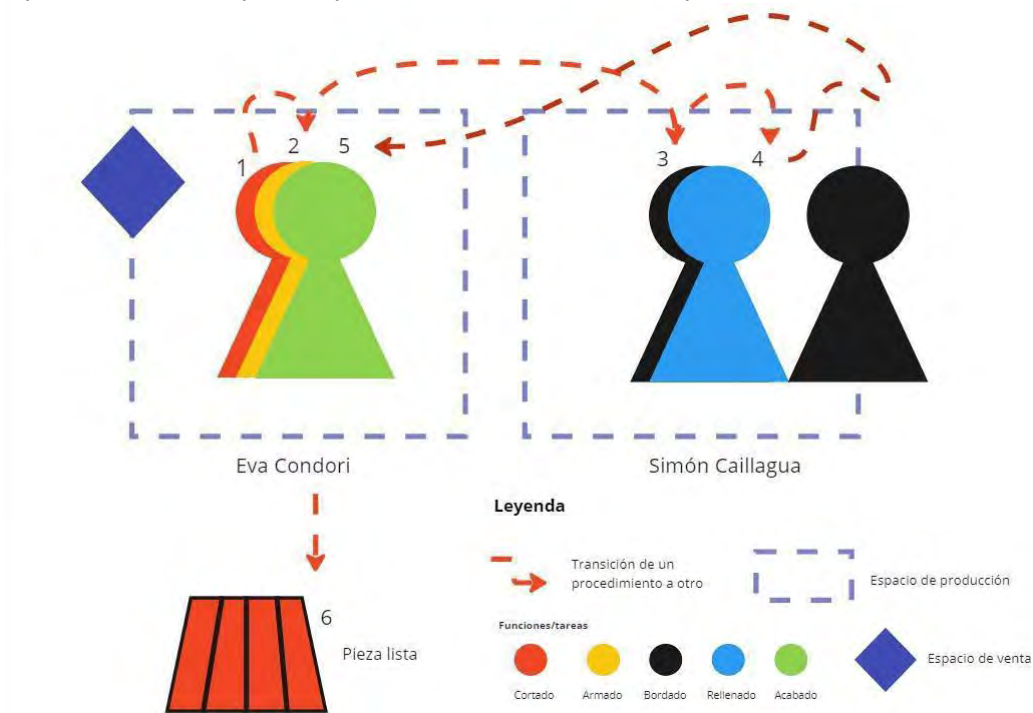
5. Las piezas, ya bordadas, se entregan a manos de quien se encargará de aplicar los acabados finales —las grecas y el cortado de hilos—. Nuevamente, se hará el pago por pieza.

Las “rutas” de las que escribo varían bastante, y responden a las necesidades y tiempos particulares que los bordadores tengan. Para explicar esto, creo útil describir dos ejemplos particulares: los casos de Eva Condori y de Simón Caillagua. Eva, en primer lugar, es una bordadora de trajes con un puesto en el mercadillo de Chivay. En este vende tanto artesanías para turistas como piezas de traje y sombreros collagua. Dedicar más tiempo a hacer estos últimos, ya que considera que son sus productos más vendidos y, por lo tanto, su fuente principal de ingresos. También desea, al mismo tiempo, tener su puesto abastecido con llicllas, chuspas y phullos, las piezas del traje que más se venden durante el año.

Sin embargo, el tiempo que dedica a los sombreros no deja mucho espacio en su rutina para dedicarse a bordar. Es por ello que delega esta labor a Simón Caillagua, con quien lleva trabajando desde hace ya 10 años. Ella se encarga de la compra de telas, el cortado y el armado, luego de lo cual procede a entregarlas a Simón. Simón se encarga del bordado y el coloreado solamente, labor por la que Eva le da un pago correspondiente a cada pieza. La pieza, entonces, retorna a manos de Eva, quien le brinda los acabados finales. Le añade grecas, le corta hilos y, así, la pieza queda lista para ser vendida. Esta dinámica puede verse representada en la Figura 20.

Figura 20.

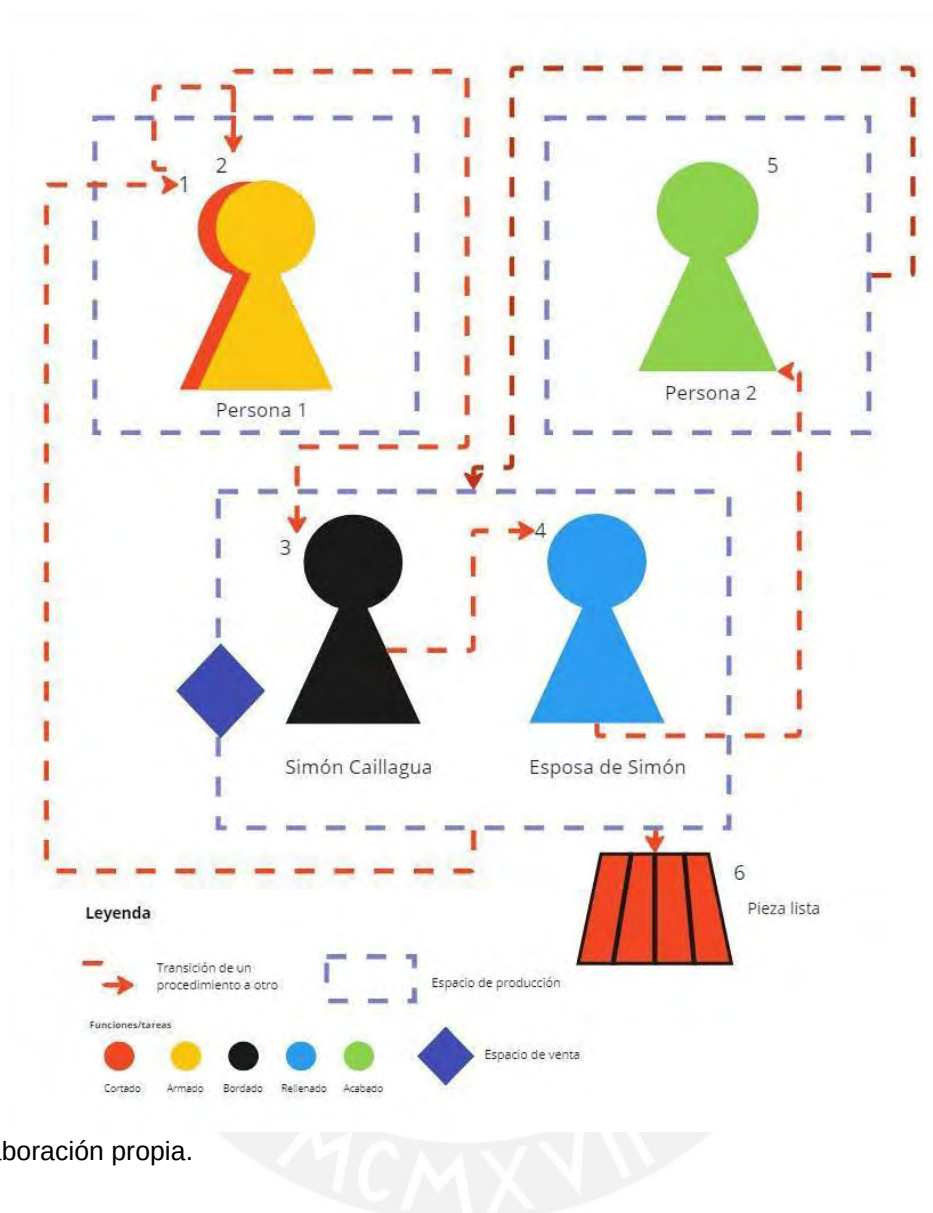
Ruta de producción de las piezas que vende Eva Condori en su puesto del mercadillo.



Fuente: Elaboración propia.

Simón, por su parte, tiene otra forma de organizarse cuando él no es quien es contratado como parte de la cadena de producción, sino quien recibe un pedido completo y, por lo tanto, quien se encarga de entregarlo al cliente final. Él prefiere la labor de bordar, y puede permitirse dedicarse exclusivamente a ella. No le gusta invertir tiempo en el cortado y el armado, por lo que apenas compra las telas, suele llevarlos a una persona que hace esta labor por él —con las medidas correspondientes, claro está—. Una vez las piezas están listas, entrega un pago, las recibe y comienza a bordarlas. Su esposa suele hacer, entonces, el coloreado de sus dibujos. Luego de ello, entrega la pieza a otra persona para que haga los acabados, tanto el aplicado de grecas como el corte de hilos. Finalizado ello, puede recibir la pieza y entregarla al cliente final, quien le hizo el pedido a él en primer lugar. Esta ruta puede verse representada en la Figura 21.

Figura 21.
Ruta de producción de Simón Caillagua.



Fuente: Elaboración propia.

Hasta el momento he explicado el funcionamiento de este modelo solamente para la producción de cantidades pequeñas de piezas, pero no es la única forma: si es ampliado, con la supervisión adecuada de la persona que venda el producto al final, puede servir también para producir grandes cantidades de productos: cientos de piezas de artesanías, o decenas de trajes bordados. Tal es el caso de Leandrina Ramos, una exitosa productora de artesanías que ha llegado a exportar su trabajo y a participar de grandes ferias internacionales, de cuyo caso escribo en líneas posteriores.

2.2.4. Apuntes sobre la organización para la producción de artesanías

Una lectura atenta puede haber permitido notar que, hasta el momento, los talleres de los cuales he escrito se dedicaban y dedican particularmente a producir trajes bordados. Estos eran, pues, los únicos objetos producidos en los talleres de bordado hasta hace poco más de cuarenta años: la llegada de turistas principalmente interesados por ver el Cañón del Colca, que también se veían atraídos por las llamativas apariencias de los trajes de las mujeres locales en sus visitas, comenzó una demanda de souvenirs o “recuerditos” bordados. Se crearía así, en un proceso lento y gradual, el rubro de la “artesanía”, el nombre con el que los bordadores cayllominos conocen a todo aquel objeto producido para este público.

No es momento, aún, de escribir sobre el proceso de creación y consolidación de estos nuevos objetos —habrá lugar para ello en el capítulo que viene—, pero debo adelantar algunas ideas que serán necesarias para comprender el panorama que deseo construir aquí. En primer lugar, debo considerar que la artesanía, como rubro específico y como tipo de objetos, tiene menos de 40 años de antigüedad en Caylloma⁵²: los primeros objetos en ser vendidos a los turistas fueron piezas pequeñas de traje, y los objetos utilitarios —carteras, monederos, billeteras, etc.— que son hechos hoy para los turistas comenzaron a ser elaborados a inicios de la década de 1990.

Mientras se desarrollaban estos procesos, como he desarrollado recientemente, aún funcionaba el modelo de talleres grupales, que comenzarían a fragmentarse a inicios de los 2000. En el modelo que he descrito, entonces, también comenzaron a producirse este tipo de objetos paralelamente. La producción de artesanías, entonces, si bien no ha sido explicitada como tal, no ha estado ausente de los procesos que he descrito líneas atrás: ha sido considerada en los que he descrito como cambios generales. Estos objetos, sin embargo, comenzaron a consolidarse como un rubro “fuerte” —on tipos de objetos y estilos definidos y con bordadores que se dedicaban exclusivamente a su producción— precisamente en estos años.

⁵² Esta información fue construida a partir de las entrevistas hechas a los bordadores que participaron del proceso de formación del rubro en aquellos años. Describo con mayor detalle este proceso en el capítulo III.

A pesar de que, en términos de organización, la producción de artesanías atraviesa por los mismos procesos que los trajes —y es, por lo tanto, desarrollada a través de vínculos y relaciones prácticamente idénticos a los de los trajes—, sí presenta ciertas particularidades que determinan, para los agentes, la elección sobre este o el rubro de los trajes al momento de decidir hacia cuál pueden o desean dedicarse.

Este es el punto adecuado para introducir una idea que será clave para seguir completando el panorama: los bordadores, hoy, solo suelen dedicarse a uno y otro de ellos, no a ambos a la vez. Cada uno, pues, es exigente por sí mismo, y trabaja de acuerdo a cronogramas diferentes. En otras palabras, sería muy difícil para un productor, así posea gran cantidad de contactos de los cuales pueda apoyarse, dedicarse a hacer ambos tipos de objetos al mismo tiempo, por cuestiones de tiempo y exigencia. Si bien los primeros intentos de fabricación de estos objetos se hicieron en cantidades muy pequeñas, dentro de los espacios de los talleres y a la par de la fabricación de los trajes, con su “consolidación” —que coincidía con años muy positivos para el turismo en la zona⁵³— en los 2000 se demarcaría, también, esta “especialización”.

Las razones por las cuales podría escogerse uno u otro tipo de rubro, hoy, son diversas. La decisión se encuentra basada en una combinación de los recursos, las preferencias personales y las aspiraciones de cada bordador. Las artesanías son, pues, varios objetos pequeños, que deben ser armados desde cero por los bordadores, y que tienen como objetivo, principalmente, a un público foráneo —los turistas, aunque los locales también los compran con frecuencia—. Esto involucra diferencias con la producción de trajes en, al menos, tres aspectos. Está, en primer lugar, la cuestión de la intensidad y el tiempo en el trabajo: hacer tantos objetos, a pesar de ser pequeños, exige un arduo trabajo de cortado y armado de piezas, a los que debe hacerse acabados que el traje no exige —como la aplicación de cierres, correas, etc.—. Si es que las figuras del bordado pueden estar listas en pocos minutos, los cortes, uniones, forrados y aplicaciones pueden llegar a tomar varias horas.

En segundo lugar, los calendarios de producción también son distintos para ambos rubros. Si es que la producción de trajes se rige por los ritmos de las fiestas locales, la de artesanías debe hacerlo tomando en cuenta los momentos del año en

⁵³ Revisar, más adelante, el punto 2.5.3. “Los 2000: la artesanía se consolida”

los que la afluencia turística es más alta. El mercado es, por ello, más incierto: hay más seguridad en que las fiestas se desarrollen como siempre que en que llegue una buena cantidad de visitantes en distintos momentos del año. Hacer artesanías involucra, entonces, asumir un riesgo más grande.

Por último, debe considerarse también que las cantidades de objetos producidos son mucho mayores a las de los trajes. Si un bordador especializado en ellos puede dar por cerrada su temporada alta de pedidos con cuatro “paradas” completas, uno especializado en este rubro deberá hacerlo con, al menos, algunos cientos de piezas. Puedo plantear, en este punto, una pregunta que el desarrollo de esta sección puede resolver: ¿qué involucra esto en términos de la organización y la división del trabajo para la producción de estos objetos?

Estas particularidades de la producción, que emergieron luego de la “especialización” son, considero, razón suficiente para dedicarles un espacio especial. Luego de haber descrito brevemente el recorrido que asumieron para llegar a las formas de organización que la sostienen hoy, quiero proponer hacer un salto hasta el presente, para dar cuenta de ellas. Si bien, como mencionaba, sus diferencias no son radicales en términos de los procesos que las sostienen, sí existen en otras: en los tiempos y ritmos que las dirigen —que responden al calendario de afluencia turística, y no al calendario festivo como en el caso de los trajes—, la intensidad de trabajo que demandan —en general, mayor a la de los trajes— y en los tamaños de producción —generalmente mucho mayores a los de los trajes—. Dentro de estas distinciones, propias de la producción de este tipo de objetos, hay también diversidad.

Describiré, por ello, la producción de artesanías a través de dos casos que, en tanto diferentes entre sí, creo que permitirán ilustrar un poco de la diversidad de dinámicas involucradas en la producción de estos objetos. Delia Condori y Leandrina Ramos son dos bordadoras enfocadas en este rubro desde hace más de 20 años, que producen artesanías en volúmenes diferentes, comercializadas en espacios diferenciados para públicos también distintos. Espero que sus rutinas, anécdotas y ritmos de trabajo permitan hacer ver, al menos, una parte de lo que está detrás de los pequeños productos que los turistas pueden llevarse a casa luego de una visita al Valle del Colca.

2.2.4.1. Una producción pequeña: el caso de Delia Condori

Delia es una de las dos hijas del matrimonio Condori, la pareja de artesanos que administra Mallqui Pallay. Vivía al lado de la casa de sus padres hasta hace algunos meses: cuando la conocí estaba en proceso de mudarse a la ciudad de Arequipa, desde donde planificaba seguir haciendo el mismo trabajo. Desde el 2002, pasó de hacer trajes a dedicarse a hacer artesanías para repartir en los miradores del Valle, de las cuales ofrece una gran variedad. Sus trabajos también abastecen algunos de los puestos del pasaje artesanal del mercadillo de Chivay, y la alameda al lado de la plaza, donde varios ambulantes ofrecen sus productos.

Visité el taller de Delia en Sacsayhuamán —un pueblo joven ubicado al lado de Chivay— por primera vez pocos días antes del feriado de Semana Santa. Era un martes, alrededor de las 4 de la tarde, y yo terminaba de dar algunos toques finales al mural de Mallqui Pallay. Me había dicho que podría visitarla en su taller más tarde, para tomar el lonche mientras que ella avanzaba con el trabajo que la Semana Santa le ponía por delante. Estaba preparándose para abastecer a los comerciantes para la gran llegada de turistas que esperaban para el fin de semana que venía. Debía, según me explicó, hacer alrededor de 800 piezas en total, las cuales iría a repartir al mirador de la Cruz del Cóndor el sábado de aquella semana.

Le había dicho que podía, en la medida de lo posible, ayudarla a avanzar con su trabajo, así que me dio algunas labores apenas llegué. Comencé cortando tela de lino para armar cosmetiqueros, seguí uniendo con costura recta algunas cartucheras y corté algunos moldes para forros internos de los productos. Cada vez que terminaba de hacer algo me encomendaba inmediatamente algo distinto. Había mucho por hacer: necesitaba avanzar la mayor cantidad de productos posibles antes de que llegara el día de su mudanza. En esos días había planificado también, pues, mudarse a Arequipa. Su segundo hijo había ingresado a la universidad allá, y la familia consideró adecuado trasladar su eje para poder mantenerse unida. Como si la carga de Semana Santa no hubiera sido suficiente, debía también preocuparse por la logística del movimiento de sus pertenencias.

Delia trabajaba desde un espacio de taller que también era su casa. No he llegado a conocer cómo es que ha adaptado su nuevo hogar —imagino que lo habrá organizado de forma similar a la que conocí en Chivay—, pero puedo escribir sobre cómo distribuía su espacio en Sacsayhuamán. Ella había dedicado un espacio a ubicar sus tres máquinas industriales y su material, entre hilos, telas, broches y más.

Este estaba ubicado en una pequeña separación entre los dos dormitorios en los que dormían los cuatro integrantes de la familia. Al frente, al aire libre, se ubicaba la cocina y comedor de la familia.

La rutina de Delia, como puede entenderse, se desarrollaba fundamentalmente dentro de su hogar. Solía comenzar su día temprano, preparando el desayuno para su esposo e hijos. Su esposo trabaja como conductor de buses, por lo que va y viene todos los días de la ciudad de Arequipa. Su segundo hijo, hasta el año pasado, aún asistía al colegio en Chivay. Apenas cada uno de ellos comenzaba sus respectivas actividades, Delia comenzaba con el trabajo en la máquina.

Figura 22.

Proceso de adición del forrado interno de cosmetiqueros, en el taller de Delia Condori. Los pedazos de lino bordados se adhieren a una plancha de espuma con costura recta. Hecho esto, pueden recortarse para unirse en otro procedimiento.



Fuente: Archivo de campo.

Delia, al trabajar desde su hogar, nunca puede dedicar tiempo absoluto al trabajo de producir, como me contó y como pude yo misma observar. El miércoles, el día después de mi primer ingreso a su hogar, también le hice una visita en la mañana. Le había, pues, prometido ayudarla también ese día. La encontré ocupada, cumpliendo con varios pendientes a la vez. Estaba haciendo un almuerzo particularmente sustancioso: su esposo y su padre estaban haciendo una faena en su casa, así que necesitarían recuperarse del trabajo físico. Mientras tanto, lavaba la ropa de la familia. Al mismo tiempo, cada que podía, avanzaba el bordado de unos portacelulares de tanto en tanto. En ese momento estaba “dibujando”, haciendo figuras de cóndores en pequeños monederos. Ver esa escena me dejó pensando en

que ni siquiera las exigencias de la temporada alta podían hacer que se dedicara completamente al trabajo del bordado. Los trabajos de cuidados y reproducción la acompañan constantemente en su rutina diaria.

Delia no trabaja sola siempre. Cuando sus jóvenes hijos tienen tiempos libres en medio de sus estudios, es a ellos a quienes les pide ayuda, como me contaba mientras pasábamos la tarde en el taller. Habiendo crecido en medio del trabajo, aprendieron desde pequeños a cumplir con las tareas de apoyo que su madre requería. Ellos eran quienes solían hacer los trabajos que no involucraban el bordado de figuras centrales: cortaban telas, las unían con los forros de los productos, las armaban para formar los objetos y ayudaban a dar los acabados finales, como el aplicado de cierres y broches.

Ellos también habían aprendido a bordar algunas figuras, principalmente achocchas y uñachas. Su madre les instó, desde muy temprana edad, a practicar con la máquina hasta que pudieran perfeccionar algunas figuras. Delia me mostró, orgullosa, unos conjuntos de correas bordadas que ambos habían hecho por su propia cuenta, sin su ayuda. Me comentó que a veces la acompañaban a los miradores a ofrecer los productos que ellos mismos hacían, los que vendían por su cuenta cuando querían ahorrar para comprarse algo especial.

Figura 23.
Correas hechas por el hijo de Delia.



Fuente: Archivo de campo.

Sin embargo, durante los meses en los que pude conocerlos, las rutinas de la familia estaban atravesando algunos cambios. Si bien el hijo mayor de Delia ya cursaba el tercer año de universidad y su madre se había acostumbrado a trabajar sin su apoyo, el menor recién comenzaría sus estudios este año. Él mismo me compartió, en una pequeña entrevista, que pensaba dedicar más tiempo a sus estudios ahora que había logrado ingresar a la universidad. Podría deducir, entonces, que Delia contará con aún menos apoyo que antes para terminar sus productos cada semana.

Ella suele trabajar en estos ritmos durante toda la semana, hasta que llega el viernes. Este es el día que suele destinar a repartir la mercadería en los miradores. Tiene un recorrido de rutina: comienza vendiendo algunos en la Cruz del Cóndor para ir al mirador de Pinchollo y finalizar en en el mirador de Antahuilque. Usualmente, en épocas en las que el flujo de venta no es ni muy intenso ni muy bajo, vende aproximadamente 200 piezas al por mayor, repartidas en todos los miradores por los que pasa.

Su esposo también le apoya en el trabajo, aunque con menos frecuencia que sus hijos. Su trabajo, pues, le exige estar mucho más tiempo fuera de casa. Esto, sin embargo, no siempre fue así: Delia me decía que, en los mejores años de la venta de artesanías, él trabajaba al lado de ella para cumplir con la demanda. La elaboración de artesanías era, en aquellos años, la principal actividad productiva de ambos. Esto sucedía en los primeros años de su introducción a la actividad, entre

2002 y 2006. Sus hijos, aún pequeños, no hubieran podido significar un apoyo durante ese tiempo. Ambos se dividían el trabajo del bordado, el armado y el acabado de los productos. Su dinámica cambió con la llegada de años más bajos y el aumento de competencia, que hizo que su producción tuviera que bajar. Fue entonces que su esposo decidió buscar otros trabajos que fueran más lucrativos y que ofrecieran una mayor seguridad de ingresos.

Figura 24.

Monedero recién armado en el taller de Delia Condori. Solo necesita que se le aplique un broche para que pueda ser puesto a la venta.



Fuente: Archivo de campo.

Condori, en síntesis, hace las artesanías que la demanda dispuesta por el mercado turístico le permite hacer. Sus calendarios de demanda son prácticamente los mismos que los calendarios de afluencia turística —sobre los cuales escribiré en líneas posteriores—. Distribuye el trabajo principalmente entre ella y sus hijos, a la vez que realiza el trabajo doméstico de su hogar. Ella se encarga del bordado de figuras, mientras que sus hijos suelen apoyarla con los armados y acabados posteriores. El apoyo que pueda recibir de ellos depende principalmente del tiempo libre que sus estudios les permitan tener. Su producción es comercializada en los puntos turísticos de Caylloma, y la compran principalmente turistas de paso.

2.2.4.2. La producción de artesanías a gran escala: el caso de Leandrina Ramos

Leandrina es una de las bordadoras más conocidas fuera de Caylloma y Arequipa. Ha trabajado para moverse por varios nuevos espacios, ha colaborado con agentes estratégicos y se ha introducido en proyectos grandes que han permitido que su trabajo circule más allá de las fronteras nacionales. Ha asistido a ferias en distintas regiones del globo, tanto dentro de la región latinoamericana como fuera de ella. Escribir su nombre en un navegador web podrá dirigir a los curiosos a las varias entrevistas y reconocimientos que, por esta trayectoria, diversos medios le han hecho.

Tuve la oportunidad de conocerla en la feria de Semana Santa de Chivay. Atendía un puesto en calidad de representante de la asociación a la que pertenece, la Asociación de Artesanos de Coporaque, su pueblo natal. Durante los días que duró la feria pude conversar con ella y entrevistarla, interacciones en las que me compartió las formas en las que se ha organizado a lo largo de los años para cumplir con las demandas propias del haberse dedicado a las artesanías y de haber prosperado en aquel rubro.

Creo que los productos que ofrece Leandrina son particularmente innovadores respecto a la mayoría de artesanías que circulan por los mercados cayllominos. Ella trabaja con materiales y formatos en los que no he visto que otros artesanos hayan incursionado, como carteras de cuero con aplicaciones de motivos del bordado cayllomino y chalecos decorados con la técnica chivaña del bordado en lana —que usualmente es reservada a las polleras—. El diseño de estos productos ha sido, en más de una ocasión, trabajado en colaboración con diseñadores de moda de CITE Arequipa.

Leandrina me contó que está acostumbrada a recibir pedidos muy grandes de productos. Su éxito le habría permitido establecer alianzas permanentes con comerciantes europeos, que distribuyen sus productos en sus respectivos países. Me contó que tiene tres clientes fijos en tres países distintos, en Francia, España y Estados Unidos. Todos ellos tendrían la costumbre de hacer un pedido de varios cientos de productos al menos una vez al año. Durante los años de pandemia, estos contactos habrían sido claves para que pudiera continuar, al menos en parte, con el trabajo al que ya se había acostumbrado.

Ella ha elaborado redes estratégicas para poder cumplir con esta demanda. Sus hijos, en ocasiones, le apoyan en el trabajo que hace desde su taller en

Arequipa. Sin embargo, sus propias rutinas no les permiten hacerlo por mucho tiempo. Aún si lo hicieran, no podrían cumplir con todo el trabajo que los grandes pedidos le exigen. Debe trabajar, entonces, con varios “talleres” en Arequipa. Ella ha escogido a cuatro de ellos:

Por eso cuando hay pedidos fuertes, yo les llamo. Como ya lo tengo seleccionado a esos cuatro talleres, lo que he hecho es agarrar muestras. Digamos, de uno le pido portales, portacelulares; del otro, otro producto; del otro, otro producto, así. De varios, como tres o cuatro diseños, de cada uno. Les digo “yo quiero portacelulares, unas 50 a 100 unidades”. Entonces yo les digo: “sabes qué, tú que has hecho esto, tienes 100 unidades, ¿en cuánto tiempo lo vas a hacer? Para quedar un día máximo. El cliente me dice, digamos, me da un plazo de 15 días, 20 días o un mes. Yo les tengo que decir a ellos unos cuatro días antes (fragmento de entrevista, 2024).

Leandrina recuerda con claridad la primera vez que hizo un pedido grande, y la considera la experiencia que le enseñó a trabajar de la forma en la que está acostumbrada ahora. Aquella fue la vez que le pidieron un lote de mil correas en un lapso de 15 días:

Leandrina: ¿Dónde he aprendido a hacer esto? Cuando me pidieron 1000 correas.

Grecia: ¿1000 correas?

Leandrina: 1000 correas solamente por 15 días.

Grecia: ¡15 días, 1000 correas! Ay, ay, ay...

Leandrina: Entonces yo comencé a buscar talleres de Arequipa, encontré talleres y con estos talleres hemos respondido, y era una sola combinación, no había variación. Entonces ¿qué tenía que hacer? Comprar por cajas, los hilos, repartir a los talleres y cambiar una sola combinación. Ese era el motivo por el que he aprendido (fragmento de entrevista, 2024).

De acuerdo a como Leandrina continuó la anécdota, el pedido lo había hecho un intermediario limeño. Ella supo que iba a distribuir los productos del pedido por Europa, pero nunca supo específicamente ni a dónde ni cómo es que iban a ser distribuidos. En el momento en el que recibió el pago dejó de saber lo que sucedería con las correas que entregó.

En algunos casos, cuando tiene la posibilidad de hacerlo, se reserva a sí misma la labor del bordado. Me contó que considera que ha dominado algunas técnicas que, por ser ella la única que sabe hacerlas, no considera adecuado dejar en las manos de alguien más. Una de ellas sería el bordado a lana chivaño en telas distintas a las usualmente utilizadas, el cual debe aplicar en los chalecos con bordados que hace regularmente, en colaboración con el CITE Arequipa y un penal de mujeres de la ciudad. “El CITE bastante me aprecia porque...es que nadie lo hace, nadie lo hace”, me dijo cuando hablamos del tema. El bordado en lana, me explicó, es difícil de aplicar a la tela de vicuña, ya que la textura de la tela hace que

esta se arrugue muy fácilmente. Sin embargo, el cuidado con el que ella sabría hacerlo sería la clave para evitar que el tejido “ceda a todo lado”.

2.2.4.3. Un balance de ambas experiencias

Los productos de Delia y Leandrina son muy parecidos entre sí. A pesar de que Leandrina ha aprovechado recursos especiales —como contactos y capital económico— para explorar nuevos soportes —los chalecos de vicuña y las carteras de cuero y otros—, mucho de lo que Leandrina expone en ferias y espacios públicos podría ser considerado, por ojos ajenos, como productos iguales a los que hace Delia. Un cliente promedio, probablemente, verá que los de ambas son productos utilitarios bordados, y escogerá el que le guste más a la vista o el que le parezca más útil.

Sin embargo, como he pretendido mostrar, los trabajos de ambos involucran rutinas, agentes y espacios muy distintos entre sí. Mientras que Delia tiene solo sus propias manos garantizadas para cumplir con los pedidos de la semana, Leandrina cuenta con varios contactos de bordadores, a los que puede pagar por su trabajo, para cumplir con pedidos de grandes volúmenes. El trabajo de Delia circula apenas en los miradores del Valle y algunos puestos de mercado en Chivay, y su venta depende del flujo de turistas que se espere recibir en distintas épocas del año. El de Leandrina, por otro lado, se difunde en países dentro y fuera del continente, a través de contactos que ella ya conoce desde hace años, y confían en su trabajo. Me ha hablado de experiencias en ferias en países tan distintos como Colombia e Italia. Lo que quiero expresar es que, a pesar de que los resultados luzcan similares, las formas en las que una pieza de artesanía bordada ha sido hecha pueden variar en gran medida.

2.3. Del taller familiar al aula: transformaciones en los sistemas de aprendizaje y reproducción de la práctica

Una práctica que, con los cambios que cada contexto le exigió, se ha mantenido durante ya tantas décadas, requiere de “sistemas” a través de los cuales reproducirse. La enseñanza y el aprendizaje del bordado han permitido que, por varias generaciones y hasta hoy, el bordado siga constituyendo una práctica y un trabajo difundido en la provincia y la región. Los años han observado la emergencia de nuevas lógicas de transmisión de la práctica, en los que factores como la

intervención de nuevos agentes —como el Estado— han tenido roles fundamentales. Esta sección será dedicada a analizar estos procesos.

Para hacer esto debo hacer un balance de las experiencias de aprendizaje que escuché a lo largo de mis semanas de campo. Esta fue una tarea retadora: cada vez que podía conocer algo más al respecto, más pensaba en que las trayectorias de aprendizaje son muy diversas. A pesar de que inevitablemente deberé simplificarlas y clasificarlas para que esta sección sostenga un argumento comprensible, deseo hacer el esfuerzo por destacar algunas de las formas en las cuales son particulares. Si es que no lograra hacerlo, quiero dejar, desde ahora, en claro este rasgo: todas las experiencias de aprendizaje son muy diferentes entre sí.

2.3.1. Algunos apuntes sobre los conocimientos y habilidades requeridos para el bordar

Aprender a hacer bordados involucra adquirir un conjunto de experticias que no siempre se explicitan a través de la oralidad o en los pocos textos emitidos al respecto. Deseo iniciar la sección haciendo el esfuerzo de describir tales conocimientos. De esta manera, me gustaría dejar en claro qué es lo que se enseña y aprende en las prácticas que serán el eje de la atención del capítulo. Creo que, en el fondo, deseo también argumentar que aprender a bordar no es cosa sencilla, ni suele ser rápida.

Si bien los relatos de los bordadores con los que conversé resultaron fundamentales para hacer este ejercicio, la observación participante me brindó aportes irremplazables para comprender mejor algunas de las experiencias que escuchaba de ellos. Durante mi tiempo en Chivay, pues, fui “aprendiz” de bordado en distintos momentos y de diferentes maneras. Haber estado yo misma con los pies en los pedales, intentando aprender lo más que podía una actividad a la que nunca me había aproximado, hizo que mi cuerpo pudiera sentir un poco de la experiencia de adquirir las habilidades del bordado. Deseo poder incorporar estos aprendizajes en lo que escribiré a continuación.

Nunca solo bordadores

Ninguno de los bordadores que conocí sabía únicamente “bordar”, como se llama comúnmente a dibujar las primeras líneas de las figuras con la máquina. Los bordadores son y fueron, fundamentalmente, hacedores de trajes, especialistas en el corte y confección. Quienes pueden hacerlo prefieren, sin embargo, dedicar la mayor parte de su tiempo a esta tarea. Suele ser, pues, considerada la más entretenida y satisfactoria de todo el proceso de hacer un producto. Sin embargo, esto no significa que sus habilidades se limiten a saber dibujar sobre las telas —aunque, como expliqué líneas atrás, la división del trabajo haya permitido a algunos pasar la mayor parte de su tiempo haciéndolo—.

El bordado requiere de una base para ser aplicado, que debe ser preparada con el cuidado necesario. Elaborar dicha base forma parte del proceso del llamado “armado”, la primera habilidad que muchos bordadores aprendieron mucho antes de comenzar a “dibujar”. En los años en los que los operarios llenaban los talleres, muchos de ellos se dedicaban únicamente a esta función. No conocí a un solo bordador o bordadora que no supiera cómo armar una pieza y dejarla lista para bordar, ya fuera esta una blusa, una pollera o una chuspa. Quien sabía bordar, también sabía armar.

Como puede entenderse, hacer correctamente una base es muy importante para que el resto del trabajo sea fluido. Un armado deficiente puede traer muchas molestias al momento de hacer las figuras: la tela puede arrugarse, la aguja puede romperse y el hilo puede atascarse en la parte de remalles de la máquina de coser. A una tela arrugada se le debe retirar, cuidadosamente, todo tipo de costura para que pueda volver a ser armada, una aguja rota debe desecharse y un hilo atascado puede demorar horas en sacarse por completo. Un buen y cuidadoso armado puede evitar estos problemas.

“Manejar la máquina”

Con frecuencia los bordadores me decían que, para saber bordar, uno tenía que “saber manejar la máquina”. Habiéndoles visto bordar ya muchas veces y conociendo cómo lucía la técnica con la cual se dibujaban las figuras, pensaba que con la expresión se referían principalmente al controlar el movimiento de las manos al mover la tela debajo de la aguja. Sin embargo, mantenía la duda de si es que había más en aquella expresión que no hubiera comprendido aún. Si bien aún no siento haberlo hecho a cabalidad, creo que sentarme por primera vez detrás de una

máquina de coser me dejó entender un poco más de qué era a lo que referían con la expresión.

Esto ocurrió en el taller de los Condori, mientras estábamos reposando luego del almuerzo que acabábamos de compartir con Antonio, Tomasa y David. Fue en ese momento que me atreví, aún con cierta timidez, a preguntarle a David si es que podría enseñarme a bordar un poco en la máquina industrial que tenía activa en el taller. Él me respondió con un sí entusiasta: “de aquí usted tiene que salir sabiendo bordar”. Me pasó, entonces, un pedazo de perlón —una tela que suele aplicarse debajo de telas más finas, para hacerlas aptas para el bordado— que había sido usado ya por don Antonio para practicar una nueva figura de cóndor —me contó que cuando querían ensayar una nueva forma, lo hacían en aquel material—. Me pidió que escribiera mi nombre sobre la tela, con un lapicero que tenía a la mano. Mi primera tarea sería, pues, bordar mi nombre con la guía indicada por el lapicero.

Me dispuse a hacerlo entusiasmada. Luego de haber pasado varias semanas observando a artesanos en su labor, pensaba que poner en práctica lo que había visto se me haría un poco más sencillo. Los bordadores, pues, maniobran las telas bajo la máquina con gran habilidad, tal que podría dar la ilusión de una labor simple. No podía estar más equivocada: al presionar el pedal, sentía que la máquina iniciaba a jalar la tela con una fuerza que no esperaba sentir. Si bien ya había cosido en máquinas antes, mi experiencia se limitaba a coser en línea recta. La labor de mover la tela bajo la aguja era completamente nueva para mí.

Figura 25.

El pedazo de perlón que utilicé para practicar bordado por primera vez. También muestra la silueta de un pájaro, hecho por Antonio Condori como una práctica para aplicar en nuevas artesanías.



Fuente: Archivo de campo.

A pesar de que los bordadores deben soltar algunos tornillos de la máquina para poder maniobrarla con mayor facilidad, esto no hace que la velocidad con la que inserta y saca la aguja sea menor. La máquina, además, aún conserva cierta fuerza que hace que, si es que no se manobra de forma correcta, el hilo corra por la tela sin dirección. Ambos factores —velocidad y fuerza— hicieron que aquel intento con el pedal me intimidase un poco. No quería, pues, que la máquina me cosiera los dedos, como muchos me habían dicho que les había ocurrido.

La máquina, así, “jala” a quien la está usando, y un bordador habilidoso debe saber cómo dirigirla a donde desea. Esto debe hacerse rápido, y con seguridad: si es que la máquina se mantiene mucho tiempo cosiendo en un solo sitio, es muy probable que la tela se agujeree, la aguja se rompa, el hilo se introduzca en los engranajes y quien borde deba pasar un buen rato intentando solucionar estos problemas.

La capacidad de manejo depende también de qué tipo de máquina es la que se está usando. Mi primer intento de bordado se hizo en una máquina industrial, lo que me había dado una ventaja que, en ese momento, no sabía que tenía. Estos instrumentos son, pues, mucho más fáciles de maniobrar que las máquinas a pedal. Debía haberme hecho una idea cuando, antes de comenzar mi breve lección, le

pregunté a David si es que podría utilizar la máquina de pedal que también tenían en el taller. “Esa la va a hacer renegar”, me respondió. Más tarde, ese mismo día, entendería por qué.

Esa noche, emocionada por la primera experiencia, se la compartiría a don José y a doña Celedonia durante el lonche que solíamos compartir. Les preguntaría, entonces, si es que podría ensayar con la máquina de pedal que él tenía en su quiosco y casa. Me dijo que sí, pero me advirtió que el manejo de aquella máquina era distinto, y que la máquina industrial era mucho más sencilla de usar. Con el pie en el pedal, entendería a lo que se refería: la máquina de pedal exige coordinar adecuadamente el pedaleo para que el flujo del hilo no se “regrese”. Si es que se hace mal, se repetirán los mismos inconvenientes sobre los que escribía hace algunas líneas. Bordar en una máquina “antigua” requiere, entonces, de enfocar la atención en múltiples ejes: en coordinar el avance del pedal con el ritmo con el que se desea trabajar, en coordinarlo con el avance de la tela, en cuidar que la rueda no gire en el sentido contrario y, lo más importante, en tener confianza al momento de bordar la figura que se desea plasmar sobre la tela.

“Todo está en la mente”

Los bordadores con los que conversé reconocían que, cuando hablaban de su trabajo a los foráneos y lo mostraban, una habilidad particular era a la que más solían prestar atención. Solían asombrarse, me contaban, que las telas sobre las que cosían estuvieran vacías: no había ninguna marca o guía sobre la que pudieran basar el recorrido de la aguja. Los bordadores, pues, dibujan “desde cero” las figuras sobre las telas. Ninguno de los bordadores que conocí bosquejaba o ensayaba las figuras en algún otro lugar antes de plasmarlas sobre la tela. La mayor guía que noté que tuvieran era la delimitación de los espacios de cada figura a través de marcas de tiza. Cuando se les pregunta cómo es que hacen, entonces, para poder llenar las piezas del traje de iconografías, sus respuestas eran simples: “todo lo tengo en la cabeza”. Aprender a bordar involucra, entonces, utilizar la memoria, y aprender, crear o adaptar al estilo personal un repertorio de iconografías —collaguas o cabanas— que permitan llenar las telas de acuerdo a convenciones.

2.3.2. Bordadores y aprendices: las dinámicas de aprendizaje en los talleres-hogar

Deseo comenzar escribiendo sobre el aprendizaje en los talleres dentro de los hogares por motivos cronológicos. Aprender en estos espacios fue, por mucho tiempo, la única forma en la que una persona podía introducirse al bordado. Los paradigmas de enseñanza y aprendizaje que se desarrollaron en estos espacios, entonces, fueron los únicos que reprodujeron la práctica por varios años, hasta que el nuevo milenio vio el nacimiento de los cursos que los organismos estatales introdujeron, y que se expandirían con rapidez por Chivay y la provincia de Caylloma. Llegado el momento, deseo dar nociones de cómo fue que estos comenzaron a introducirse y asentarse.

Los talleres en los hogares, con o sin operarios, no fueron únicamente espacios de producción. La vida diaria en ellos también involucraba procesos de traspaso de las experticias necesarias para el trabajo. Mientras se trabajaba, también se aprendía y se ponía en práctica lo aprendido. Estos fueron los espacios en los que la gran mayoría de bordadores que conocí iniciaron su camino en la actividad. Los talleres fueron, por mucho tiempo, los únicos espacios en los que se podía aprenderla.

2.3.2.1. Insertarse en la actividad

Las primeras experiencias en el bordado para quienes no provenían de una familia de bordadores eran distintas de las de aquellos bordadores que sí. Quienes no tenían familiares que bordaran y deseaban comenzar a aprender a hacerlo debían, primero, pedir trabajo en alguno de los talleres de la localidad. Muchos de quienes iban a trabajar a los talleres comenzaban, así, sin tener conocimiento alguno de lo que se debía hacer. Pedir al dueño o dueña de un taller que le enseñara a bordar era, más bien, una forma común de introducirse como operario: varias de las experiencias de aprendizaje que conocía comenzaban de esa manera, pidiendo un espacio dentro de los trabajadores del taller. Quienes habían sido dueños de talleres solían comentarme que muchos de los operarios que comenzaban a trabajar con ellos lo hacían luego de haberles manifestado su deseo de aprender a bordar. En otros casos, dependiendo de sus necesidades, los bordadores ofrecían trabajo a jóvenes, a cambio de introducirles en la práctica. La “metodología” usual de enseñanza era, entonces, el popular “aprender haciendo”.

Durante los años de los talleres, quienes se iniciaban en esta práctica habrían sido, usualmente, bastante jóvenes⁵⁴. Filomena Picha se introdujo al taller de Tiburcio y Vilma cuando tenía 18 años —a inicios de los 90s—, y buscaba un medio de ingresos. Eva Condori lo hizo por la guía y enseñanza de su primer suegro, cuando aún no cumplía los 18. Otros, como Edison González, comenzaron a “ayudar” a cambio de propinas desde que estaban estudiando en el colegio, durante sus vacaciones de verano o después de las clases.

Las relaciones de parentesco mediaban la introducción de distintas formas, dependiendo del tipo de relación y lejanía con el pariente bordador en cuestión. Si eras el hijo de algún bordador o bordadora, el camino podía ser un poco más directo y pausado. En estos casos, los pequeños aprendices se iniciaban en la práctica desde muy temprana edad, de manera inconsciente. Crecían, pues, mirando a sus padres trabajar con las máquinas. Solamente ello – el mirar— hacía que se fueran familiarizando con los procesos y tratamientos que las telas recibían. Eva Huaypuna y los hijos de los Condori —Delia y David, a quienes pude conocer— solían decirme que esta parte había sido crucial para su aprendizaje, cuando comenzaron a intentar dominar la máquina.

Algunos niños no solo miraban. Algunos también hacían pequeñas actividades propias del proceso de trabajo. Gleny Calla me contaba que su pequeño hijo Inti, de apenas 10 años, suele apoyarles con el cortado de algunas telas y el cortado de hilos —una de las tareas más sencillas y también tediosas del bordado—. La hija mayor de David Condori, quien actualmente estudia en la universidad en Arequipa, también habría aprendido de esa manera. Hoy, según me cuenta su padre, ella ya sabe hacer los bordados de sus propios trajes, los cuales usa para las fiestas de carnaval en Chivay.

No todos aquellos que crecieron en un taller se interesaron inmediatamente por el bordado. Tales fueron los casos de Ruth Casani y de Florencia Cabana. Ambas crecieron en entornos en los que coser era parte de sus rutinas cotidianas, pero no se interesaron por aprender de la práctica sino hasta cuando fueron ya mujeres adultas. Florencia recordaba que, a pesar de que su padre bordador le insistía en que practicara para aprender, ella “no le daba importancia”. Él la invitaba

⁵⁴ No todos quienes vivieron durante estos años aprendieron a bordar a tales edades. Hubo quienes, años más tarde, aprenderían a bordar en cursos o capacitaciones, como se desarrolla en líneas posteriores. Sin embargo, en estas líneas describo lo que identifiqué como la tendencia de la dinámica dentro del taller.

a armar, y a participar así de la elaboración de bordados. “Yo lo veía, me sentaba ahí, veía, me decía arma, arma para que aprendas”.

Ruth, por su parte, recordaba que, cuando era niña, sentía que el sonido de la máquina incluso le molestaba: el ruido que su madre hacía al trabajar no le dejaba escuchar bien el sonido de la televisión. El bordado, en ese entonces, era para ella una labor tediosa, a la que no prestaba mayor interés. Sin embargo, se animó a aprender a bordar cuando tuvo a su primera hija, a los 18 años, y tuvo que aprender un oficio rápido para poder comenzar a generar ingresos y mantenerla.

Para quienes no habían crecido en el entorno del bordado, aprender a través de otros familiares también podía ser una opción. A diferencia de los casos en los que eran los padres quienes insertaban en la práctica a los aprendices, quienes lo hacían a través de tíos sí podían comenzar a recibir algún tipo de remuneración a cambio. Esta podía traducirse en pagos monetarios o en otras formas, como el alojamiento y la alimentación. José Suñi, por ejemplo, comenzó a “apoyar” en el taller de su tío cuando tenía 14 años, a inicios de la década de 1970. Él, natural de Coporaque, se quedaba a dormir en su casa en Chivay durante los días en los que tenía clases escolares. Cuenta que, un día, su tía le hizo una invitación:

[...] entonces tenían su puesto ahí en el mercado, y ahí pues como todos usaban polleras, o sea la ropa típica, entonces salía pues, ¿no? Y faltaba bordadores. Y me dice “Quédate”. Mi tía, su esposa, me dice “quédate José, en vez de que te vayas a Coporaque, quédate y nos ayudas como tú sabes [...]”. Y en eso me gustó, porque me daba mi propina, sábado y domingo me quedaba. Iba a La Calera a bañarme, a la madrugada tenía desayuno, almuerzo. Todo, me daban todo (fragmento de entrevista a José Suñi, 2024).

José, entonces, comenzaría a quedarse los fines de semana para trabajar en el taller, a cambio de una propina. Para aquel momento, él ya sabía manejar la máquina, pero aún no bordar —es decir, hacer figuras—. Su padre era, pues, un sastre que le había ya enseñado lo básico del manejo de este instrumento. Sin embargo, no todos tenían la experiencia de José. Si comparo su caso con el de otros, puedo señalar que el que hubiera sabido ya manejar la máquina desde antes ya significaba una ventaja importante para él y su camino de aprendizaje. Delia Condori, por ejemplo, me contó que para ella esa había sido de las partes más difíciles de iniciarse en el bordado. A pesar de que ella había crecido en una familia de artesanos, ver el manejo de la máquina de manera constante no habría sido suficiente para que ella lo incorporara

Unirse a una familia de bordadores a través del emparejamiento o matrimonio también podía involucrar introducirse en este trabajo. Ese fue el caso de Leonardo Mejía, quien comenzó a bordar luego de casarse con Susana. Ella venía de una familia en la que todos bordaban: todos sus hermanos trabajaban en el rubro textil. A pesar de que se incorporó al trabajo, Leonardo quiso diferenciarse. Fue por ello que adoptó el estilo cabana en lugar del collagua, que predominaba en la zona que correspondía.

Eva Condori, bordadora especializada en trajes desde hace ya más de 20 años, tuvo una experiencia similar. Ella conoció a su primera pareja cuando era menor de edad. Tendría, aproximadamente, unos 17 años. Su suegro de aquel entonces se dedicaba a hacer trajes, y a ella le llamó la atención la actividad. Comenzó a ayudarlo a trabajar, “por la curiosidad, quería aprender”, me decía. Eventualmente se separó de la familia, pero para entonces ya había comenzado a aprender un poco de cómo era el trabajo, algo que le permitió iniciarse con alguna base ya construida.

La curiosidad, si bien importante, no solía ser la única razón por la cual alguien se hubiera podido animar a iniciar su aprendizaje. Lo que escuchaba me hacía pensar que la necesidad de trabajo podría haber sido una razón igual o más poderosa. En aquellos casos en los que los futuros bordadores no hubieran crecido en un entorno vinculado a la actividad o, al menos, no se hubieran interesado antes en ella, todas las experiencias que escuché me hablaban de sus inicios como hechos en contextos en los que necesitaban encontrar un medio de ingresos urgentemente. Tanto Ruth como Filomena me dijeron que se animaron a trabajar en el rubro luego de enterarse que estaban embarazadas, y darse cuenta de que necesitarían iniciarse en un oficio para mantenerse a ellas mismas y a sus hijas.

2.3.2.2. El orden del aprendizaje

La adquisición de la habilidad solía iniciar con el manejo básico de la máquina, y con lo necesario para cumplir con las primeras tareas necesarias para hacer una pieza. Las primeras experiencias de muchos, entonces, involucraban aprender a coser en línea recta y, con esta habilidad, poder comenzar a armar trajes, la base sobre la cual podrían, luego, comenzar a bordar. Femenías (2005) afirmaba que muchos se mantenían haciendo estas actividades durante mucho tiempo, años en los que los maestros no les enseñaban la habilidad del bordado por temor a

perder trabajadores: ella observaría que, cuando aprendían a bordar, tenían abierta la posibilidad de abrir su propio taller, y dejar de trabajar en el anterior.

El género también debe ser considerado al explicar las experiencias de aprendizaje de los incipientes bordadores. Líneas atrás explicaba que existía una jerarquía en las tareas involucradas en el hacer que estaba atravesada, también, por jerarquías de género. Con esto en consideración puede entenderse que esta división también impactara, de la misma manera, en la forma en la que aprendían. En las historias de las bordadoras que habían sido esposas de algún dueño de taller noté que un patrón se repetía: todas me contaban que habían demorado en aprender a bordar, al menos, aproximadamente dos años. Durante mucho tiempo, pues, se habían dedicado a realizar el armado o el acabado de la pieza, pero casi nunca el bordado en sí. En sus historias, comenzaban a hacerlo cuando alguna condición impedía que su pareja continuara trabajando. Eran las circunstancias externas, entonces, las que hacían que ellas debieran comenzar a adquirir los conocimientos necesarios para poder suplir su trabajo.

Vilma, por ejemplo, me contó que hubo una temporada en la que sentía que su esposo “ya necesitaba ayuda”, por lo que consideró necesario comenzar a aprender a hacer figuras más complejas. Para entonces, ella ya había pasado siete años solamente haciendo uñachas y achocchas, además de armando y acabando las prendas: ya tenía, entonces, conocimientos y habilidades completas del trabajo con la máquina. Sin embargo, hasta el momento, el hecho de que su esposo siempre se hubiese dedicado al bordado de figuras había limitado sus actividades a aquellas. Leandrina me compartió una experiencia similar. Me contó que sus pininos en el bordado de figuras debieron desarrollarse para suplir el trabajo de su esposo en sus ausencias. Hubo algunos años, pues, en los que él debía viajar y, como ella misma decía, “no había quién borde, entonces a la fuerza yo tenía que aprender” (fragmento de entrevista a Leandrina Ramos, 2024).

Como puede entenderse, el bordado requiere de mucha práctica para incorporarse dentro del repertorio de habilidades de quien lo desee practicar de manera regular. Cuando les preguntaba por el tiempo que les había tomado dominar todas las habilidades necesarias para poder hacer una pieza completa, me hablaban siempre en términos de años. Los más hábiles y rápidos solían decirme que aprendieron en un año o dos. Otras personas —especialmente mujeres— me

señalaban períodos de 4 años a más. Todos esos lapsos de tiempo habían sido invertidos en practicar mientras hacían, mientras trabajaban en los talleres.

Las historias de aprendizaje me hablaron de diferentes tipos —y grados— de acompañamiento para el momento de iniciarse y de continuar perfeccionando la habilidad. En un extremo podría ubicar a aquellas personas que recibieron un acompañamiento y guía constantes, especialmente mientras hacían sus “primeros pasos”. Verónica V., quien aprendió a bordar a través de su esposo, me compartió que él solía bordar junto a ella cuando estaba aprendiendo. Habría sido su costumbre guiar su mano cuando ella todavía no estaba acostumbrada al manejo de la máquina. Celedonia V., esposa de José S., también habría tenido la misma experiencia.

Podría ubicar en el otro extremo a quienes aprendieron casi por cuenta propia, mientras hacían o, incluso, mientras veían a otros hacer. Creo que la experiencia de Tomás Mendiguri es un ejemplo de lo que explico. El hoy hábil bordador de trajes collagua no se introdujo al espacio del taller como un trabajador, sino como un cuidador de ganado cuya curiosidad le llevó a introducirse a este mundo. En 1991, cuando era joven y estudiante, Bernardo Supo lo había contratado para que llevase a pastar a sus vacas. Tomás, en sus tiempos libres, miraba con curiosidad lo que pasaba en su taller. Me contó que, cada vez que podía, se sentaba a ver cómo era que se trabajaba. Eventualmente comenzó a ofrecerse a ayudar a los trabajadores y, en cierto punto, se dio cuenta de que ya era capaz de dominar la máquina. Su oportunidad para demostrar lo que había aprendido e intentar algo más avanzado llegó cuando se vio solo en el taller:

[...] En uno de esos se fueron, la señora tenía su kiosco acá en el mercadillo, igual el caballero también salió y solamente me quedé con los dos que estaban trabajando, uno que estaba haciendo los bordados, que venía de Coporaque. Me puse a hacer así. Ellos también salieron a almorzar, solito me quedé. Dije “voy a intentar hacer esta figurita así”, llenarlo, colorearlo, ¿no? Entonces ya pues empecé y me salió. Como empecé con la máquina, como todos los días miraba...yo miraba todos los días así lo que hacían. Todo lo tenía en la mente, cómo es el movimiento... Solo era ponerlo en práctica, cómo es. Una figura que hice saqué bien, “ah, está bonito”, dije. Ya me gustó pe’ más. Hice como seis figuras creo. Ahí apareció el dueño del taller. Me asusté, pensé que me iban a decir algo. Miraron, se sorprendieron, y me dijeron que continuara, normal. Empecé a ir más. Eso ha sido más o menos por mayo, junio, empecé a trabajar. En ese tiempo es tiempo seco, lo dejábamos los ganados en la chacra. Llevaba tempranito la vaca y regresaba a hacer eso. Ya me pusieron a trabajar (fragmento de entrevista, 2024)

2.3.3. Profesores y alumnos: las dinámicas de los cursos estatales

Los primeros cursos de bordado ofrecidos como tales se habrían insertado como parte de proyectos del Estado, a inicios de los 2000. De acuerdo a los recuerdos de los bordadores, el proyecto Sierra Sur fue el primero que abrió la oportunidad de enseñar la práctica a quienes estuvieran interesados. Sería a través de los cursos abiertos bajo el amparo de este proyecto que muchos nuevos bordadores se formaron y comenzaron a ofrecer su trabajo en el mercado cayllomino y arequipeño.

Algunos de los cursos que se abrían debían iniciarse con la iniciativa de un grupo de personas. Se proponía que, si es que había un conjunto de personas interesado en aprender a bordar, podían asociarse, seleccionar a un maestro y pedir financiamiento para los gastos del curso. Otros se matricularon en cursos que el proyecto abrió para otros grupos de interesados. Así fue como Ricardina, Ruth, Lidia y varios otros bordadores aprendieron a bordar sin la necesidad de haber pasado por el trabajo en un taller.

Estos cursos simbolizaban un cambio importante en la forma en la que se organizaba la reproducción de la práctica. Aquellos conocimientos que, antes, debían incorporarse en la práctica y a través de las evoluciones y dinámicas propias del trabajo en un taller, ahora serían verbalizados, sistematizados y catalogados en “planes de estudio”. La práctica del bordado, así, se adaptaba a aquel modelo de escuela cuyos elementos reunían a un salón de clases, un docente y a estudiantes. Quienes antes habían sido “aprendices-trabajadores” ahora se habían convertido solamente en estudiantes.

Esta dinámica implicó que los conocimientos de bordado fueran catalogados en “niveles”, que permitían a los interesados escoger en cuáles cursos matricularse y en cuáles no. Esto permitía, además, que se abrieran espacios tanto como para principiantes como para aquellos que ya tuvieran conocimientos del bordado. La oportunidad de aprender cosas nuevas se abría, en teoría, para todos. Ruth fue una de las bordadoras que conocí que, si bien no aprendió desde cero a bordar en uno de estos espacios, sí perfeccionó su técnica y conocimientos

[...] no entré a la primera etapa porque era aprender a bordar de cero y yo, pues, ya no, ya sabía, entré al toque. [...] Era ya matizados, bordados, calidades de bordado, estilo cabanaconde” (fragmento de entrevista a Ruth Casani, 2024).

Creo que la lógica de “sistematización” de los aprendizajes a la que refiero puede notarse en uno de los objetos que se me permitió fotografiar durante el campo. Este era el cuaderno de Ricardina Condo, una de las bordadoras que aprendió a trabajar desde uno de los cursos ofrecidos por la Escuela Taller Colca —el nombre del CETPRO local—.

Figura 26.

Apuntes de Ricardina Condo, sobre el funcionamiento de una máquina de coser.



Fuente: Archivo de campo.

La lógica que se insertaba a través de los cursos también generaba cambios en las formas en las que algunos bordadores eran percibidos. Bajo los formatos de estos cursos ciertos agentes tenían la posibilidad de adquirir un nuevo estatus⁵⁵. Algunos de los bordadores más conocidos dentro de la provincia fueron, pues, convocados a convertirse en maestros en los primeros cursos dictados. De esta manera, quienes antes habían sido solamente bordadores, ahora también tenían el título de “maestros” o “profesores”.

Los cursos llegaron para quedarse, y se han desarrollado de forma constante desde que se introdujeron hace más de 20 años. Estos son ofrecidos, hoy, tanto en cursos organizados por la Municipalidad y Autocolca como en la llamada “Escuela Taller Colca”, que se establecería alrededor de los tempranos 2000. El CITE también los incluye como parte de las capacitaciones que desarrolla de forma permanente:

⁵⁵ De forma similar a los procesos sobre los que escribo en el capítulo 4,

cuando estaba en el campo, la institución estaba en coordinaciones para abrir un curso de bordado para principiantes en el distrito de Maca.

La intención detrás de la apertura de cursos no era solamente la de formar en el conocimiento y técnica de bordado por sí mismo, sino a permitir incorporar al bordado como una posible actividad económica. Es por ello que la transmisión de información y práctica sobre la técnica y los conocimientos necesarios para saber manejar la máquina son acompañados de contenidos relacionados al cálculo de precios, la organización del tiempo y otros relacionados a instruir a los futuros bordadores para poder aprovechar, en términos económicos, lo más posible el oficio. A pesar de que el éxito del rubro del traje parece haber disminuido en los últimos años, las propuestas de cursos no han dejado de lado la enseñanza de las habilidades relacionadas con el hacer trajes. Desde los centros educativos, entonces, este rubro sigue siendo considerado como una posible actividad económica lucrativa para aquellos interesados.

Todos los bordadores con 10 años o menos dentro de la actividad me dijeron que aprendieron en este formato. Entendí que no podría ser de otra manera: habiendo “desaparecido” los talleres con trabajadores, los cursos se convertían en la única forma de que quien no estuviera para nada familiarizado con el bordado pudiera introducirse al oficio. De entre quienes conocí, Lidia fue la persona que menos tiempo llevaba trabajando de esta manera: solamente en 2023, luego de llevar un curso de capacitación en bordados cabana

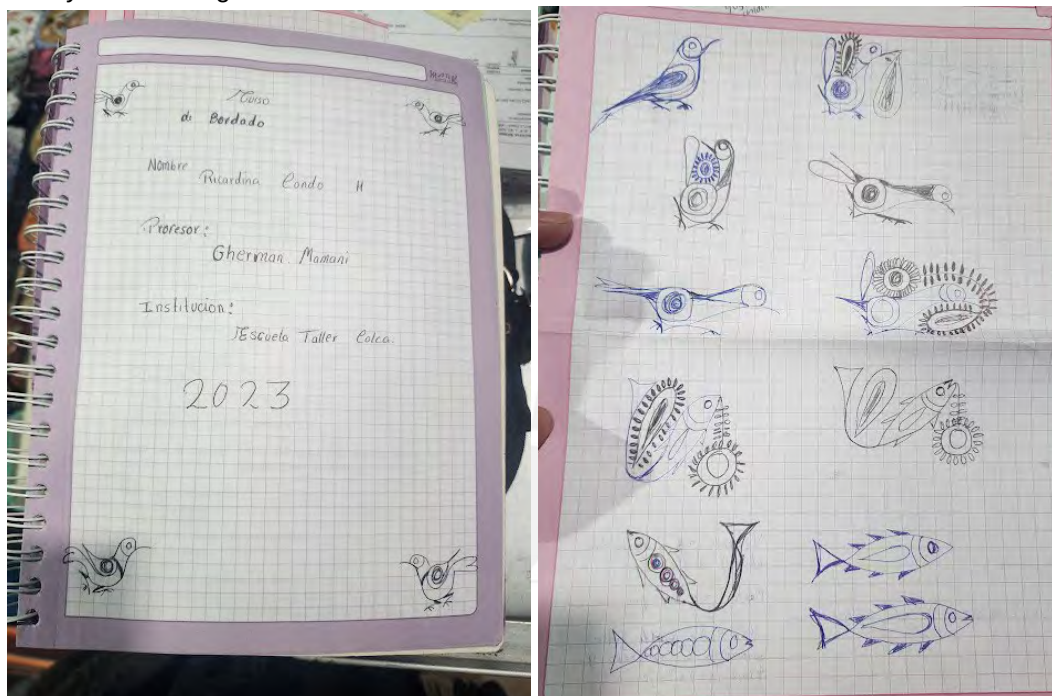
La expansión de los cursos como formatos de aprendizaje habría tenido, en la opinión de los bordadores, consecuencias directas en el panorama del trabajo y de la competencia. Al permitir que varios más pudieran acceder al conocimiento del bordado y de manera directa —es decir, sin tener que pasar por años trabajando en talleres para hacerlo—, este cambio habría hecho que la cantidad de personas con el conocimiento necesario para convertirse en bordadores aumentara en gran medida. Así lo percibían prácticamente todos mis interlocutores: que hoy, gracias a estos formatos de aprendizaje, “todos” saben bordar:

Porque antes, como le digo, había más salida ya para el bordado, Monederitos hacías, te vendías, porque había más turismo, pero ahora no. Los nacionales, como que no te llevan mucho. Turistas, había más, turismo había hartito, entonces lo vendías. No importa el monedero que estaba más feito, se lo llevaban con ganas. así sin mucho detalle. ¿Y que te vean todavía así, bordando? ¡Uy! ¡Salía volando! Ahora como que el mercado ya se llenó de bordados, como la mayoría aprendió a

bordar...no sé, yo pienso eso, creo que muchos bordan y ya no sale... (fragmento de entrevista a Ricardina Condo).

Figura 27

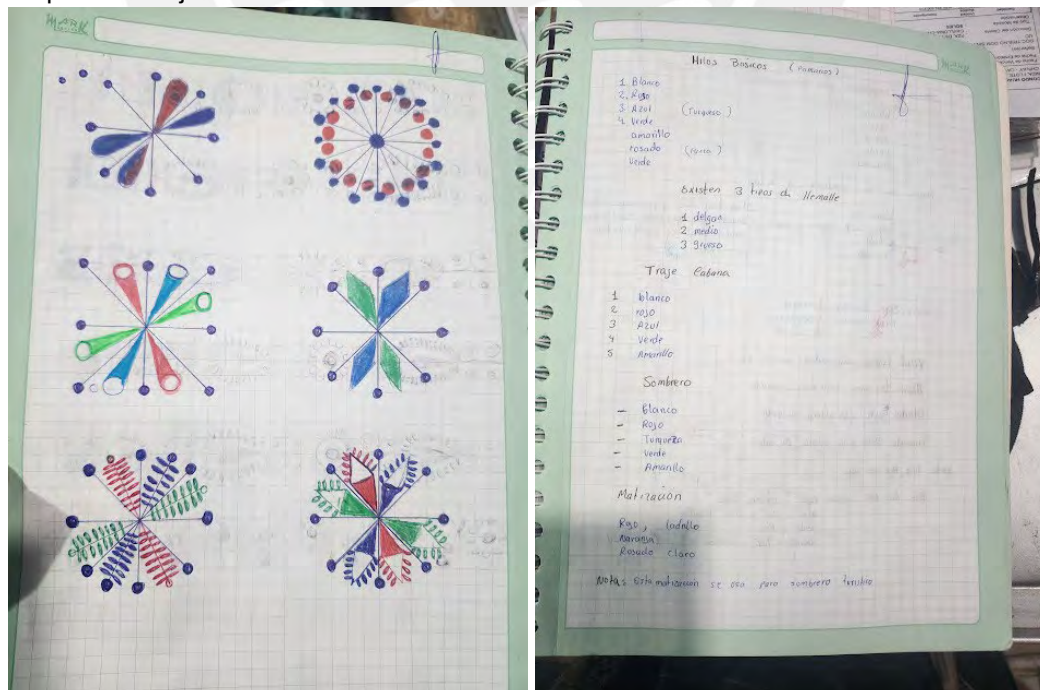
Apuntes de curso de bordado, de Ricardina Condo. A la derecha, la carátula de su cuaderno. A la izquierda, ensayos de iconografías cabana.



Fuente: Archivo de campo.

Figura 28

Apuntes de Ricardina Condo. A la derecha, ensayos de iconografías cabana. A la derecha, apuntes sobre colores para los trajes.



Fuente: Archivo de campo.

La apertura de los cursos significó la introducción de una nueva forma de aprendizaje del bordado en Caylloma. Hasta antes de ellos, el aprendizaje involucraba introducirse en el sistema de producción y ser parte de una rutina específica. Quien deseaba aprender a bordar y no tenía algún familiar cercano que supiera hacerlo debía asistir a un taller y pedirle instrucción a un maestro bordador. La instrucción, y, por lo tanto, el aprendizaje, se desarrollarían a la par del trabajo. Los aprendices eran, al mismo tiempo, trabajadores, y sus prácticas producían valor.

Los cursos no seguían —ni siguen— este tipo de lógicas. Estos espacios tienen el fin último de transmitir los conocimientos y habilidades del bordado a los interesados en aprender, los estudiantes. Los matriculados no producen mientras practican, y los maestros son remunerados por enseñar. Algunos bordadores, particularmente conocidos por su trabajo, fueron los seleccionados para convertirse en maestros. La lógica de “escuela” que siguen estos espacios han hecho que los conocimientos sobre el bordado, antes predominantemente prácticos, se verbalicen y sistematicen. Los aprendices se convirtieron en estudiantes y los maestros bordadores, en docentes. Se transicionó, así, del taller al salón de clases.

2.4. Los rostros del bordado: transformaciones en los agentes

Durante estos años no solamente han cambiado los espacios, sus distribuciones y la organización de los sujetos dentro de ellos. También ha cambiado el tipo de sujetos que trabajan en el rubro de los bordados, tanto de trajes como de artesanías. En esta sección sostengo que, en este tiempo, los bordadores cayllominos han atravesado dos procesos paralelos: su “feminización” y su envejecimiento⁵⁶. Explicaré, a continuación, a qué me refiero con ambos términos y por qué es que considero que los cambios en la composición de bordadores pueden ser nombrados con ellos.

⁵⁶ Creo importante aclarar que si bien no considero poder establecer conclusiones determinantes, por carecer de otro tipo de datos (como estadísticas) y de una muestra más amplia que pueda ser considerada más representativa, considero valioso describir los patrones que observé y contrasté con los discursos de los bordadores y otros agentes.

2.4.1. La “feminización” del trabajo del bordado

La segunda vez que estuve presente en una reunión de artesanos convocada por Autocolca fue varias semanas antes de Semana Santa, y unas pocas después de los carnavales. La institución había convocado a representantes de las asociaciones de toda la provincia para tomar decisiones que determinarían los rumbos del trabajo conjunto que se desarrollaría los próximos meses. Debía comenzar a discutirse acerca de la feria artesanal de Semana Santa, uno de los eventos más grandes para los artesanos cayllominos —tanto bordadores como tejedores, bisuteros y ceramistas—. Era, en resumidas cuentas, una reunión importante. Varios de los presentes habían hecho viajes de hasta cuatro horas —desde sus respectivos distritos hasta Chivay— para poder estar presentes.

No pude evitar que llamara mi atención algo que ya venía observando desde hacía ya algunas semanas atrás. Mientras la habitación se llenaba, veía que muy pocos de los rostros que aparecían eran de varones. El salón se llenó, poco a poco, de mujeres. Junto a ellas, ingresaban también varios niños pequeños: hijos o nietos a su cuidado que, distraídos con algún juguete, se acomodaban al lado de sus cuidadoras. Cuando el espacio se hubo llenado, me dispuse a contar a los presentes de acuerdo a su género. Apunté, en mi cuaderno de campo, el resultado: en toda la sala había apenas 4 varones, y casi 20 mujeres.

Observar la composición de aquellos espacios me llevó a pensar en que, a pesar de que llevaba poco tiempo observando e interactuando, no era la primera vez que veía una escena como aquella. Hasta el momento, en aquellos espacios en los que había podido observar a artesanos, ya fuera en sus rutinas cotidianas o en espacios especiales —como la reunión convocada—, su composición mostraba una abrumadora mayoría de mujeres. Me resultaba, incluso, complicado a veces encontrar un artesano entre aquellos que trabajaban desde los puestos en el mercado, entre quienes asistían a las reuniones de artesanos convocadas por las asociaciones y por las entidades del Estado y quienes asistían, eventualmente, a comerciar sus productos en ferias locales. Pronto comenzaría a preguntarme: ¿qué había pasado con los varones bordadores? Si es que estaban aún trabajando, ¿en dónde lo hacían? Si es que habían dejado de trabajar en el rubro, ¿por qué lo habían hecho?

Si es que sostenía aquellas dudas era sobre la base de lo que Femenías me había permitido conocer acerca del género de los bordadores. La autora, a inicios de 1990, había notado que tanto varones como mujeres trabajaban en la producción de bordados. En el capítulo en el que describió las dinámicas del taller se dedicó a analizar cómo es que el género configuraba las relaciones que se establecían en este espacio, de una manera en la que articulaba dinámicas y discursos jerárquicos. Haber ido al campo luego de haber leído su texto me hizo esperar, entonces, que durante el tiempo que pasaría investigando sobre las prácticas de los artesanos, podría ver esta dinámica en acción. A pesar de que mis objetivos principales de investigación no mantenían al género como un eje central para investigar, consideraba fundamental aproximarme desde una perspectiva que lo considerase como un eje que atraviesa todas las dimensiones de la vida social. Si deseaba analizar la organización social de la producción de bordados y cómo es que esta había cambiado a lo largo de los años debía, pues, observar también las dinámicas de género involucradas en ella.

Para ello, necesitaba trabajar tanto con varones como con mujeres, para poder notar y apuntar cómo el género podría ser un factor que diferenciase las formas en las que trabajaban y significaban su trabajo. Mi hipótesis se reforzaba en el hecho de que se me hacía mucho más difícil identificar casos de bordadores masculinos que sus homólogas femeninas. Sobre la base de estas observaciones, luego de cierto tiempo en el campo, comencé a preguntar a las y los artesanos por el fenómeno: ¿por qué veía a tan pocos bordadores varones en la práctica? El recibir respuestas afirmativas e interés respecto a estas preguntas dirigió a conversaciones sobre el panorama, y a construir, en conjunto, hipótesis que pudieran explicarlo.

El fenómeno me llamaba la atención también por su contraste con un discurso que, identificado en su tiempo por Femenías, aún circula en el entorno cayllomino —y también fuera de él—: que el bordado es un trabajo principalmente masculino. He observado tal asociación emerger en conversaciones cotidianas desde incluso antes de que comenzara a investigar sobre estas dinámicas. Durante mis años en Arequipa escuchaba de ello en medio de conversaciones casuales, en las que el tema era tratado casi como un “dato curioso”: llamaba, pues, la atención, considerando que las actividades textiles suelen ser asociadas particularmente a las mujeres.

Femenías, por su parte, también daba cuenta de la presencia e impacto de este discurso en las dinámicas de trabajo dentro del taller. Como describía en líneas anteriores⁵⁷, ella notaba que los discursos sobre el trabajo en el bordado solían otorgar pesos importantes a las labores desarrolladas por varones, mientras que hacían, al mismo tiempo, lo contrario para el trabajo de las mujeres. Esto se hacía al valorar de forma diferenciada el mismo trabajo: el trabajo de bordado llevado a cabo por mujeres era, con frecuencia, considerado una extensión del trabajo doméstico, apenas un “apoyo”, a pesar de que fuera el mismo trabajo llevado a cabo por sus homólogos varones. Ella consideraba que esta dinámica terminaba consolidando una forma de control masculino sobre las mujeres:

To a certain extent, male control over embroidery involves control over women: control over women's images and control over women's labor. Many of the men who said that they were owners were the same ones who said that men embroider or that they worked alone. Thus, they downplayed the women's contributions, treating female tasks as domestic labor. This is not strictly a male distortion, for women often concur in this characterization, stating that they are “just helping their families”. [Hasta cierto punto, el control masculino sobre el bordado involucra el control de las mujeres: el control sobre sus imágenes y sobre su trabajo. Muchos de los hombres que decían ser los dueños eran los mismos que afirmaban que los varones bordaban, o que trabajaban solos. Así, restaban importancia a las contribuciones de las mujeres, tratando sus labores como trabajo doméstico. Esta no es estrictamente una distorsión masculina, ya que las mujeres también concurren, con frecuencia, en esta caracterización, afirmando que solamente están ‘ayudando a sus familias’] (Femenías, 2005, p. 264).

De manera similar a la que Femenías refería, podía ubicar este imaginario también en algunas de las formas en las que mis interlocutoras e interlocutores me hablaban de su propio trabajo. Vale la pena recordar, en este punto, que las esposas de los dueños de talleres con trabajadores solían representarse a sí mismas como aprendices y ayudantes de sus esposos, cuyas habilidades no creían poder igualar. A pesar de que varias de ellas hubieran estado sosteniendo la práctica, en solitario, durante más de veinte años, y que pudieran explicarme con amplio detalle cuestiones sobre la técnica del bordado, consideraban que no podrían decir más de lo que sus esposos sí serían capaces. No en pocas ocasiones cerraban sus explicaciones, recuerdos y narraciones afirmando que “si su esposo estuviera ahí, podría decirlo mejor”.

Si es que, entonces, los “representantes” del bordado ya no parecen tener, en la práctica, la posición que supuestamente habían tenido en algún momento, ¿qué

⁵⁷ Revisar 2.2.1. Los talleres con trabajadores

era lo que les había impulsado a salir y, a las mujeres, a permanecer o ingresar con mayor fuerza a este rubro de trabajo? ¿qué tan cierta, incluso, había sido la idea de que eran los varones los principales ostentadores de los conocimientos y técnicas de la práctica?

Las explicaciones bosquejadas apuntaban a lugares comunes que, tomados en conjunto, pueden considerarse estar vinculados entre sí. Mis interlocutores me señalaron, en primer lugar, que la razón principal detrás de la disminución de varones en el rubro podría haberse debido a la búsqueda, ya fuese por aspiración o necesidad, de trabajos que permitieran mayores ingresos, en rubros distintos al trabajo artesanal. Esta explicación cobra sentido si se la considera en relación a procesos que se desarrollaban a finales de los 90s: la demanda de trajes disminuía junto a su uso diario mientras las necesidades de los hogares cambiaban y aparecían en la provincia nuevas oportunidades de trabajo, atractivas para los varones, en especial los más jóvenes.

Una de las que les habría atraído con particular fuerza habría sido la minería: la emergencia de nuevos asentamientos mineros, tanto en la provincia como en otros lugares cercanos a ella, habría significado el surgimiento de nuevas oportunidades de trabajo atractivas para los varones jóvenes que tuvieran las posibilidades de trasladarse. Caylloma ha sido conocida, desde tiempos coloniales, como un importante centro minero en el sur del país (Contreras, 2013)(Pinto, 2020). La minería es, incluso hoy, una de las más llamativas fuentes de empleo para trabajadores interesados en la provincia, habría sido uno de los principales focos de atracción en dicho sentido. Zacarías Ocsa, en una de nuestras entrevistas, me daba su apreciación del tránsito hacia una mayoría femenina en el bordado en estos términos:

Ahora, otro factor también que los va a alejar es la minería. A raíz del cierre de la mina de Madrigal —que fue... el año 70 creo que ha sido— se abren otras minas detrás de la cordillera de Chile. Entonces, igualmente los varones son los únicos puentes laborales. Podría ser que también deleguen, digamos, su oficio a las mujeres. Así de poquitos y solo en la casa también (fragmento de entrevista, 2024).

Entre quienes conocí, David Condori, un bordador de sombreros aún trabaja regularmente en este rubro: tiene un título técnico, que le permite trabajar regularmente en una mina de Espinar, en Cusco. Me despedí de él cuando estaba tan solo a semanas de irse nuevamente al asentamiento por algunos meses.

Si bien, por las atractivas remuneraciones económicas que podría ofrecer, este rubro pareció llamar particularmente la atención de jóvenes cayllominos, también otros trabajos lo hicieron. Mis interlocutores recordaban varios casos en los que bordadores jóvenes abandonaban la práctica por deseos de incursionar o dedicar más tiempo a otros campos, como la agricultura, la ganadería o empleos asalariados. Gruber sintetizaba esta dinámica de la siguiente manera: “[...] a algunos también no les convendría coser, han dejado. Creo que no les ha ido bien en el negocio, abandonaban el trabajo y otra cosa hacían” (fragmento de entrevista a Gruber Sullca, 2024). Él mismo recordaba haber perdido a uno de los últimos trabajadores de su taller frente a una oferta de trabajo en la mina, en donde, según sabe, aún se mantiene.

El analizar por mi cuenta los perfiles de los bordadores de acuerdo al género me permitió comprobar esta idea de una manera diferente. Los varones bordadores que conocí y trabajaban en el bordado de manera constante y regular no lo hacían como su única o, incluso, su principal actividad. Incluso quienes ahora le dedican la mayor parte de su tiempo han cambiado, al menos alguna vez, de rubro. Leonardo Mejía, quien actualmente trabaja principalmente elaborando sombreros para vender al por mayor a mercados en la ciudad de Arequipa, interrumpió su trayectoria en el bordado para convertirse en docente por varios años.

De entre los bordadores varones a los que conocí, prácticamente ninguno tenía al bordado como actividad principal, o a la cual dedicara más tiempo. Pude conocer las razones de ello en dos de los casos⁵⁸. Me refiero a los casos de Edison, de 35 años —fue el artesano más joven que pude conocer— y Antonio, con casi 80. El taller familiar de bordados de Edison, “Bordados Inty”, es lo suficientemente exitoso como para que pueda permitirse dedicar su tiempo exclusivamente a él. En aquellas temporadas en las que reciben gran flujo de pedidos, él y su esposa pueden, incluso, pagar a ayudantes que les permitan suplir la demanda. Esto llamó mucho mi atención: es, pues, una práctica que en teoría no se repite desde la pervivencia de los talleres, de décadas atrás. En temporadas de flujo regular, su habilidad le permite avanzar rápido sus pedidos, y no faltan clientes que llenen su agenda de actividades. Estos rasgos permiten, considero, observar el carácter fructífero del negocio que sostienen. Antonio, por otro lado, es ya un hombre mayor.

⁵⁸ No pude profundizar lo suficiente en el tercer caso, el de Lino Velazco.

Sus ingresos no solamente provienen del bordado, sino también del apoyo que recibe de sus hijos y de los ingresos de la casa-museo Mallqui Pallay.

Prácticamente la totalidad de los bordadores varones a los que conocí tenían, entonces, una o más ocupaciones, a las que brindaban prioridad sobre el bordado. Tomás Mendiguri, entonces presidente de la Asociación Collaguas y Cabanas, también trabajaba como vigilante en la municipalidad de Caylloma, y tiene una piara de cerdos que cría junto a su familia. Donato, por otro lado, ha llevado varios cursos de veterinaria para la ganadería, y suele pasar la mayor parte de su tiempo haciendo trabajos relacionados a ello. David, por su parte, pasaba la mayor parte de su tiempo trabajando en la mina, por lo que en realidad dedica solo algunos meses del año a trabajar, junto a su esposa, en el negocio de sombreros bordados.

Tabla 4.

Resumen de información de las actividades laborales/económicas de bordadores.

Nombre	Ocupaciones
José Suñi	Bordador retirado. Ganadero [ocupación principal]
Edison González	Bordador a tiempo completo.
Edgar Cayo	Bordador retirado Comerciante.
Simón Caillagua	Bordador Músico
Donato Anco	Bordador, Ganadero [dedica mayor tiempo a esta actividad]
Tomás Mendiguri	Bordador, Presidente de asociación de artesanos (2024) guardia de seguridad, ganadero.
Lino Velazco	Bordador a tiempo completo
David Condori	Bordador de sombreros Técnico electrónico [ocupación principal]
Gruber Sullca	Bordador a tiempo completo Trabajó por años como asistente en la municipalidad.
Leonardo Mejía	Bordador a tiempo completo. Trabajó como profesor por años.
Antonio Condori	Bordador a tiempo completo.

Lidia Q.	Bordadora a tiempo completo.
Eva Condori	Bordadora a tiempo completo.
Celedonia Velásquez	Bordadora retirada. Atiende un quiosco.
Gleny Calla	Bordadora a tiempo completo.
Filomena Picha	Bordadora a tiempo completo.
Vilma Mejía	Bordadora a tiempo completo.
Verónica Velásquez	Bordadora a tiempo completo.
Eva Huaypuna	Bordadora a tiempo completo.
Susana Bernal	Bordadora a tiempo completo.
Ruth Casani	Bordadora a tiempo completo.
Florencia Cabana	Bordadora a tiempo completo.
Doris Maque	Bordadora (no dedica mucho tiempo a la actividad) Vendedora de comida en el mercado [ocupación principal]
Ricardina Condo	Bordadora a tiempo completo.
Delia Condori	Bordadora a tiempo completo.
Ana Zúñiga	Bordadora Negocio propio (hospedaje)
Maribel Apaza (AQP)	Bordadora a tiempo completo.
Leandrina Ramos	Bordadora a tiempo completo.
Simona Cutipa	Bordadora a tiempo completo.
Livia Sullca	Bordadora retirada Comerciante (atiende su propia tienda de artesanías)

Fuente: Elaboración propia.

El panorama contrasta poderosamente con el de las mujeres: prácticamente la totalidad de las que pude conocer dedicaba su tiempo al bordado. Al observar sus trayectorias de vida y de trabajo, noté un patrón que ayuda a complementar esta idea. Entre los casos que observé había algunos en los cuales mujeres que, hoy, trabajan solas bordando, habían comenzado trabajando junto a sus esposos, quienes también bordaban. Sus maridos —al menos quienes no fallecieron antes que ellas— abandonaron el rubro para trabajar en actividades más lucrativas, todas

ellas desarrolladas fuera del hogar. Ellas, entonces, terminaron manteniendo la práctica por su cuenta. Este era el caso de Delia: había comenzado en el bordado haciendo artesanías con su esposo, pero hace ya casi diez años que él comenzó a trabajar como transportista. Gradualmente, comenzó a dedicar mayor tiempo a este rubro, hasta que, finalmente, abandonó definitivamente el bordado para dedicarse exclusivamente a su otro trabajo. El caso de Celedonia es similar: su esposo, José, le había . Cuando José dejó de ver económicamente conveniente

Observar la dinámica de trabajo que el bordado requiere es crucial para entender la permanencia de las mujeres y, así, poder interpretar su posición en la distribución de género de los agentes dentro de la actividad. El bordado es un trabajo que exige, a quien lo realice, mucho tiempo en un solo lugar: sentado, frente a la máquina. Considerando que la mayor parte del trabajo se realiza dentro del espacio doméstico, esto involucra, en consecuencia, que quien borde deba pasar buena parte de su tiempo dentro del hogar. Estas condiciones, como puede desde ya intuirse, son altamente compatibles con el desarrollo de otras actividades: me refiero al trabajo doméstico y de cuidados, conocido por estar compuesto de roles tradicionalmente generizados.

Para las bordadoras, así, el trabajo del bordado es uno que puede ser hecho desde sus propias casas, desde donde pueden también atender el cuidado de sus hijos, la limpieza cotidiana, la cocina y otras tareas de reproducción de la vida. Las mujeres están, por supuesto, ampliamente conscientes de esta relación. La “conveniencia” que el trabajo del bordado les traía salía a relucir con frecuencia en nuestras conversaciones, mientras hablábamos de las formas en las que acomodaban el trabajo del bordado dentro de sus rutinas cotidianas. Varias de ellas mencionaban que el trabajo les permitía organizar sus propios tiempos, con lo cual podían hacerse espacios para actividades como hacer las comidas diarias, cuidar y acompañar a sus hijos y, en general, “atender la casa”.

Como una forma de cerrar estas ideas, quiero presentar el fragmento de una entrevista que hice a Florencia Cabana, bordadora de trajes de la segunda generación. Creo, pues, que las dinámicas de las que he escrito pueden encontrarse sintetizadas en él de una forma especial:

Florencia: Es que más empeño hemos puesto nosotros que el varón. Antes pue' tampoco no había trabajo, entonces los varones se dedicaban también pue' a eso. Como ahora hay mina, que empresas, que esto que el otro, ya se van pue' a trabajar así, a otros lados

Grecia: Fuera de la casa...

Florencia: Fuera de la casa. Entonces, ¿quién se queda? La mujer. Antes no había ni bancos, nada. Los jóvenes ya entraron a trabajar a los bancos, que wachimanes, que el municipio recibe cantidad. Los están ocupando. Ya no les nace... (fragmento de entrevista, 2024).

Mi curiosidad por el fenómeno me llevó a buscar literatura que hubiera observado casos similares. Encontré, así, que la tendencia que observé parece ser común en otros contextos. La aproximación que Litrell y Dickson (1999) hicieron de los trabajos de producción de “objetos culturales”, desde miradas proyectadas hacia el comercio justo, les permitió considerar que estos trabajos suelen funcionar a la par de las tareas reproductivas de las mujeres, lo que suele limitar su tiempo para participar en actividades relacionadas, como reuniones con asociaciones (Litrell y Dickson, 1999, p. 42). Forstner, para el caso peruano, complementaba esta asociación con otro factor. Afirmaba, así, que “dadas las dificultades para acceder al mercado de trabajo, la artesanía representa una actividad económica alternativa para las mujeres rurales” (2013, p.145).

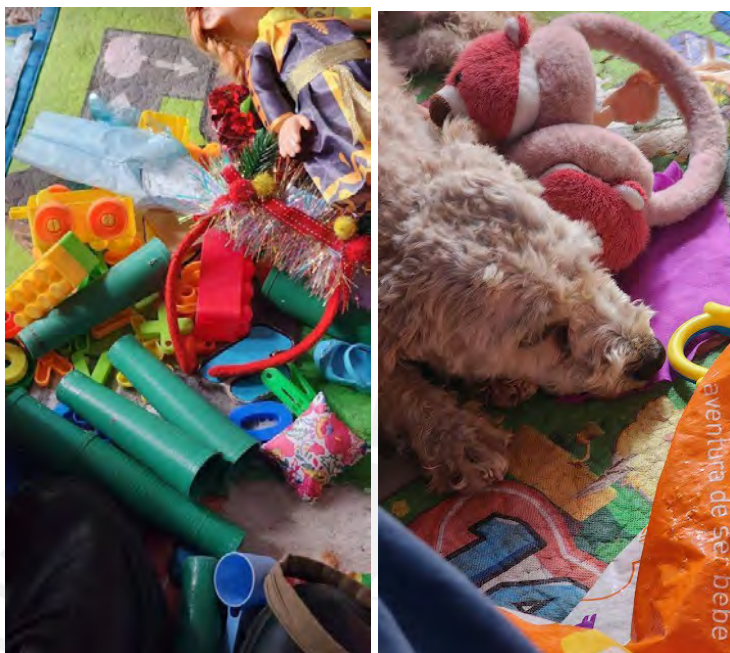
Un caso similar al que expongo, en este sentido, puede encontrarse en el texto hecho por Ana Cabana y Elena Freire sobre el trabajo de la alfarería en la Galicia rural (España). Sus autoras, pues, describían que en el oficio galiciano de la alfarería, antes conocido por ser un trabajo eminentemente masculino, había pasado por una transformación importante en su composición de género. No solamente las mujeres habían podido, a lo largo de los años, hacerse espacios en estas labores antes reservadas a los varones, sino que también habían llegado a ocupar la mayoría de las personas que ejecutaban aquella actividad.

Es sobre este texto que sostengo que la noción de “feminización” es la adecuada para dar cuenta de este panorama. Las autoras sintetizaban el fenómeno en las siguientes palabras:

Operamos con una definición que remite a la presencia de mujeres en el oficio en puestos o al frente de determinadas fases productivas que con anterioridad eran exclusivamente ejercidas por varones. [...]. Es más, por feminización también nos referimos a que las mujeres no solo ‘están’ en la alfarería tradicional sino que ellas ‘son’ la alfarería tradicional. Han transformado en femenino un oficio de hombres (Cabana y Freire, 2017, p. 56).

Figura 29.

Juguetes de la hija de una bordadora en el mercadillo. Los tubos vacíos de hilos también le servían como juguetes. Al lado, Soleil, la mascota de la bordadora, quien la había acompañado desde casa hasta su puesto en el mercado.



Fuente: Archivo de campo.

2.4.2. El “envejecimiento” de la actividad o la ausencia de relevo generacional

La gran mayoría de los bordadores a los que conocí tenían, por lo menos, 40 años. Solo los más jóvenes alcanzaban esta edad, ya que la mayor parte de los artesanos activos tenía edades que oscilaban entre los 50 y 60 años. A medida de que pasaban las semanas en Chivay y reafirmaba este patrón a través de lo que observaba, me volvía a preguntar: ¿por qué no veía a personas más jóvenes —menores de 30 años— dentro de esta práctica?

Podrá notarse que esta sección es mucho más sencilla, y puede entenderse porque el argumento detrás también ha sido construido así: con sencillez. Mi breve tiempo investigando puede no haber podido dejarme observar con mayor detalle explicaciones más profundas para el fenómeno que describo, pero sí considero que me ha permitido aprehender una parte importante de él que, a pesar de su simpleza, puede encontrarse siendo respaldada por procesos paralelos observados en casos afines, en otras partes del mundo. Esta puede sintetizarse de la siguiente manera: los jóvenes, en privilegio de otras expectativas y alternativas, deciden no continuar con la práctica. Guzmán y Saldarriaga, otros autores que investigaron en un caso de

producción artesanal en Colombia, definían este fenómeno como la ausencia de relevo generacional (Guzmán y Saldarriaga, 2024).

Conversaba, mientras acompañaba o apoyaba en el trabajo en los talleres de mis interlocutores, con algunos de los hijos de los bordadores que conocí. Ninguno de ellos parecía estar interesado en hacer del bordado un trabajo o negocio, en continuar la práctica de sus padres. La mayor parte de ellos era, por lo menos, capaz de hacer costuras básicas y de manejar la máquina de coser. Buena parte también sabía bordar figuras —las más básicas, por lo menos—.

Pensaban, más bien, en alternativas que les permitieran acceder a nuevas formas de trabajo e ingresos, que percibían más convenientes. Algunos de ellos —quienes habían tenido la oportunidad de hacerlo— habían ingresado a algunas universidades en Arequipa, o se encontraban preparándose para hacerlo. Quienes no, estudiaban en el CETPRO de la ciudad o, en su defecto, me decían que esperaban poder hacerlo.

En pocas palabras, quienes podrían continuar la práctica de sus padres no parecían encontrarse interesados en hacerlo. Esta puede ser una de las razones detrás del fenómeno pero, como podrá notarse, no agota su explicación. Es, sin embargo, la que puedo ofrecer por el momento frente a un panorama que definitivamente pude observar: la ausencia de jóvenes, menores de 30 años, en la práctica.

2.5. Después de la era dorada: los flujos de producción a través de las décadas

Los bordadores no produjeron ni lo mismo ni en la misma cantidad a lo largo de los últimos cuarenta y cinco años. Los volúmenes de objetos bordados —independientemente de su tipo, trajes o artesanías— han variado mucho a lo largo de este tiempo. A lo largo de este ejercicio no pretendo proponer ni promedios ni generalizaciones acerca de lo mucho o poco que los talleres pudieron haber producido durante algún período. Lo que escribo está estrictamente basado en cómo algunos de quienes vivieron y trabajaron durante tiempos distintos sienten y recuerdan la prosperidad y la adversidad, los tiempos más activos y los años de “vacas flacas”. Para ello, por supuesto, debe hablarse —escribirse— de cuestiones que trascienden a la práctica de bordar.

2.5.1. La década de 1980: crisis económica y crisis del traje

El ejercicio de historia oral que Femenías hizo señalaba a la década de 1970 como la "era dorada" del uso de trajes. Las oportunidades de movilidad y crecimiento que el proyecto MACON trajo a algunos cayllominos les habría brindado la capacidad de invertir en muy buenas prendas. La autora afirmaba que aquellos años habían sido los años en los que los trajes más caros y ostentosos se elaboraron. En las fiestas, las mujeres demostraban sus capacidades de gasto utilizando lujosos trajes bordados: se habían convertido, pues, en un indicador de riqueza para el contexto local.

Para cuando ella llegó al lugar, a inicios de los noventas, la situación ya había cambiado. Los inicios de los 80s habían sido señalados, de acuerdo a sus fuentes, como el fin de aquellos años de prosperidad. Femenías decía, en este sentido, que "la popularidad de los bordados alcanzó su cenit antes de 1980 y ha declinado desde entonces" (Femenías, 2005, p. 173).

Los testimonios que yo misma escuché coincidían con sus observaciones. Mientras escuchaba las historias personales de los artesanos noté que señalaban precisamente aquellos años como tiempos en los que el negocio había atravesado tiempos difíciles. Me contaban las versiones locales y particulares de una historia más amplia: que los años no habían sido nada buenos para las economías de los hogares, y que muchos hacían esfuerzos para enfrentar los gastos diarios. Habría sido por estas razones que, además, el uso generalizado y cotidiano de los trajes bordados habría comenzado a disminuir visiblemente: ¿quién podría priorizar, en aquellos años de crisis, una pollera a una comida?

Cuando pedí que señalaran algún año en específico para ubicar con más precisión a estos procesos, algunos me señalaron los gobiernos de turno. "Laura" Mejía, por ejemplo, me dijo que la situación había llegado a su punto más bajo con el gobierno del expresidente Alan García, y la crisis económica que habría venido con este. Sus padres —Leonardo y Susana—, quienes se dedicaban a hacer trajes en aquellos años, decidieron responder a la situación transicionando gradualmente a dedicarse exclusivamente a hacer sombreros. Este era un objeto que, por lo difundido que estaba —y está aún— su uso, no dejaba de ser consumido. Ella consideraba este período de crisis como uno de los catalizadores de un proceso más grande: la disminución del uso de trajes en la provincia:

Todo el mundo usa sombrero. Los trajes un poco que se perdieron porque... la gente más antes usaba los trajes típicos, la mayoría de las personas. Dejaron de un 100 por ciento a un 75 por ciento, bajó la venta de trajes. Como bajó, había que buscar otro... entonces el sombrero, porque sí o sí se vende. Porque un traje así costaba entonces, digamos, unos 300 soles. [...] Entonces ya no podían pagar, preferían comprarse un buzo (fragmento de entrevista a “Laura” Mejía, 2024).

Escuché también una hipótesis que relacionaba esta transición al peso de las costumbres. Vilma Mejía, en una conversación que tuvimos sobre el tema, me dijo que ella podría relacionar la construcción de la carretera Chivay-Arequipa al hecho de que las mujeres utilizaran menos trajes. Consideraba coherente que se redujera el uso de los trajes al mismo tiempo que se hacía, en aquellos años, más fluida la comunicación con la ciudad. Las mujeres, según consideraba, habrían podido ver con mayor facilidad cómo era que las mujeres se vestían allá, y habrían adoptado la costumbre en su propia provincia.

2.5.2. La década de 1990: la emergencia del turismo y la oportunidad del folclor

De acuerdo a las fuentes que abordan el tema, la década de 1990 observó cómo fue que el turismo en el Valle del Colca se asentó y consolidó. Desde el descubrimiento del Cañón, el incremento de la afluencia turística en la región se habría tornado lineal.

Paralelamente, mis interlocutores recordaban que las políticas culturales que promovía el gobierno central en aquellos años promovían la difusión de la enseñanza de danzas peruanas a lo largo del país. Se crearon academias y organizaciones de danza, y se incentivó su aprendizaje en los colegios. Fue dicho momento en el cual uno de mis interlocutores en particular, Edgar Cayo, vio una oportunidad para aumentar sus ventas y expandir su mercado más allá del contexto cayllomino. Me contó que fue en aquellos años que comenzó a dirigir su producción hacia este tipo de actividades: si es que alguna agrupación o escuela —tanto en la localidad como en Arequipa y en el resto del país— deseaba aprender, enseñar o performar alguna danza cayllomina, podrían recurrir a él y a su taller para poder abastecerse de las vestimentas necesarias. Comenzaron, así, a exportar trajes fuera de la provincia de Caylloma. Los destinos finales se encontraban en diferentes puntos del país, pero buena parte de ellos se dirigía hacia Lima:

“[...] yo tenía pedidos bastantísimos para Lima. Entró el gobierno del ‘chino’, Fujimori pues, ¿no?, “Cambio 90” su primer gobierno. En educación, exigió las danzas autóctonas en sus pueblos a través de colegios iniciales, hacían concursos y les exigía, pues, que les enseñen. Empiezan a estudiar, se crea la escuela de folklore en

Lima, en Arequipa; se capacitan, sacaban profesores de danza. En aniversarios, concursos... y los ganadores iban a competir regionalmente. Eso creó el 'chino'. ¿Entonces qué? Yo fui astuto, me conocieron, venían los pedidos, los que alquilaban ropa, alquilan ropas para las danzas en Arequipa, en Lima, en todo. Sí, me conocieron a mí y empecé a trabajar. Entonces me faltaba gente, me faltaba gente. En avión, yo viajaba a Lima, ida y vuelta, entregaba mercadería, todo y me pedían una docena de polleras, una docena de corpiños, una docena de monteras, todo lo que es docena, docena, docena... al por mayor, pues. Los que alquilaban ropa, para enseñar baile, danza, todo eso. Como era bien conocido, me puse pues a trabajar, noche y día hemos trabajado (fragmento de entrevista, 2024)".

Su esposa, Verónica, también me contó que esos habían sido los años en los que su taller se encontraba más ocupado. Fue desde aquellos años que ella asumió responsabilidades mayores dentro del taller, ya que su esposo pasaba la mayor parte de su tiempo encargándose de la logística involucrada en la comercialización de los grandes encargos que recibían. Ya que los compradores buscaban los menores precios por varios juegos de vestimentas, me contaban, era necesario que las prendas hechas no fueran tan complejas. Era, así, que la mayor parte de trajes que terminaban se utilizando en bailes fuera de la provincia eran de calidad "tercera"⁵⁹

2.5.3. Los 2000: la artesanía se consolida

Los testimonios solían apuntarme a los primeros años de la década de los 2000 como una muy buena temporada para el turismo dentro del Valle. Lisocka-Jaeggermann y Woloszczak (2008) elaboraron, con estadísticas ofrecidas por Autocolca, un gráfico que muestra la evolución de las cifras de turistas que habrían llegado al Valle entre los años 1997 y 2007. El resultado fue el siguiente: si en 1998 —el primer año sobre el cual se muestra información completa— el total de turistas recibidos habría sido de 8193, para finales del 2006 este se habría elevado a 118 686. Para estos años, la producción de artesanías ya estaba ganando lugar: los formatos de producción se estaban estableciendo⁶⁰, y la demanda de este tipo de productos parecía estar en alza.

Frente a estos panoramas, percibidos como muy prósperos, algunos de mis interlocutores, quienes se habían desarrollado solamente en el rubro de los trajes

⁵⁹ En Caylloma existen tres términos para definir la calidad de un traje. Las paradas —o conjuntos— "primeras" son las de mayor calidad, mientras que las "terceras" son las menos elaboradas, usualmente requeridas para el uso cotidiano. Escribo con mayor profundidad sobre los tres tipos de calidad de bordado en el tercer capítulo, específicamente en el punto 3.3.

⁶⁰ Sobre este proceso detallo en el siguiente capítulo, específicamente en el punto 3.3. "Las trayectorias de las artesanías"

hasta ese momento, me contaron que “migraron” hacia el rubro de las artesanías, al ver la oportunidad que significaban. Gruber, por ejemplo, me contó que durante este tiempo su hermano había propuesto brindar un espacio en el taller familiar, que se había dedicado por décadas a la producción de trajes de uso cotidiano, a la producción de estos objetos. Recuerda que llegó a casa, un día de aquellos, con unos modelos que propuso replicar en formatos bordados:

Gruber: No sé de dónde habrá conseguido así modelos de esto. Se dedicó a hacer él esas cosas. Todo solamente de estas carteritas, bolsos así. Todo lo que es esto, pues, la artesanía (comunicación personal, 2024).

2.5.4. 2020: la actividad artesanal en medio de una pandemia mundial

La pandemia por COVID-19, iniciada a comienzos del 2020, también afectó al trabajo de los artesanos del Colca. Tanto las fiestas como la actividad turística, las fuentes más grandes de demanda para los artesanos chivaeños, se detuvieron. El período de crisis proponía otras prioridades tanto a los bordadores como a sus clientes. La demanda de bordados, como puede entenderse, bajó estrepitosamente. Desde que las noticias de la llegada del virus al país comenzaron a expandirse y las medidas de confinamiento comenzaron a hacer efecto, los artesanos dejaron de producir de la forma en la que lo hacían: ¿para quiénes, bordarían, pues, en medio de una pandemia mundial?

A pesar de que todos fueron afectados, lo hicieron de maneras distintas. También recurrieron a distintos recursos para reemplazar los ingresos que no recibían por la coyuntura. La mayor parte de los casos de los que escuché dejaron de bordar completamente: no había, pues, quién hiciera pedidos de traje, o visitantes que compraran artesanías. Optaron, entonces, por dirigirse a otros rubros para poder sobrevivir. Aquellos que tenían chacras optaron por dedicarse a trabajar en ellas. Ese fue el caso de Leandrina: luego de haber tenido prósperos años trabajando desde Arequipa, la pandemia la instó a regresar a su casa en Coporaque y dedicarse a las chacras que aún tenía allá.

Dependiendo de sus situaciones, otros comenzaron a trabajar en pequeños oficios temporales. Como podría esperarse que sucediera durante una pandemia y crisis mundiales, todos me dijeron que habían sido años duros, en los que el dinero y de dónde obtenerlo eran algunas de las preocupaciones más presentes. Eva, por ejemplo, al ver que no podía seguir produciendo trajes, se organizó junto a una

amiga suya y abrió un puesto de productos de primera necesidad. Vendía, me contaba, papel higiénico, lejía y otros instrumentos de limpieza que, durante aquellos meses, eran algunos de los productos más demandados. Combinó este emprendimiento con la venta ambulatoria de mascarillas, y otros oficios que surgían al pasar de los meses. Recibió solamente algunos pedidos excepcionales durante los años de pandemia, que recuerda haber entregado bajo los términos de los protocolos de seguridad que se establecieron en ese entonces.

Algunos otros se trasladaron a otras partes del país buscando alternativas. Edison y Gleny, dos bordadores jóvenes, hicieron ello: luego de años de vivir en Caylloma, se trasladaron a Ica junto a su hijo para trabajar en rubros diferentes. Se mantuvieron allá los dos años en los que la pandemia azotó con mayor gravedad —entre 2020 y 2021—, y regresaron solamente para 2022, cuando notaron que el ambiente había mejorado.

Como varias otras personas en rubros diferentes, hubo también artesanos que dejaron la actividad a raíz de la pandemia, y no la han retomado hasta hoy —o, al menos, no como lo hacían antes—. Este fue el caso de Doris, una bordadora actualmente incorporada en la Asociación Collaguas y Cabanas. Una de aquellas tardes que pasé en el taller, me contó que ya no se dedicaba a bordar como lo hacía antes, como su actividad principal. Dejar la práctica había sido una novedad para ella: venía de una familia en la que todos eran bordadores, y ella misma aprendió de la práctica hace ya 15 años. Antes de la pandemia hacía artesanías, y las vendía a los miradores del Valle. Había un total de 12 mujeres vendiendo allá para ese entonces, según recuerda.

La pandemia le obligó a cambiar definitivamente lo que hacía. Actualmente tiene un puesto de comida en el mercado, y dedica la mayor parte de su tiempo a atenderlo. Solo aquella semana —en la que conversé con ella— se dedicaría a terminar una pollera que tenía pendiente, como parte de un proyecto que la asociación tenía en curso. Me contaba que está satisfecha con su trabajo en el mercado: “vendo mi comidita, estoy tranquila, converso con las caseras...”. En cierto punto, le pregunté si es que consideraba que habría optado por ese cambio en otras circunstancias:

Grecia: Si la pandemia no hubiera ocurrido, ¿cree que usted tendría ese puesto en el mercado?

Doris: No, definitivamente no. Seguiría yendo a vender artesanías en el mirador artesanía (comunicación personal, 2024).

Los años de confinamiento y de cese de actividades han dejado un impacto importante en la provincia, del cual muchos actores locales consideran que no se ha recuperado aún. Una opinión que encontré generalizada apunta a que el consumo de bordados, tanto de trajes como de artesanías, ha disminuido radicalmente. Las bajas ventas de artesanía serían, por un lado, paralelas a la disminución del flujo de turistas. Por otra parte, Gruber, un bordador exclusivamente dedicado a hacer trajes, me contaba que sentía que sus ventas seguían bajas desde entonces. Él teorizaba que ello podría haber sucedido por la mella que la pandemia había dejado en los ingresos de las personas:

Gruber: Con la pandemia ha bajado. Antes se vendía bien nomá'. Antes de la pandemia, ¡pucha!, no tenía mercadería casi. Hasta el 2019 había buena oferta, ahora ha bajado. Todo el mundo compraba: para matrimonio, para fiestas... compraba bastante pue'. Un juego, dos juegos, tres juegos. Poca mercadería tenía. Ahora más bien ha bajado.

Grecia: ¿Y por qué cree usted que sea eso?

Gruber: Yo creo que es por la misma... el poder adquisitivo de la gente ha disminuido con la pandemia pue'...

Grecia: Claro, también se han perdido trabajos...

Gruber: Sí pue', es el problema. La gente ha dejado de tener ingresos... hasta ahorita, recién. Este año cómo será. El año pasado, por la pospandemia, había todavía. El año pasado más bien bajo. La gente habrá tenido su dinero...

Grecia: ¿Y ahora cómo lo ve? ¿Siente que está retomando..?

Gruber: ¡Poquito! Falta... a lo que era el año 2018, 2019, no hay comparación. Vendían bien acá todos. Tenía una vecina que hacíamos competencia, pero bien vendía la señora también [...]. Una competencia sana también (fragmento de entrevista, 2024).

No todos dejaron de bordar durante estos años difíciles. Hubo algunos que tuvieron las oportunidades para responder al contexto con lo que sabían hacer. Fue así que algunos se dedicaron a la producción de mascarillas bordadas, en las que pudieron encontrar una fuente regular de ingresos que les permitió subsistir. Tales fueron los casos de Delia, Ruth y Leandrina.

La idea surgió y se asentó cuando el uso de mascarillas reutilizables de tela comenzaron a ser recomendadas por las autoridades, y se difundió con velocidad. Delia me contó que, luego de haber hecho el primer pequeño lote de piezas y de haberlas vendido por apenas por dos días, las primeras pocas unidades que hicieron, ya encontraba al menos a dos personas que le hacían la competencia. Por lo que me contaron, así, la demanda de este tipo de productos era lo suficientemente amplia como para que no fuese difícil conseguir ingresos de ellos.

Figura 30
Mascarilla bordada por Ruth Casani.



Fuente: Archivo de campo.

2.5.5. Los ritmos de la producción de bordados hoy

El ritmo de producción de la mayoría de los bordadores en la actualidad depende de las temporadas del año y del rubro al cual se dediquen. Cada uno de ellos, pues, tiene temporadas altas y bajas que obedecen a criterios distintos.

Los bordadores de trajes, por un lado, reciben más o menos pedidos de acuerdo al calendario de fiestas en Caylloma. Las fechas previas a grandes temporadas de fiesta muy probablemente pueden significar grandes tandas de pedidos: suelen ser los momentos en los que se estrenan trajes completos, compuestos por blusas, corpiños, sacos, chumpis, polleras y por los infaltables sombreros.

Las fiestas más grandes en Caylloma y, en particular, en Chivay, ocurren dos veces al año: en los carnavales de febrero y en la fiesta de la virgen de la Concepción, desarrollada en torno a la fecha del 8 de diciembre. Desde meses antes de estas fechas los bordadores ya están tomando pedidos para abastecer la demanda de trajes “de primera”.

Si bien sus ritmos de trabajo son mucho menos arduos durante las “temporadas bajas”, los bordadores de trajes no detienen su trabajo. Suelen, por un lado, recibir pedidos para fiestas particulares —como matrimonios, bautizos y cortes de pelo—, para las cuales suelen hacer chuspas. Estos objetos son el regalo más común para los padrinos y madrinas de estas celebraciones en Caylloma. Es por ello

que la mayoría de estas piezas que se expenden suelen tener, bordados en ellas, nombres y fechas, a pedido de los clientes.

Figura 31.

Chuspa de matrimonio bordada en 2006, por José Suñi. El texto bordado reza “Rdo. de sus Ahijados, Alfredo y Carmen”.



Fuente: Archivo de campo.

Quienes tienen un puesto en el mercadillo deberán, además, abastecerse de piezas de uso cotidiano, que utilizan la mayor parte de mujeres a diario. Si bien hoy son solo las mujeres mayores quienes suelen utilizar trajes o “paradas” completas, buena parte de las mujeres en Chivay usa, por lo menos, sombreros, phullos y llicllas de forma regular. Los sombreros son las piezas más utilizadas del traje típico cayllomino. Su uso es tan extendido que resulta difícil ver, en Chivay, a una mujer sin él. Se usa tanto de día como de noche, tanto en el sol como en la sombra. Hay bordadores que, además de serlo, también se dedican a hacer este tipo de objetos: su uso extendido implica, también, una demanda constante.

Por otro lado, quienes se dedican a producir artesanías para repartirlas en los miradores y otros puntos turísticos de Caylloma se rigen, básicamente, por el calendario de flujo turístico local. Luego de la pandemia, las fechas en las que más reciben visitantes, de acuerdo a sus propias percepciones, son los feriados nacionales, especialmente en Semana Santa. Esta es la semana más importante para las dinámicas turísticas del lugar, para la cual bordadores y otros agentes interesados se preparan con mucha antelación y expectativa.

2.6. Balance del capítulo: el bordado como práctica dinámica

Este capítulo fue elaborado como una respuesta a la intención de investigar sobre las transformaciones en la organización social de la producción de bordados desde el quiebre que constituyó 1980 para estas pesquisas. Propuse una ruta para explorar estas implicancias.

Inicié, así, caracterizando los talleres grupales, el que fuera el modelo más característico de producción de objetos y el que yo esperaba encontrar cuando llegué a investigar a Chivay. Luego de que mis observaciones me permitieran observar que esta forma había desaparecido, pude comenzar a investigar las razones detrás de ello, así como el proceso involucrado en el mismo. Distinguí, entonces, que los espacios y tiempos de producción se habían disuelto o “fragmentado” y, con ellos, las relaciones sociales que se articulaban dentro de los espacios de taller. Las razones detrás de este proceso habrían sido la disminución de la demanda de trajes, la necesidad de adoptar una forma de trabajo que permitiera desarrollar el bordado a la par de otras actividades económicas, la necesidad de encontrar nuevas formas de trabajo, más lucrativas, entre otras. Este proceso terminaría en la configuración actual de la producción de bordados en Chivay: una producción “fragmentada”, basada en una división del trabajo necesario para producir una pieza en distintas unidades.

A la par de estos procesos, la producción de “artesanías”, objetos hechos para el mercado turístico, comenzaba a asentarse como un rubro a inicios de la década de 1990. A pesar de que no involucraron cambios radicales de los espacios de producción de trajes, sí significaron, para quienes decidieron dirigirse a este nuevo rubro, algunos cambios en sus rutinas y expectativas de ventas: el trabajo era más intenso, y el mercado era más incierto. Dentro de este nuevo rubro también emergieron muy diversos tamaños de unidades de producción, con distintos números de agentes o trabajadores involucrados, que pueden ofrecer sus productos a mercados también muy distintos.

La desaparición de los talleres también involucraría la disolución del principal espacio de aprendizaje y traspaso de los conocimientos y experticias detrás de la práctica del bordado. Las iniciativas estatales y privadas que llegarían a la zona suplirían este vacío a inicios de los 2000, a través de una estructura que permanecería hasta el día de hoy: la de los cursos de bordado. Esta nueva forma de

aprender a bordar involucraría la inserción de nuevas lógicas dentro de los procesos de aprendizaje: si es que en los talleres se “aprendía haciendo”, en estos espacios el aprendizaje estaría sistematizado y pautado en planes de estudio. Los conocimientos sobre el bordado serían organizados en niveles, de tal manera que los hacedores pudieran inscribirse de acuerdo a los niveles de experticia que ya tuvieran. En estos nuevos espacios, además, el aprendizaje sobre el bordado vendría acompañado de otros relacionados a cuestiones como el manejo de finanzas, que orientarían a los estudiantes a hacer del mismo una fuente de ingresos factible.

Por otro lado, la composición de los bordadores tomó nuevas formas a lo largo de este tiempo. Los bordadores varones, en busca de trabajos más lucrativos y respondiendo a nuevas opciones dentro de la provincia, dejaron el bordado para dejar a las mujeres como las mayoritarias dentro del oficio. La compatibilidad del trabajo bordado con el trabajo doméstico y la asociación de las mujeres al espacio privado fueron respaldos para estos procesos. De esta manera, el bordado se “feminizó”. Por otro lado, la incompatibilidad de la práctica con las aspiraciones personales de los hijos de los bordadores y la falta de interés de otros jóvenes provocó que, poco a poco, la población de bordadores fuera “envejeciendo”.

Por último, una revisión muy general de los flujos de la producción durante estos años ha permitido dar cuenta de que hubo ciertos períodos en los que sostenerse sobre la base de este trabajo fue particularmente difícil o, por el contrario, dio buenos resultados. Estos pueden ser interpretados a la luz de la situación económica local, en diálogo con los contextos nacionales.

Bajo los lentes de la teoría social de la plástica, esta sección se ha ocupado de analizar la trayectoria de una parte del soporte material del bordado, “toda aquella materialidad presente en el objeto plástico, en relación a la cual se organizan los aspectos inmateriales de la creación”, que comprende todas las relaciones sociales, “todas aquellas formas de lo social que moldean la presencia y la configuración de lo físico” (Lauer, 2023, p. 101). He procurado revisar, pues, las formas que los agentes y las relaciones detrás de los objetos bordados han asumido a lo largo de un recorrido de cuatro décadas. He bosquejado, en donde fue pertinente, la acción de las instituciones —presente, principalmente, en la acción de los cursos—, así como la influencia de factores externos al bordado.

Si es que este capítulo ha permitido dar una mirada a parte de lo social detrás de los objetos, el que viene permtrirá dar una mirada a los objetos que emergieron de estas relaciones sociales bosquejadas. El análisis, en términos lauerianos, continuará con una mirada hacia los soportes físicos y, en una lectura especial, las representaciones (2023),

Esta revisión y análisis, que se ha limitado, por el momento, a la dimensión de la producción, me deja articular algunas primeras ideas que retomaré al final. Me ha permitido observar, en primer lugar, que los giros y cambios observados no solamente obedecen a lógicas del bordado en sí mismo, sino también a cuestiones más amplias. Por otro lado, que el bordado, como un trabajo, ha seguido rutas que han pretendido —de acuerdo a las interpretaciones de los agentes— hacer más efectivos los procesos de producción, en términos de tiempos y relaciones. Por último, que las transformaciones de las dinámicas se entienden a la luz de tendencias más amplias —como la fragmentación de la producción, la feminización—, que pueden rastrearse dentro de otras investigaciones sobre artesanía hechas en América Latina. En este panorama, el ingreso del mercado turístico marcó un quiebre que iniciaría la creación de un rubro nuevo dentro de la práctica —la artesanía—, con sus propias particularidades, pero no puede considerarse dentro de los factores que impulsaron los cambios más grandes.

Observar estos procesos permite, en muy resumidas cuentas, producir una representación del bordado que, si bien es sencilla, considero importante tomar en permanente consideración, ya por sí misma como en relación a lo que será expuesto en capítulos siguientes⁶¹: que el bordado, como práctica y trabajo, es una actividad en constante cambio, que ha demostrado ser receptiva frente a influencias que podrían ser consideradas “ajenas” a la tradición. Para analizar los cambios en las personas detrás del mismo, debe prestarse atención, entonces, también a sus proyectos personales, a sus necesidades económicas, a los mandatos y roles asignados por género y a las formas en las que responden a un mercado cambiante de acuerdo a sus propias expectativas y aspiraciones.

⁶¹ Específicamente, el capítulo IV

Capítulo III. De polleras a carteras, del colibrí al cóndor: transformaciones de los objetos bordados

Si el capítulo anterior estuvo dedicado a analizar la producción de bordados como el resultado de relaciones sociales y sujetos que cambian a través del tiempo, este capítulo se enfocará en prestar atención a los objetos, resultados de estos procesos. Girar la mirada a lo que se ha producido en los talleres a través del tiempo permitirá mostrar cómo es que los procesos de transformación han atravesado, también, a los productos de los artesanos y a las imágenes producidas sobre y a través de ellos.

En las líneas que siguen me enfocaré, por ello, en las trayectorias que los productos han tenido a lo largo de estos últimos 40 años. Este análisis no se basa solamente en descripciones formales y visuales de los objetos: ha sido construido a partir de las descripciones que los bordadores, los creadores de los mismos, me ofrecieron de ellos. Fue a partir de sus recuerdos, valoraciones y críticas sobre objetos —e imágenes de objetos— que se construyen los argumentos que forman parte de este capítulo.

Sobre estas bases, este capítulo se basará en reconstruir las trayectorias de los dos rubros existentes de objetos bordados, de los que se ha hablado en capítulos anteriores: los trajes y las artesanías. Si bien estos dos tipos de productos son —y fueron— hechos por los mismos productores, a través de las mismas técnicas, y poseen, por lo tanto, historias compartidas, las particularidades de sus evoluciones merecen ser revisadas y analizadas de maneras separadas.

La forma en la que se encuentra organizado este capítulo obedece, en cierta medida, a criterios de tiempo: desde los elementos básicos, que comparten todos los objetos, hasta los trajes. Comienzo con una breve revisión de la composición y evolución de los llamados “trajes” o “paradas” —como se llama en Caylloma a los conjuntos completos de vestimentas típicas—. Estos objetos fueron, pues, los primeros sobre los cuales se aplicaron los bordados. Emergerían, luego de ellos, las artesanías, un formato que surgió con la gradual consolidación de Caylloma como un destino turístico.

3.1. Introduciendo a los componentes básicos del bordado

Antes de pasar a analizar las transformaciones de los objetos, considero fundamental explicar las que serán las “unidades” básicas de tal ejercicio. Me refiero a los términos y clasificaciones que se utilizan y se han utilizado a lo largo de los años para referir a diferentes componentes del bordado.

Conocer la tipología local de bordado que describiré a continuación fue lo que me permitió sostener conversaciones con los bordadores acerca de sus trabajos. Estos, pues, son los términos que utilizan cotidianamente en sus rutinas de producción, y forman parte de un lenguaje cotidiano y compartido. Durante estos procesos deben combinar tres tipos de figuras bordadas, tres formas de trabajo con el hilo y la máquina: las iconografías, las ñachas y las achocchas.

Trabajar en cada uno de estos diferentes tipos de bordados constituye una labor diferenciada, con diferente valor atribuido e, incluso, distintas asociaciones de género. No es lo mismo “bordar” o “dibujar” que “achocchar” o hacer “ñachas”: a pesar de que son todos procesos necesarios para tener lista una pieza, y están hechos con máquinas de coser, poseen distintos lugares en las composiciones bordadas, requieren distintos niveles de experticia y eran, incluso, hechos por agentes distintos.

3.1.1. Dos “culturas”, dos estilos: los estilos collagua y cabana

Los cayllominos tienen muy presente que el territorio en el que habitan albergó a dos grupos étnicos diferentes: los collaguas y los cabanas. Utilizan ambos términos de forma cotidiana, y reconocen a los habitantes del territorio a través de dicha clasificación⁶². En este sentido, “las dos culturas”, como suelen llamarlas, se diferencian aún en varios aspectos. Tienen, en primer lugar, sus propios territorios: los collaguas pertenecen a la “parte alta”, una región que condensa los distritos que se encuentran en las zonas más altas de la provincia. En esta zona se encuentra Chivay, lo que hace que sus habitantes sean, además de chivaeños, también collaguas. Los cabanas, por otro lado, pertenecerían a la “parte baja” de la provincia. El “centro” de esta sección sería Cabanaconde.

El haber investigado desde territorio collagua introduce en mi trabajo un sesgo que no pretendo ocultar: lo que escuché y observé se encuentra limitado por ello, y

⁶² Consideraría valioso que se investigara, con mayor detalle y más allá de las dinámicas a las que me dedico en este trabajo, los usos y significados de estas categorías de lugar y adscripción étnica.

lo que escriba sobre el bordado en estas líneas probablemente no pueda ser dicho de los bordados cabanas, vistos desde la mirada de bordadores cabaneños⁶³. Sin embargo, durante mi campo escuché impresiones y valoraciones de este tipo de bordados. Incluí algunas, de acuerdo a como lo consideré relevante.

La división de Caylloma en ambos grupos también se reproduce en el ámbito de la vestimenta. A pesar de compartir una estructura común o elementos básicos que conforman un traje completo —sombrero, blusa, polleras, chumpi o faja, corpiño y saco—, existen dos tipos o “estilos” de traje: el collagua y el cabana. A cada estilo se le asocian colores, estructuras y, por supuesto, también bordados diferentes. Cada uno tiene, así, un repertorio propio de iconografías, achocchas y uñachas. Los bordadores y usuarias pueden especializarse en uno u otro de ellos, dependiendo de sus preferencias personales y otros factores⁶⁴.

Figura 32.

Una blusa con corpiño cabana (izquierda) al lado de una blusa con corpiño collagua (derecha), colgados al frente del puesto de Gruber Sullca.



Fuente: Archivo de campo.

3.1.2. Las más pequeñas: achocchas y uñachas

Bordar una pieza, ya sea de traje o de artesanía, exige conocimientos mínimos sobre los motivos que deben encontrarse en todo bordado cayllomino. Los bordadores clasifican estas convenciones a través de una tipología ampliamente compartida, con la cual se entienden las formas que adquiere el bordado en toda

⁶³ Creo que una investigación que, desde preguntas homólogas a las que utilizo, investigue las dinámicas y transformaciones del bordado en la parte baja, contribuiría a balancear la situación.

⁶⁴ Hubo quienes me compartieron que escogieron su estilo de bordado de acuerdo a la demanda que, según iban observando, se manifestaba desde las preferencias de las mujeres cayllominas. .

composición completa. Esta sección estará dedicada a describir los rasgos principales de cada uno de estos tipos de bordado. Esto será importante no solamente por el conocimiento que involucra: estos son los elementos básicos del bordado, y será necesario poder comprenderlos para analizar su transformación a lo largo de estos años.

Las más pequeñas: achocchas y uñachas

Si bien una composición de iconografías suele ser la parte más llamativa de una pieza bordada, no podrían estar solas sobre la tela. Las “achocchas” y las “uñachas” las acompañan siempre, decorando márgenes y esquinas de un recuadro, brindando el acabado final a un cuello o unas mangas, ocupando la parte central de una pollera y más. Estas son figuras más sencillas que las iconografías: suelen representar elementos de flora —y en ocasiones, en los bordados más complejos, algunos de fauna—, de formas mucho más simples que en este otro tipo de bordado. Ambas constituyen formas de bordar que, aún con estas características, no son menos importantes que otras figuras: una composición bordada, ya sea que esté hecha sobre una blusa o sobre una cartera, no podrá ser considerada completa sin su presencia.

Por mucho tiempo no supe si es que los nombres de estos bordados tenían algún tipo de significado, o si es que sus nombres hacían referencia a algo más que a sí mismos. Durante varias semanas lo pregunté, de forma casual, a varias de las bordadoras con las que trabajé. Las respuestas que recibía solían dirigirme a un lugar común: que “simplemente se llamaban de esa manera”. Imaginaba que los términos podrían hacer referencia a alguna palabra en quechua y, considerando que todos los artesanos con los que trabajé eran bilingües —hablantes de quechua y español, el idioma en el que hablábamos cuando interactuábamos—, podrían darme alguna idea al respecto. Tuve, sin embargo, poco éxito.

Frente a ese límite, abandoné el esfuerzo de comprenderlos por un tiempo. No fue sino hasta la mitad de mi trabajo de campo que, mientras charlaba con don Tomás Mendiguri, me ofreció una explicación: las “achocchas” se llamarían así por ser derivadas del verbo “achocchar”, que en el quechua local significaría “jalar”. Esto puede entenderse si se sabe que buena parte de las achocchas no son hechas con hilos, sino con lana o algún otro material grueso, y que adornan las polleras y los sacos. La técnica que se usa para aplicar este material grueso es distinta de la del

bordado: con la ayuda de la máquina, se debe “jalar” el material y formar las figuras deseadas mientras se hace esto. Si bien esta y su explicación del término “uñacha” me hicieron sentido, solo lo escuché de su parte, por lo que me gustaría dejar en claro que no considero que tenga la evidencia suficiente como para afirmar que este es el origen definitivo de estas palabras.

Ambos tipos de bordado se caracterizan por mostrar secuencias de figuras simples. Sin embargo, es precisamente el nivel de complejidad en el cual radica su diferenciación. Las achocchas, por un lado, son las secuencias más simples de bordado. Se componen de una línea única y continua, que toma la forma de espirales, vueltas y otras formas redondeadas que forman secuencias. Con esta dinámica forman figuras muy sencillas, que se asemejan a “8”, espirales, olas de mar o, incluso, pequeñas formas, como corazones.

Hay algunas “achocchas” que son más populares que otras. Las podía ver con mucha frecuencia en diferentes diseños, hechos por diferentes bordadores. Una de ellas era la que muestro en la figura siguiente, compuesta por líneas en forma de “8” y espirales que se asemejan a olas de mar. Esta fue la primera secuencia que David me enseñó a bordar, y la que me indicó que practicara más: de acuerdo a él, si es que lograba dominar esta achoccha, sería capaz de hacer cualquier tipo de bordado.

Figura 33.
Secuencia de la achoccha “ocho-ola”, como la he denominado para presentarla en este texto.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 34.

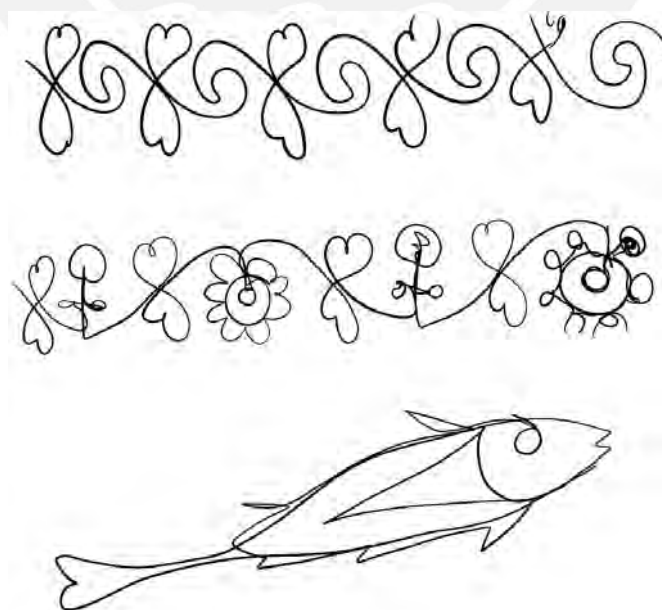
Achoccha “ocho-ola” en un phullo de luto, hecho por Modesta Condori. La pieza sigue la secuencia (de arriba a abajo) greca-achoccha-bordado-achoccha-uñacha.



Fuente: Archivo de campo.

Figura 35.

Dibujos de diseños de bordado hechos en formato digital, por Tomás Mendiguri. De arriba a abajo, se muestra una achoccha que varía la figura “ocho-ola” con un diseño de corazón. Luego, se muestra una uñacha compuesta por una secuencia de corazones y flores. Por último, se muestra la iconografía de un pescado. Nótese que las figuras están dibujadas con una sola línea, tal y como se dibuja sobre la tela.



TOMÁS MENDIGURI, 1/04/2024

Fuente: Tomás Mendiguri, 2024

Figura 36.
Uñacha resaltada en un phullo, bordado por Sarita Quispe.



Fuente: Elaboración propia.

Las uñachas son, por otro lado, secuencias de figuras pequeñas, un poco más complejas que las que muestran las achocchas. Su nombre, de acuerdo a como don Tomás me contó, explicaría ello: en el quechua local, significaría “pequeñas”, acentuadas por el sufijo “cha”, un diminutivo.

Existe una gran variedad de estas pequeñas figuras y secuencias. Los bordadores suelen “jugar” con ellas, y crear nuevos motivos y diseños. Como luego también explicaré, lo que he podido observar del bordado lo muestra como una práctica que permite bastante libertad a sus ejecutantes.

Las uñachas también varían de acuerdo al tipo de objeto en el que son aplicadas, así como la posición en la que se ubican sobre el mismo. Los sombreros estilo cabana, por ejemplo, tienen prácticamente reservada un tipo de secuencia que tiene como elementos a pequeñas “montañas” o “cactus” —la forma en la que los artesanos describen a estas formas varía bastante— y a pequeñas flores, ambos alternados entre sí, como muestra la Figura 37. Los cuellos y las mangas de las blusas suelen tener otro tipo de decoraciones: en estas son más comunes las secuencias con flores y otras plantas.

Figura 37.

Uñachas de montañas y cactus, típicas en el bordado de sombreros cabana (identificada en sombrero bordado por David Condori).



Fuente: Elaboración propia.

3.1.3. Entre pájaros y flores: las iconografías del bordado cayllomino

Quien preste atención al detalle de un chumpi, un phullo o cualquier pieza bordada podrá notar que las zonas trabajadas por el hilo están llenas de figuras, unas seguidas de otras. Algunas de ellas podrán ser distinguidas como representaciones de flores; otras, como de animales y algunas más como dibujos que “juegan” con líneas, círculos y formas. Los bordadores llaman “iconografías” a estas pequeñas figuras. Estas constituyen, considero, las unidades que componen el “adorno” central de un traje. A pesar de que se encuentran acompañadas de otras formas de bordar —achocchas y uñachas— estas figuras son las partes más llamativas de los bordados, y a las que los artesanos más fijan su atención para evaluar la habilidad de las manos detrás del trabajo.

Las iconografías suelen representar elementos del mundo real, y juegan con la forma en la que estos se muestran y disponen. Las representaciones más comunes muestran elementos de la naturaleza: los bordados muestran, principalmente, flores, plantas y animales de varios tipos. Sin embargo, otros elementos no naturales también tienen un espacio: la figura del aríbalo o chomba es bastante común en los bordados cabana. La diversidad de estos motivos es muy amplia y, a pesar de que en mis meses en Chivay hice un esfuerzo por observar y fotografiar la mayor cantidad de ellos que pude, mis esfuerzos son limitados

“¿Qué son estas figuras?”, “¿qué es lo que representan?” y “¿qué significan?” son algunas de las preguntas más comunes que los visitantes que llegan a la zona formulan al observarlas. En respuesta, tanto los artesanos como locales y otros agentes (representantes de las instituciones locales, guías de turismo, etc.) suelen afirmar que los bordados —tanto en los trajes como en las artesanías— “representan la flora y la fauna del Valle del Colca”. Esta es la descripción más común de las iconografías, y suele ser manejada localmente con fluidez por los artesanos. Ha sido, incluso, plasmada en los pocos escritos que algunas instituciones han publicado acerca de los bordados. El texto que el CITE Arequipa ha publicado sobre los bordados del Valle del Colca lo menciona varias veces, en citas como las que siguen:

La mayoría de sus diseños está enfocada en la flora y fauna del lugar al que pertenecen, ya sea parte Collagua o Cabana (CITE Arequipa, p. 38).

El proceso del bordado tiene un procedimiento, pero también se le agrega la imaginación, el factor creativo de la persona que realiza el bordado plasmando el tela dibujos relacionados con la iconografía de flora y fauna del lugar (CITE Arequipa, p. 80).

A pesar de que considero que puede ser una forma sencilla y práctica de describir las figuras, también pienso que puede llegar a simplificarlas y “encajarlas” en ideas sobre lo que se desea que podrían ser. Las iconografías son, pues, mucho más que representaciones de la “flora y fauna” de la zona. Son también productos de las tensiones y juegos que existen entre la creatividad, convenciones establecidas, las influencias de los trabajos de otros, las demandas de los cambiantes mercados y muchos otros factores. Considero a las iconografías como motivos dinámicos, en cuyos cambios los artesanos —sus creadores— son agentes activos y creativos. Deseo, por ello, analizarlas a lo largo del tiempo, en un ejercicio que, considero, permitirá dialogar acerca de los cambios que la provincia ha atravesado en los últimos cuarenta años.

3.1.3.1. Imágenes collagua y cabana: los dos estilos en el bordado cayllomino

Las iconografías constituyen, dentro de varias otras características, los medios más visibles para identificar si un traje es “collagua” o “cabana”. Otros rasgos, como la estructura de las polleras y los colores predominantes en cada tipo de traje, pueden pasar más desapercibidos para los ojos poco entrenados. En tanto

serán elementos que serán abordados con frecuencia en líneas posteriores, considero importante presentarlos y describirlos brevemente.

Ambos estilos se diferencian por, según he podido identificar, cuatro dimensiones: los colores predominantes, los repertorios de animales y plantas representados, los repertorios de “uñachas” y “achocchas” y, por último, los estilos de dibujo con los cuales se les representa. Buscaré, a continuación, describir a grandes rasgos ambos estilos, lo que permitirá reconocer las particularidades por las que han atravesado sus trayectorias de cambio.

Uno de los primeros rasgos a los que escuché que apuntaban los bordadores para describir las diferencias entre estos estilos eran sus colores. Se suele decir que los bordados collagua son coloridos, mientras que los cabana suele predominar el hilo blanco. Las iconografías collagua, así, suelen distinguirse por ser distintivamente más coloridas que sus homólogas cabana. Este es el estilo en el que el color del delineado de los dibujos —el bordado, en términos locales— puede cambiar del blanco a otro color, que usualmente suele ser rojo. Su repertorio de iconografías suele condensar, por otro lado, diferentes especies de pájaros, plantas y otros objetos. Las representaciones de ciertos animales son propias de este estilo, como los conejos y los peces “alados”. Las plantas, en ambos estilos, son muy pocas veces representadas de forma “natural”, en el sentido de que casi nunca son mostradas como representaciones de plantas. Podría describir a la mayoría de “plantas” en los bordados como juegos hechos con abstracciones de las figuras de las plantas.

El lugar más común al que iban los bordadores cuando les preguntaba qué era lo que distinguía al estilo cabana era el hilo que se utilizaba para dibujarlo: todo bordado cabana está hecho, pues, principalmente a base de hilos blancos. No he visto, al momento, algún traje con estilo cabana que rompa esta “norma”⁶⁵. Los bordados cabana también tienen sus propias figuras o iconografías. También puede distinguirse en ellos un repertorio de peces, pájaros y plantas, pero dibujados de maneras distintas. El cabana también reproduce otras especies de animales. En este, por un lado, se suele distinguir un mayor rango de especies de aves, como la parihuana y el gallo. Otros mamíferos pueden ser identificados en estos trajes, como los monos y los pumas o gatos.

⁶⁵ Se han hecho, sin embargo, algunas variaciones para los sombreros, especialmente para aquellos hechos para el mercado turístico. Sobre ello escribo en el capítulo IV.

Los “trazos” del bordado y cómo componen las figuras suelen ser diferentes también en ambos estilos. Como describiré luego, este rasgo podría también ser considerado el resultado de cambios en los estilos a lo largo del tiempo. En términos simples, podría sugerir que el estilo cabana suele tener una forma más “estilizada” de dibujar, por usar formas más alargadas que el collagua. El estilo collagua, por otro lado, suele componerse hoy de formas más redondeadas.

Las achocchas y uñachas también pueden ser diferenciadas de acuerdo a cada estilo: cada uno tiene, pues, un repertorio propio. En una de las tardes que pasé junto a Don Tomás y doña Ana, ambos pudieron mostrarme algunos de los patrones más populares para ambos estilos. Ya que tenía mi tableta de dibujo digital a la mano, pudimos hacer que nuestra charla tuviera como resultado un pequeño folio con muestras de iconografías, uñachas y achocchas. El resultado se muestra en la Figura 38:

Figura 38.

Hoja llenada por Ana Zúñiga, durante una conversación junto a Tomás Mendiguri. Muestra algunas de las iconografías, uñachas y achocchas del repertorio de Zúñiga. Son achocchas cabana las 1, 2 y 6. Son achocchas de artesanía la 3 y la 4. Son achocchas collagua las 5, 7 y 8. Las figuras 9, 10 y 11 son una parihuana, un mono y una paloma, respectivamente.



Fuente: Ana Zúñiga (2024).

3.1.3.2. Flora y fauna: los repertorios de las iconografías

Las iconografías de los bordados del Valle del Colca son ampliamente numerosas y diversas. Cada bordador posee, de estos repertorios generales, los suyos propios. Manejan, así, conocimientos para llenar sus piezas con decenas de figuras diferentes, que pueden reproducir de memoria en cada trabajo nuevo. Creo importante comenzar esta sección dejando ello en claro: la cantidad y variedad de iconografías que puede hallarse en los trajes cayllominos es muy grande, y una investigación como la realizada no puede pretender haber abarcado u observado todas.

Si bien la cantidad de figuras conocidas por cada uno podían variar, siempre podía encontrar algo nuevo en cada pieza bordada que me mostraron: cada bordador tiene un estilo distinguible, y puede representar las figuras como mejor lo considere. La aplicación y creación de nuevas figuras no tiene, pues, reglas estrictas dentro del bordado cayllomino. Recordar esto será importante luego, cuando sea el momento de dar cuenta de

El bordado representa, fundamentalmente, dos tipos de objetos. Los bordadores los conocen como “fauna”, o animales, y “flora”, o plantas. Algunos de los más comunes son los siguientes:

Los pájaros

Los pájaros y peces son los animales más comúnmente representados en ambos estilos de bordado. La mayoría de artesanos que conocí no distinguía estos animales de acuerdo a la “especie” que representara. La mayoría simplemente describía lo que hacía con nombres genéricos: “pájaros”, “pescados”, “flores”. Sin embargo, había algunos sí identificaban ciertos tipos de figuras como especies específicas de animales. Entre los pájaros collagua solían identificarse, por ejemplo, los colibríes y pichitancas o palomitas.

Existen, supuestamente, especies que corresponden a cada estilo de bordado, algunas dentro del bordado collagua y otras dentro del cabana. Los gallos, por ejemplo, serían exclusivos del bordado cabana, y cierta forma de representar a los colibríes, parte del bordado collagua. Sin embargo, las opiniones respecto a las especies que pertenecían a uno u otro estilo de bordado podían variar de acuerdo a cada bordador, y también de acuerdo a lo observable en las telas:

La variedad de aves que pueda manejar cada bordador depende de sus propios conocimientos. Por lo comunes que son, una prenda bordada suele tener al menos 2 variaciones de un solo tipo de animales; aparte, por supuesto, de iconografías de otro animal, así como de las iconografías de fauna que también deben ser incluidas. La Figura 39 muestra, por ejemplo, cuatro variaciones de colibríes, en una pollera collagua hecha por Saturnino Bernal, el difunto esposo de Leandrina Ramos, a inicios de los 2000.

Figura 39

Colibríes, por Saturnino Bernal, bordados a inicios de los 2000.



Fuente: Elaboración propia.

Las variaciones, como puede observarse, suelen representar al animal en diferentes posiciones o acciones. Estas suelen ser etapas del vuelo. También pueden ser giros del cuello: hay dibujos de pájaros que se alternan mirando a diferentes lados, o a otros pájaros, como se muestra en las Figuras 52 y 53, extraídas de una pollera hecha por José Suñi también a inicios de los 2000.

Figura 40.

Pichitancas bordadas con variaciones en la posición, en una pollera de fiesta, por José Suñi. La pieza es de aproximadamente inicios de los 2000.

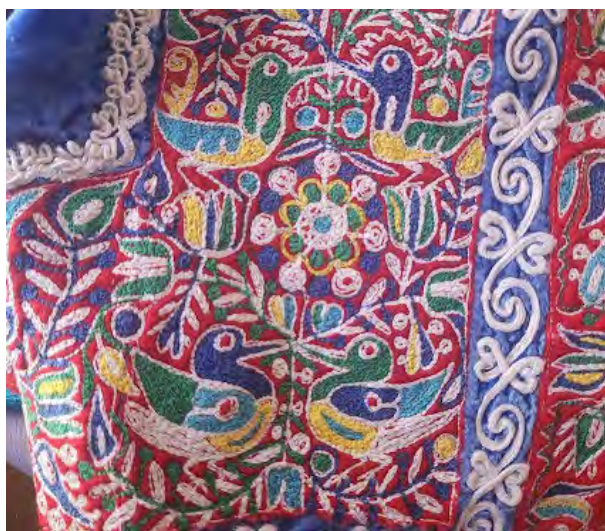


Fuente: Elaboración propia.

Algunas piezas hechas en estilo collagua mostraban otras especies de aves. El trabajo del difunto Tiburcio Ocsa, por ejemplo, mostraba también a pequeños patos y gallos. Su viuda, Vilma, me contó que los primeros estaban específicamente inspirados en los patos que pueden verse en los lagos alrededor del mirador de Patapampa o “el mirador de los volcanes”. Esta es una zona frígida en la que puede, efectivamente, algunas especies de patos silvestres. No he visto, sin embargo, que estas figuras se repliquen más allá del trabajo de Ocsa: podrían pertenecer, pues, exclusivamente a su repertorio personal de iconografías, y formar parte de su estilo característico.

Figura 41.

Detalles de pecho de saco, por Tiburcio Ocsa (desde la colección de Vilma Mejía). Las aves que se muestran en la parte superior muestran a dos gallos. Las que se muestran en la parte inferior representan patos. Derecha: digitalización de gallos, del mismo bordado.



Fuente: Archivo de campo.

Peces o truchas

Los peces, en ambos estilos de bordado suelen ser identificados con truchas. No escuché que se especificara otra especie para describirlos. Las truchas collagua suelen tener círculos en el vientre, y cargar “algas” en la boca, que suben por encima y abajo de su cuerpo. Los pescados cabana, por otro lado, suelen ser más alargados que sus homólogos collagua. Algunos también comparten los círculos en el vientre, pero ello depende del estilo personal de cada bordador.

Circulan, principalmente, dos tipos de estas figuras: el pez “alado” y el pez normal. El “pez alado”, parte del repertorio collagua, parece haberse popularizado mucho en los últimos años —suelo verla con bastante frecuencia en imágenes y folletos difundidos por la municipalidad de Caylloma y otras entidades—. Consiste en lo que su nombre sugiere: un pez ancho que parece estar tomando vuelo, extendiendo sus alas.

Figura 42.

Izquierda: trucha con algas en estilo cabana, bordada por Ana Zúñiga sobre una pollera (sin colorear).

Derecha: pez “alado” en estilo collagua, bordado por David Condori en una pollera



Fuentes: Elaboración propia.

Otros animales

Otras especies de animales, especialmente mamíferos, también tienen espacio en los bordados. Entre las iconografías collagua, la vizcacha es la más popular. También son comunes los cuyes, muy similares a las primeras. La diferencia entre ambos es mínima, y me fue señalada por pocos bordadores: las vizcachas, por un lado, serían representadas con orejas puntiagudas, mientras que los cuyes lo serían con orejas redondeadas.

Figura 43.

Figura de cuy, bordada sobre phullo, por Vilma Mejía.



Fuente: Elaboración propia.

Es particularmente común en el estilo collagua que los pájaros sean representados “interactuando” con otros pájaros y, también, con otros animales. En varias polleras encontré a conejos sosteniendo pájaros, pájaros sosteniendo conejos, pescados sosteniendo a otros pescados, etc.

En el estilo cabana, por otro lado, la iconografía de mamífero más conocida era la del mono. Esta, cada vez menos visible en los nuevos trajes, sería una más de las figuras en disminución.

Figura 44.

Figura de mono, bordada sobre saco, por Juan Valera (de la colección personal de Livia Sullca).



Fuente: Elaboración propia.

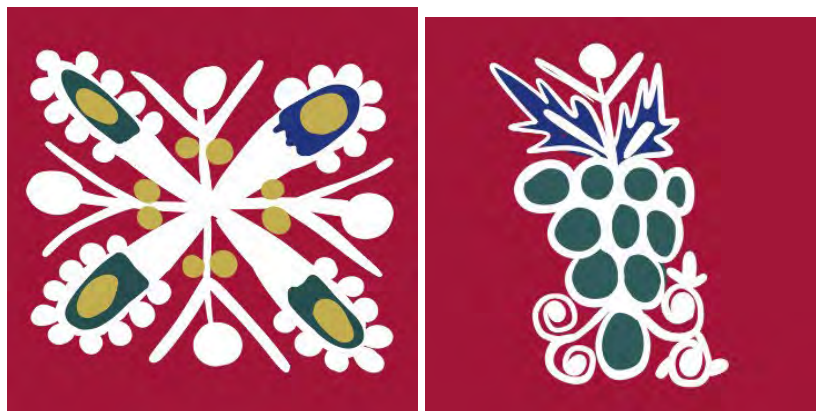
Las plantas (o la “fauna”)

La representación de la “fauna” de los bordados suele ser hecha a través de figuras más “abstractas” que las anteriormente mencionadas, con las que los bordadores “juegan” más. Los bordadores cambian dimensiones y simplifican formas especialmente con este tipo de iconografías. Rara vez, pues, forman representaciones claras del mundo real, por lo que identificarlas con alguna especie es difícil para los no bordadores.

La figura de planta más común es la llamada “tabla de tunas”. Como lo dice su nombre, se caracteriza por mostrar varios dibujos de tunas distribuidos a lo largo de cuatro “brazos”. Otras figuras también tienen la estructura de una “tabla”, como la “tabla de flores”. Algunas otras de las imágenes más frecuentes son los cactus y las uvas. Estas últimas son, al menos en el discurso, propias del bordado cabana.

Figura 45.

Iconografías de plantas bordadas por Saturnino Bernal aproximadamente en el 2000, según su viuda Leandrina Ramos. Muestran una tabla de tunas y una uva.



Fuente: Elaboración propia.

Como mencionaba, solo Simona Cutipa me habló de sus iconografías de plantas con un nombre propio. Ella, si bien se encuentra actualmente especializada en las artesanías, comenzó con los trajes en estilo collagua, por lo que tiene un repertorio personal de ellas establecido. Las plantas con “nombres” que ella suele incluir en sus secuencias se llaman la “flor de q’antu” y “lado palma”. Además de la mencionada “tabla de tunas”, estos fueron los únicos nombres de los que escuché alguna referencia.

Figura 46.

Chumpi bordado por Simona Cutipa. La secuencia de imágenes muestra, de izquierda a derecha, a una vizcacha (parcialmente mostrada, un “lado palma”, una pichitanca, una flor de “q’antu” y una trucha.



Fuente: Archivo de campo.

La mayoría de pájaros y peces bordados, como puede verse en las figuras ya mostradas, suele ser representada con alguna planta en el pico o tomada por las patas. Esta tendencia tiene una razón tanto práctica como “estética”: la máquina de

coser exige a los bordadores a trabajar con una sola línea continua. Para no cortar hilos al momento de iniciar nuevas figuras, conviene conectarlas entre sí, hacer que la misma línea dibuje todas las figuras de una secuencia o composición. Los animales suelen terminarse en el pico, así que resulta conveniente terminar la figura añadiendo una planta que permita darle continuidad al “trazo” hecho con la aguja.

Las plantas, como puede haberse podido notar en imágenes previas, no solamente se encuentran en los bordados como iconografías en sí mismas, sino también como adornos que acompañan a iconografías de animales. Prácticamente no hay iconografía, pues, cuyo alrededor no esté adornado por representaciones de hojas y tallos espiralados. Estos adornos se añaden para no dejar espacios vacíos: los bordados del Colca, pues, se caracterizan por llenar con hilos la mayoría de sus espacios.

Combinaciones y diversidad

Cada pieza bordada es única, y sus secuencias pueden mostrar varias iconografías distintas. La amplitud, por supuesto, varía de bordador a bordador. Conocí a algunos que podían aplicar diez iconografías en una pieza, y otros que llegaban a duplicar tal número. Lo que me quedó en claro de todos los casos que vi era que cada prenda bordada en Caylloma era soporte de parte de los conocimientos de quien la hubiera elaborado. Deseo dedicar algunas páginas a mostrar la diversidad de iconografías que puede encontrarse en una sola pieza, por lo cual mostraré los conjuntos digitalizados extraídos de algunas prendas a continuación.

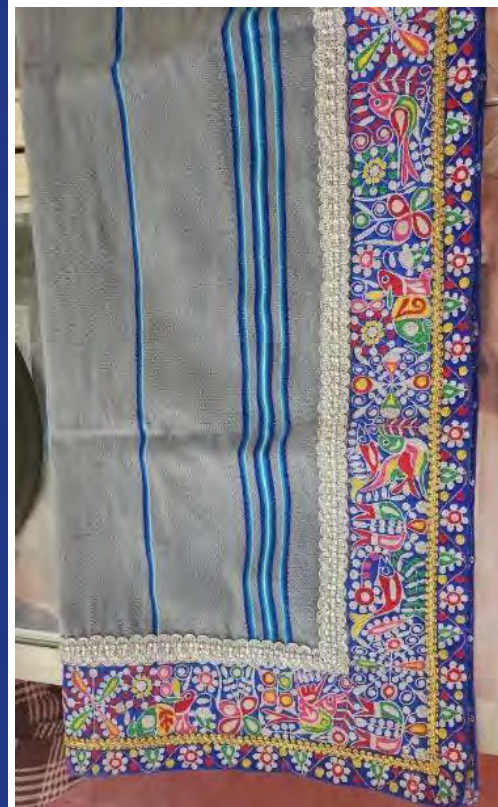
Figura 47.
Iconografías sobre pollera bordada por José Suñi, a inicios de los 2000. Incluyen 3 variaciones de pájaros, 2 variaciones de delias y dos formas distintas de dibujar peces.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 48.

Phullo bordado por Sarita Quispe en 2015. Muestra figuras de animales (der. a izq.: vizcacha, pichitanca con pez, pez con alga) e iconografías de plantas (abajo, de derecha a izquierda: desconocido, tabla de tunas, flor de cantuta)



Fuentes: Elaboración propia, Archivo de campo.

Figura 49.

Selección de iconografías en phullo de luto bordado por Modesta Condori, fecha desconocida (arriba, izq. a der.: pez, pájaro de cola larga, pichitanca; abajo, izq. a der.: achocalla, mono, escudo).



Fuentes: Elaboración propia; Archivo de campo.

3.2. Las trayectorias de los trajes

Esta sección se encontrará dirigida a describir los primeros objetos del bordado, sus primeros soportes materiales, de acuerdo a la categorización de Lauer (2023): los trajes típicos cayllominos, que las mujeres locales utilizan de manera tanto cotidiana como festiva. Permitirá, entonces, brindar una introducción a los elementos básicos del traje, que permitirá luego explicar y analizar la trayectoria de transformación más grande y notoria que sus objetos han atravesado —la creación de las artesanías—. Sin embargo, no debe entenderse esta sección como una mera base: ha sido hecha, también, por sí misma, con un objetivo que considero tan importante como el anteriormente mencionado para brindar una adecuada representación de las transformaciones de los objetos bordados en el rango de tiempo comprendido. Este no es otro que el de representar a los trajes de la forma en la que escuché y observé en el campo: como objetos también dinámicos, con cambios en los que han intervenido factores tanto materiales —las condiciones en las que fueron producidos— como de gusto y preferencia.

3.2.1. Formas cambiantes: transformaciones en las iconografías sobre los trajes

Las iconografías de los bordados hechos en las vestimentas tampoco han sido siempre las mismas a lo largo de estos años. Sus formas, su repertorio de iconografías y cómo es que lo hacen ha variado mucho a lo largo de los años. Hablar con los artesanos sobre los bordados “antiguos” —un término con un significado especial, que buscaré desarrollar a continuación— me llevaría a conocer a qué es a lo que prestan atención cuando hablan de cambio, cómo lo definen y, también, qué significados le otorgan.

Esta sección, en tal sentido, buscará describir los cambios habidos en las representaciones bordadas hechas en los trajes cayllominos a lo largo de las últimas 4 décadas. Se basará en un balance de las opiniones, evaluaciones y críticas que los bordadores con los que trabajé me dieron sobre tanto imágenes como objetos de bordados producidos y utilizados desde el punto de partida temporal considerado para esta investigación —la década de 1980—. Las conversaciones, por supuesto, con frecuencia se dirigían a tiempos anteriores al demarcado, pero no las incluiré por fines de mantener coherente el argumento.

3.2.1.1. Sobre estilos y “pérdidas”: breves apuntes sobre cambios en la presentación de las iconografías

Las formas de las iconografías se han transformado visiblemente en el tiempo considerado para esta investigación. Los bordados de antes son, pues, visualmente distintos a los bordados de ahora. Deseo bosquejar algunas de las observaciones más resaltantes que surgieron en las conversaciones que hice con los artesanos, siempre al lado de las fotografías del catálogo que armé para hacer fotoelicitaciones. Como podrá entenderse, los estilos collagua y cabana han tenido, en ciertos puntos, caminos separados, que pretendo clarificar en las líneas que vengan.

En primer lugar, los bordados más recientes se caracterizan por “dibujar” con trazos más tupidos, y por llenar más los espacios vacíos. En líneas generales, los bordadores de hoy suelen valorar más un bordado “cargado” que uno poco hecho. Esto quiere decir que, a lo largo de estos años, la separación entre figuras ha tendido a disminuir, y los espacios vacíos han sido cada vez más llenados con pequeñas figuras y trazos. Esta transición se hace particularmente visible en el caso de los sombreros cabana: las piezas de hasta finales de 1990 solían tener decoraciones separadas, y en varias de las más recientes apenas pueden distinguirse las figuras de lo tupido que es el bordado. Un ejemplo de ello puede verse en la Figura 50.

Figura 50.

A la derecha, sombrero cabana de inicios de los 2000. A la izquierda, un sombrero cabana contemporáneo.



Fuentes: Washington D.C. Museum (izquierda), 2000; Archivo de campo (derecha).

Por otro lado, a pesar que lo han hecho de formas diferentes, ambos estilos parecen haber disminuido la amplitud de figuras que representan. Los rangos de

iconografías que se ven en los trajes de las fotografías de mediados de 1980 suelen verse más diversos de lo que se distinguen hoy. Esto significa, entonces, que hay algunas iconografías que se han “perdido”, o están en proceso de hacerlo. Es decir, ya han dejado de hacerse en los trajes contemporáneos.

En los trajes collagua este efecto parece haberse desarrollado en menor medida, ya que los trajes parecen representar casi el mismo rango de animales que hace algunos años. Hasta donde pude saber, algunas figuras de pájaros ya no se hacen. Tal es el ejemplo de los patos que solía dibujar don Tiburcio Ocsa, retratados por Femenías en la fotografía de un saco bordado, que fue incluida en su libro. Luego de varias semanas, Vilma me mostraría uno de aquellos trajes hechos por su difunto esposo, por lo que podría ver, por primera vez, cómo es que lucían con color. Ya nadie más ha replicado estas figuras

Son algo más visibles, sin embargo, las “pérdidas” del traje cabana. Este estilo, hoy ampliamente difundido, muestra en sus versiones contemporáneas un rango mucho más limitado de figuras. Femenías escribía sobre algunas figuras que, hoy, ya no suelen verse en bordados hechos recientemente. Mencionaba, por ejemplo, que la figura del escudo nacional podía ser encontrada con frecuencia en sacos del estilo cabana —como puede notarse en las Figuras 72, 73 y 74—. Sin embargo, personalmente no pude ver estas figuras sino en imágenes, y ya no en trajes que las mujeres usaran hoy o que los bordadores tuvieran a la mano. Los bordadores, de la misma manera, reaccionaban a las imágenes diciéndome que jamás habían visto la figura, o que creían recordarla en algunos de los trajes de las mujeres mayores.

Figura 51.

Fotografía de la que aparenta ser una familia en una fiesta en Tapay, tomada en 1984. La mujer luce un sombrero cabana sin bordado en la copa, y un traje con bordado cabana simple. El pecho luce un bordado de escudo nacional, que ya no se aprecia en trabajos contemporáneos.



Fuente: Colección María Matarazzo, 1984

Ocurría algo similar con otras de las figuras que veía en las fotografías del catálogo que había armado. Los bordadores, al verlas, mostraban cierto asombro por ser figuras que hoy ya no verían con tanta frecuencia. Las figuras así señaladas fueron, entre otras, el gallo, algunas variaciones de la parihuela, el mono y el escudo nacional. Algunos me pidieron, incluso, que les mandara aquellas fotos para que pudieran tener referencias nuevas para replicar.

Este fenómeno puede explicarse desde los espacios en los que se reproduce, hoy, la práctica del bordado. Los practicantes actuales de este estilo han sido, pues, con una frecuencia notable, formados en cursos ofrecidos por el Estado. Tal es el caso, por ejemplo, de Ricardina y Lidia, dos de las personas a las que conocí que habían pasado menor tiempo en la práctica y negocio del bordado. Ambas habían reforzado sus conocimientos en el bordado en un mismo curso, dictado por un profesor que conocía ambos tipos de estilos. El curso se especializaba en estilo

cabana, razón por la cual les resultó atractivo. Ambas me compartieron, en distintos momentos, que sentían que este era el estilo más demandado hoy.

Noté que el estilo de bordado de ambas mostraba muy pocos animales. Si es que los había, solo eran de dos tipos, en dos posiciones únicas: los típicos pescados y aves, que no parecían distinguirse mucho entre sí. La mayor parte de las iconografías que ambas utilizaban era de plantas, en varios formatos y formas. Podría sospechar que la “masificación” de la enseñanza de este estilo de bordado a través de los cursos ha estandarizado las iconografías utilizadas en este, en un proceso que ha privilegiado la reproducción de figuras más “fáciles” de bordar, como las plantas.

Figura 52.

Phullo en proceso, bordado por Ricardina Condo. El rango de iconografías del trabajo se limita a la representación de plantas. La figura de una trucha constituye la única representación de un animal.



Fuente: Archivo de campo.

3.2.1.2. Los bordados “chistosos”: un discurso sobre trabajos de años pasados

La colección de fotografías que utilicé de la Hellen Allen Collection muestra una “parada” —un conjunto: un saco, una blusa, un chumpi y unas polleras— de traje completa. Mostrar esta colección en particular generaba una expresión a la que, luego de algún tiempo, me acostumbré: “se ven chistosos”, refiriéndose a los trabajos de bordado mostrados. ¿Por qué chistosos?, les preguntaba a quienes me decían eso. Las respuestas oscilaban entre un “no está bien hecho” o un “no es como los que hacemos ahora”. Poco a poco, luego de escucharlo varias veces, entendí mejor a qué se referían con este término.

Uno de los momentos en los que salió más a la luz fue la reunión que tuve con la Asociación Collaguas y Cabanas para observar las fotografías que tenía y discutir cuáles podrían ser mostradas en la exposición que se organizaría en el taller. Las fotografías de la Hellen Allen Collection, pues, fueron las primeras en observarse, y en las que más tiempo invertimos para discutir.

El término también se usaba para describir las calidades de los primeros trabajos. Delia solía decirme que sus primeros bordados lucían “chistosos”, pero que, gradualmente, había logrado mejorarlos. Quienes, por otro lado, se habían dedicado a hacer artesanías en los primeros años de la llegada del turismo solían calificar de esta manera a sus primeros “intentos”. Antonio Condori, por ejemplo, fue uno de los que se cambiaron al rubro de las artesanías luego de que la demanda de trajes disminuyera. Cuando me habló de los primeros trabajos que hizo de este tipo de productos, utilizó también esta categoría:

Antonio: No tengo ya esos trabajos que hacía antes, ¡antes...!

Grecia: Ya no hace usted polleras, trajes...

Antonio: Ya no ya. Solamente esto nomá pue' hago.

Grecia: Si usted ahorita borda es básicamente artesanía...

Antonio: Ahora sí ya estoy haciendo, pero ya de otra forma. Ya no es como antes que he hecho. Antes hacía pe'... algo chistoso [risas]

Grecia: ¿Por qué chistoso? ¡Si debía ser bonito!

Antonio: Como debe ser los pajaritos, los animalitos... no salía más o menos bonito, correctamente (fragmento de entrevista, 2024).

Ruth, quien actualmente se dedica a bordar sombreros, también había atravesado por una “era” de hacer objetos pequeños. Cuando me mostró un monedero que hizo en los tempranos 2000 también me lo describió de esta manera. Me mostró una de las piezas que le habían quedado de aquellos años, ya que la usaba aún a diario. Me pareció muy bonita: ¿por qué sería “chistosa”? Me señaló, entonces, los espacios que había en blanco, y me dijo que faltaba bordar varias partes. Sin embargo, en ese momento “aún no sabían”, en sus palabras, cómo hacer artesanías, así que ella misma entendía su inexperiencia pasada.

Figura 53.

Monedero, por Ruth Casani. Ella misma lo lleva utilizando desde hace más de 20 años.



Fuente: Archivo de campo.

De esta manera, gradualmente, me di cuenta de que “chistoso” hacía referencia al trabajo poco experto, sencillo, pero que tenía la posibilidad de mejorar. Cuando los artesanos, pues, hacían referencia a ciertos trabajos como “chistosos” no lo decían —al menos en la forma en la que lo percibí— como una forma de reprochar a quien fuera que hubiera hecho el bordado. Decir que algo estaba “chistoso” era, más bien, una forma sutil de decir que al autor le faltaba práctica, pero podría lograrlo. Tales “autores”, con frecuencia, eran ellos mismos.

Entendía mejor, entonces, por qué se utilizaba para describir a algunos de los bordados que les mostraba. Los bordados “de antes” solían ser apreciados como “sencillos”, de trazos torpes, poco finos. “Así no más era, pues” era otra de las valoraciones que me ofrecían. ¿Qué podrían necesitar aquellos trabajos para mejorar, entonces? Solía preguntarles. Sus respuestas me apuntaban a lo que les faltaba para lucir como el bordado que solía mostrarse al día de hoy. Los bordados, hoy, serían mejores que los de hace 30 o 40 años atrás.

Figura 54.

Detalle de pollera chivaña bordada. El bordado de lana también fue apreciado como “chistoso” con frecuencia.



Fuente: Colección Hellen Allen, 1984.

Los bordados de hoy eran, para los bordadores, “más finitos”. Esto involucraba que estaban “mejor dibujados”, “mejor rellenados” y llenaban más los espacios de la tela. Las figuras tendrían mejores detalles. Podría explicar mejor lo que me decían con un ejemplo concreto. Delia, en una de las tardes que pasamos en su taller, me mostró una pieza de tela sin estructurar. Esta era una cartuchera que había comenzado durante sus primeros años, pero que, por alguna razón, nunca había terminado. Llamó a la figura que se mostraba en ella, una vizcacha, con el famoso apelativo de “chistosa”.

Mis ojos inexpertos no podían ver los defectos que ella sí. Sacó, entonces, otra pieza para un monedero, que había bordado ese mismo día, ya que también mostraba una vizcacha. Me dejó entender su punto mientras comparaba ambos “dibujos”.

Figura 55.

Pieza (azul) de hace aproximadamente 20 años, “chistosa”, encima de otra pieza (negra) hecha el mismo día que se tomó la foto.



Fuente: Archivo de campo..

La vizcacha que había hecho hace poco era mejor para Delia por varias razones, que luego supe que eran las más repetidas por otros cuando les hacía preguntas similares. Los trazos de la pieza negra —la más reciente—, en primer lugar, son más fluidos que los de la pieza azul —la más antigua—. Las líneas parecen ser hechas con un pulso mejorado, que también hace que las figuras luzcan más redondeadas. Esto puede verse tanto en la figura de la vizcacha como en la de la flor, que la acompaña a su izquierda en ambos casos. El mejor control de las líneas también haría que la vizcacha tuviera proporciones más adecuadas a la realidad, de acuerdo a Delia: orejas más redondas y cortas, patas traseras más grandes que las delanteras y una cola más larga. Por último, también sería mejor el acompañamiento de la figura; es decir, los dibujos de plantas que se muestran a su alrededor. El bordado de hoy se ve más “llenito” y es, por lo tanto, mejor.

Lo que hacía que los bordados actuales fueran mejores que los más antiguos eran, entonces, su trazo fluido, sus detalles refinados, el coloreado profundo y uniforme de las figuras y la consciencia de la necesidad de llenar los espacios

vacíos. Estos criterios a los que se presta atención son, además, criterios por los que algunos bordados actuales son más apreciados que otros.

Considerando estas y varias otras experiencias, creo que puedo argumentar que existe un discurso reactivamente difundido: que, en términos generales, los bordados actuales son mejores que los antiguos. El famoso dicho “todo tiempo pasado fue mejor” parece no aplicar para las opiniones de los bordadores cayllominos. En suma, en sus explicaciones, el cambio iconográfico obedecía a un cambio de la técnica, y este, a su vez, a un cambio de la tecnología. Este discurso, sin embargo, no es el mismo ni se repite para todos los casos. Conocí muchos gustos entre los bordadores, diferentes criterios de valoración formulados respecto a los mismos objetos. Los acabados que algunos consideraban mejores —o, por lo menos, aceptables—, eran para otros malos trabajos.

Las opiniones eran particularmente disonantes para el caso de los bordados cabana. A pesar de que no son la especialidad de la zona —que es, como mencionaba, parte del territorio collagua—, sino de la parte baja, representada por Cabanaconde, el estilo y sus iconografías se han vuelto cada vez más populares —como buscaré explicar brevemente luego—.

Este tipo de bordado ha atravesado por una trayectoria de cambio particular. En la actualidad, suele hacerse bastante cargado. Había algunas piezas en las que apenas podía ver la tela bajo el hilo, ya que este último cubría casi la totalidad de la misma. Esto gusta bastante a algunos bordadores, quienes buscan este efecto directamente, bajo una lógica que parece regirse por un principio similar a “mientras más, mejor”. Noté que eran los bordadores que se habían insertado más recientemente en el bordado quienes solían sostener esta opinión. Por otro lado, quienes habían visto a estos objetos transformarse a lo largo de los años solían lamentarse de lo que había sucedido con este estilo particular de bordado. “Ya ni se ven los animales”, solían decirme.

3.2.1.3. Lo simple y lo antiguo

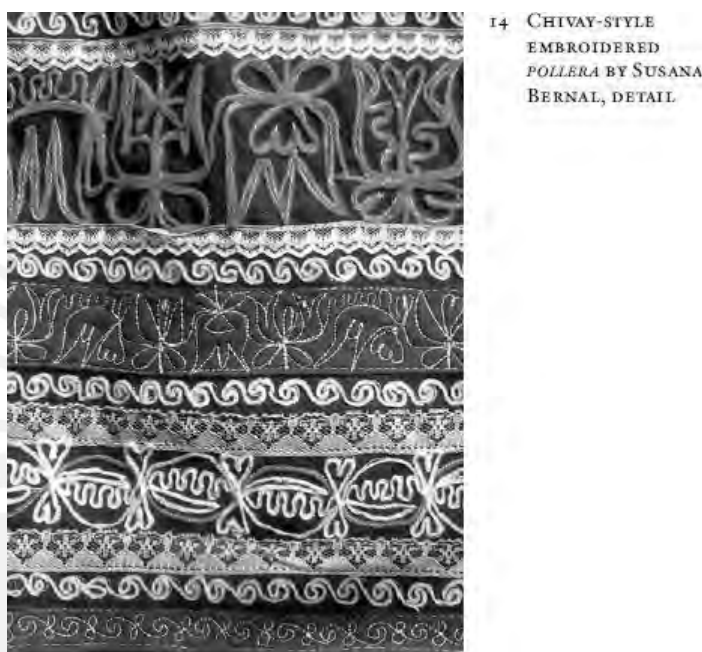
Cuando mostraba fotografías del catálogo que elaboré para articular conversaciones, una primera reacción frecuente que recibía era una frase concreta: “esas son de las antiguas”. Esta frase, aparentemente evidente, refería al carácter pasado de las vestimentas que mostraba. Sin embargo, notaba que se decía ello de un tipo particular de trajes bordados, y que no se repetía tanto para referirse otros, a

pesar de aparecer en las mismas fotografías. Esta referencia se hacía solamente, pues, para las prendas más simples.

Las polleras “chivaeñas” solían ser las que eran blanco de esta valoración con mayor frecuencia. Esta pollera, propia del estilo cabana, suele ser utilizada por las mujeres mayores en el cotidiano. Su versión “tercera” o “segunda”, la más usada en estos contextos, casi no suele tener figuras bordadas, o, por lo menos, no como estas suelen ser vistas en otros contextos.

Figura 56.

Detalle de una pollera bordada estilo Chivay (o collagua).



Fuente: Femenías, 2005.

Esta pollera se caracteriza por llevar bordados muy sencillos, hechos con hilo blanco sobre alguna tela oscura. Este contraste permite resaltar el detalle de las figuras, simples pero bien definidas. Como puede notarse en las Figuras, no llevan rellenos o “matizados”. Quien se encuentre acostumbrado a ver bordados coloridos y llenos de figuras de animales podrá notar que esta forma de bordar es muy distinta a la que llevan otros tipos de prendas: estos, pues, se hacen solamente con un hilo, y solamente representan flores y hojas, mas no animales. Estas formas o figuras se repiten en franjas adornadas con bordados de lana. Algunas de estas formas, con formas que se asemejan a las achocchas.

Lo más característico de estas piezas es, sin embargo, el bordado especial que luce al medio de la pollera. Estas figuras son hechas con un material grueso

—lana, en las versiones más sencillas y “antiguas”, grecas en las más recientes y ostentosas—.

Figura 57.
Pollera hecha por Antonio Condori a inicios de 1980.



Fuente: Archivo de campo.

Figura 58.
Pollera de estilo chivaeño o collagua, bordada por Filomena Picha en 2024.



Fuente: Archivo de campo.

Al apuntar a estas piezas, los bordadores solían decirme que eran “como las antiguïtas”, ya se estuvieran refiriendo a las prendas que veían a través de una fotografía o a las que tenían al lado suyo, en sus puestos de mercado. Si bien esto podría entenderse por el hecho de que la estructura de las polleras de hace años es una de las que menos ha cambiado a día de hoy, el patrón me recordaba a una de las formas en las que Femenías describía los discursos sobre las vestimentas y el cambio durante su propio tiempo de investigación. Ella decía, pues, que para muchos de sus entrevistados, las polleras actuales reflejaban parte del pasado:

“Although many other traditional clothes antedate embroidery, for many Cayllominos I interviewed, today’s embroidered polleras conjured up the past. Understanding this puzzling contradiction requires close attention to the depiction of the objects, as well as to the multiple and conflicting discourses in the interviews” (Femenías, 2005, p. 152).

3.2.1.4. No todo tiempo pasado fue mejor: el papel de la tecnología en el cambio

Como mencionaba anteriormente, pasamos un buen tiempo observando las fotografías de la colección sobre la que he hecho referencia. En particular, hubo una imagen a la que le prestaron especial atención. Era el detalle del pecho de una blusa bordada en estilo collagua, que muestro en las Figuras siguientes. La pieza muestra flores, pájaros y algunas estrellas, además de las usuales achocchas.

Figura 59.

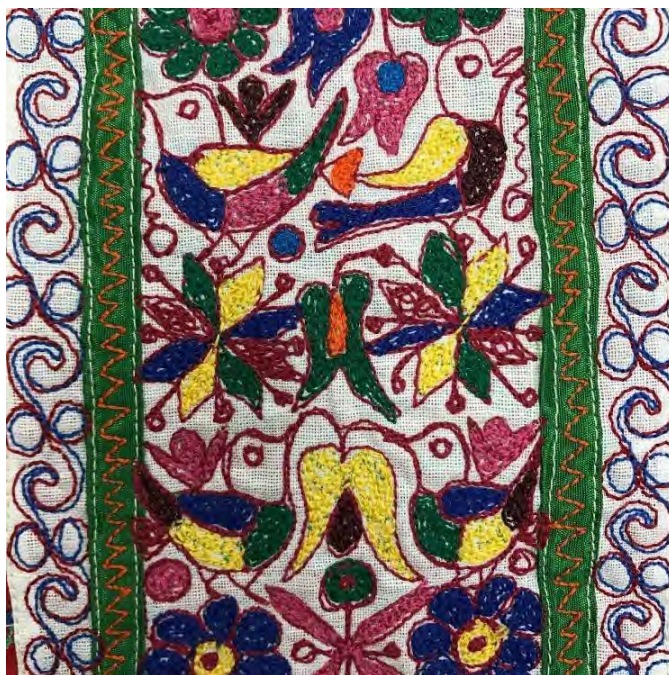
Blusa collagua bordada, coleccionada en 1984.



Fuente: Colección Hellen L. Allen, 1984

Figura 60

Detalle de blusa collagua bordada, coleccionada en 1984.



Fuente: Colección Hellen L. Allen, 1984

Ver la pieza suscitó una discusión entre los presentes: ¿con qué herramienta habría sido hecha? ¿a mano, con máquina a manivela o con máquina a pedal? La cuestión giraba en torno a la técnica y el material de base, que los bordadores buscaban descifrar sobre la base de una fotografía del trabajo hecho. Quienes apostaban que la pieza había sido hecha a mano —es decir, sin la ayuda de una máquina de coser de cualquier tipo— argumentaban que los trazos temblorosos y los coloreados descuidados no podrían explicarse de otros forma. Quienes, por otro lado, decían que había sido hecha a manivela, decían que se requería al menos la máquina para hacer algunos dibujos. “No es a mano. Debe ser que sea así, a manilla, porque mira, este garabato a mano no creo que hagas”, dijo Donato, uno de los asociados reunidos. Ana, vocal de la asociación, lo apoyó. “es que la cabeza del pájaro... como que hay más definición. Con una mano nomá’ así, creo que difícil”.

Poco a poco se desplazó la idea de que fuera hecha solamente con las manos y una aguja. El debate se dirigía, ahora, a si es que había sido hecha con una máquina a manivela o con una impulsada con pedal. Ana continuaba su argumento con lo siguiente: “lo que sí puedo creer es que sea a pedal, porque un aprendiz, hasta con esta máquina ...” —refiriéndose a la máquina industrial que

tenía a su lado— “puede hacerlo así”. Se refería a que la inexperiencia, aún con una buena y moderna máquina de coser, podía llegar a ese tipo de resultados.

Ana: Con la máquina siempre te ‘chuequeas’. La cabeza del pájaro, si no, no te saldría así.

Grecia: ¿Hay algo aquí que les haga decir ‘ah, esto puede ser hecho a manilla’? (manivela)

Ana: Sí, porque la manera en que está... los bordados ahora son más finitos, más seguidos, ¿no? Esto está bastante pausado. Entonces...

Mujer: ¡Eso está a mano!

Mujer 2: A mano es, no es máquina

Donato: O manilla... (fragmento de la sesión de fotoelicitación grupal, 2024).

El debate siguió, y no encontró una conclusión definitiva. Los artesanos, durante esta y otras ocasiones, explicaban la mejora en los bordados como una mejora en la técnica, una mejora que había sido permitida por la mejora en las herramientas que utilizaban. Las máquinas de coser, como explicaba líneas atrás, son indispensables para hacer bordados con la técnica que hoy se conoce y difunde. Los bordadores tenían muy presente, entonces, la forma en la que los cambios en la tecnología impactaban en sus formas de hacer, e incorporaban este hecho con frecuencia en sus descripciones sobre el cambio.

Figura 61.

Dos “generaciones” de máquinas distintas, una al lado de la otra, en el taller de los Condori. A la derecha se muestra una máquina industrial. A la izquierda se muestra una máquina negra, a la que se le ha incorporado un pequeño motor para reemplazar el trabajo del pie.



Fuente: Archivo de campo.

Para los bordadores, entonces, el cambio tecnológico involucraba también un cambio en la técnica, que se veía reflejado en la forma en la que se elaboraban las

representaciones sobre las telas. La tecnología, la técnica y el estilo se encontraban estrechamente relacionadas en su discurso.

3.2.1.5. Dinámicas y tendencias en la iconografía hoy

“¿Dónde tenemos uno “puro”?”: sobre la “mezcla” de estilos

Pasamos una tarde entera en definir el concepto y diseño que serían plasmados en el mural que pinté en una de las paredes del taller-museo Mallqui Pallay, ubicado en Sacsayhuamán. Conversamos por un buen rato con David y Delia acerca de lo que se quería transmitir en el trabajo. Pasamos por ideas tan diversas como un calendario andino, un ciclo de cultivo de papas y una muestra de bailes de Tisco, el distrito de Caylloma del que proviene la familia. Finalmente, llegamos a la propuesta de representar algo que fuera representativo de lo que se hacía en el espacio que sería muralizado: decidimos que el espacio del taller mostraría los trajes collaguas y cabanas, las piezas a cuyo trabajo la familia Condori se había dedicado por ya dos generaciones.

La idea general era mostrar las “dos culturas” y lo que distinguía a cada una de ellas a través del bordado. Para hacer un poco más dinámica la idea binaria de mostrar lo collagua y lo cabana, propuse unificar ambos conceptos en un solo sujeto. Les planteé a los Condori pintar una mujer que tendría un traje que tendría un poco de ambas culturas. La mitad izquierda sería collagua y la derecha, cabana. Bosquejé la idea en mi tableta de dibujo y, luego de haber sido aprobada, fue definida: el mural buscaría mostrar la unión de lo collagua y lo cabana como una forma de representar al bordado cayllomino.

Una vez definidos y aprobados el concepto y el bosquejo del mural, propuse que las referencias para su elaboración fueran tomadas de su propio taller. Necesitaría, pues, una muestra de un traje collagua y una muestra de un traje cabana, y consideraba lógico tomarlas de su propio trabajo: ¿por qué buscaría imágenes en internet si es que pintaría el mural en un taller familiar de bordadores, lleno de los trajes de los que buscaría tomar referencias? Además, para ese momento tenía ya nociones de que las piezas de cada taller —y, en particular, sus iconografías— eran únicas en su tipo, y variaban de bordador a bordador. Consideré adecuado también que el mural que se mostraría en su casa representara el estilo de los Condori.

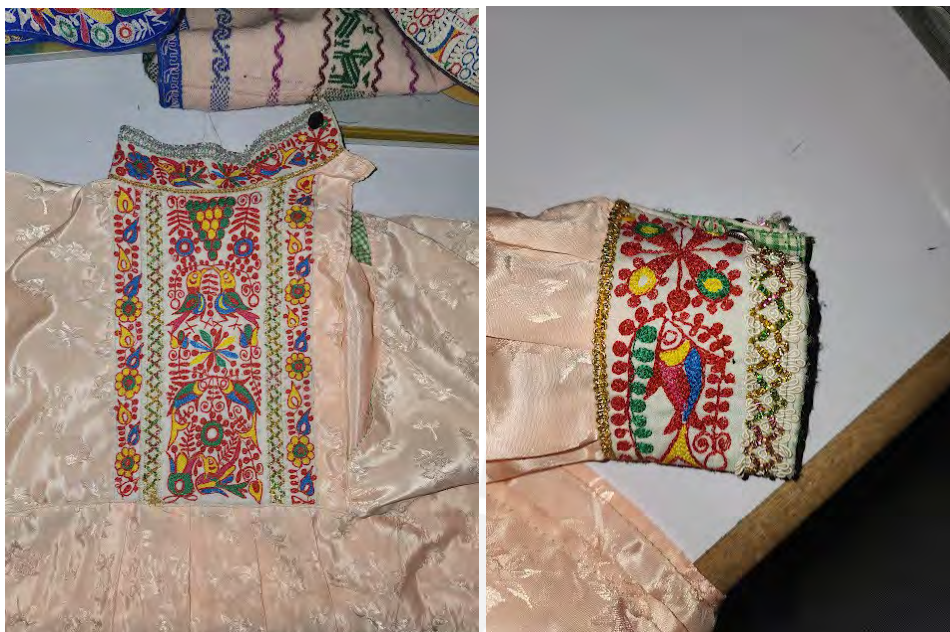
No lo sabía en ese momento, pero apenas mi propuesta fue recibida, tanto David como Antonio y Delia se dispusieron a buscar las piezas que, como había sugerido, podían serme útiles para tomar como referencia para el mural. La idea era mostrar un traje collagua y un traje cabana, así que escuché que una pregunta comenzó a circular entre ellos: “¿dónde tenemos uno puro?”. Por mi parte, estaba preocupada de que mi idea pudiera haber generado la necesidad de que se tomaran molestias innecesarias para cumplirla. “No, señorita, tiene que hacerse bien”, me dijo David. En unos momentos comprendí que la intención de los Condori era buscar trajes con estilos “puros”, que fueran “puramente” collagua y “puramente” cabana.

Don Antonio sacaba cada vez más trajes, y sus dos hijos los evaluaban: una pollera no sería collagua por tener cierto tipo de encajes, o una blusa tampoco por tener tal o cual iconografías. Luego de un rato de intentar buscar los “collagua” y “cabana” perfectos, Delia trajo de su casa una blusa que tenía guardada en su ropero. Era la blusa del traje con el que había contraído matrimonio hace ya más de 20 años, en el 2002. Había sido bordada por su hermano, y ambos evaluaron que esta era, efectivamente, la más pura que podrían encontrar.

Al ver que el dilema estaba “resuelto” —no lo estaba: tendríamos más reuniones con los Condori para hablar de cómo deberían lucir los dos trajes que se mostrarán en el mural—, no pude evitar preguntarles: ¿por qué consideraban que aquella blusa era “pura”? David me explicó su trabajo en tres niveles. Las uñachas eran apropiadamente collaguas, coloreadas, incluso, por dentro. Las grecas, además, eran doradas y plateadas, como solían serlo los acabados collagua. Por último, las figuras también incluían solamente iconografías collagua: una pareja de picaflores, una pareja de truchas, una flor y, “lamentablemente”, un racimo de uvas. “Lamentablemente” porque, si bien la figura del racimo era común en las composiciones hechas para pechos de blusa, la figura era conocida por formar parte del repertorio cabana, lo cual interrumpía, aunque fuera brevemente, en la “pureza” de la pieza.

Figura 62.

Pecho y puño de la blusa de matrimonio de Delia Condori. Fue bordada por su hermano, David Condori, a inicios de los 2000. David consideraba que era el ejemplar más “puro” que tenían a la mano en el momento.



Fuente: Archivo de campo.

Este episodio me permitió pensar en las formas en las que, a lo largo de las semanas anteriores, las personas con las que había conversado se habían referido a los estilos collagua y cabana. Aquella no había sido la primera vez en la que había podido presenciar un debate sobre el estilo de alguna pieza bordada. El tema ya había surgido mientras me sentaba en el mercadillo a conversar en torno a las fotografías del catálogo que había armado para el campo. En ocasiones, las artesanas con las que conversaba se detenían por algún tiempo en alguna imagen a preguntarse si es que el traje que se mostraba en la foto era uno collagua o uno cabana.

El episodio del mural me ayudó a consolidar las dudas que, gradualmente, aquellos pequeños momentos habían sembrado en mí. Estos eventos me permitieron pensar y dirigir las preguntas curiosas que haría a los bordadores durante el resto del tiempo que pasé en el campo: ¿cómo se podía identificar un bordado collagua de uno cabana? Si bien las respuestas que recibía apuntaban, con una claridad admirable, a elementos al color de los hilos al bordar, la composición de los trajes y otros elementos que desarrollaré a lo largo del texto, al momento de “demostrarse” con algún ejemplo la división solía perder sustento. Me pasó más de una vez que un artesano, amablemente, se ofrecía a sacar alguna pieza con el

objetivo de mostrarme la diferencia collagua-cabana en la práctica. Mientras me la mostraba se daba cuenta de que, en realidad, la pieza collagua que me mostraba tenía elementos cabana. Muy rara vez ocurrió a la inversa.

La respuesta más frecuente, frente a aquella situación, era sencilla: “todo está mezclado ahora”. Los elementos que antes pertenecían exclusivamente a uno u otro estilo hoy han atravesado las fronteras que ambos proponían. Sin embargo, pude notar que hay un estilo que se ha comportado de forma más “invasiva” que el otro: los elementos del cabana pueden encontrarse, hoy, esparcidos por varios trajes collagua.

Iconografías a la moda: la expansión del estilo cabana

El estilo cabana se efectúa, al menos en el discurso, mayoritariamente en la parte baja del Valle, en la zona cabana. Sin embargo, cuando llegué a Chivay noté que había varios bordadores especializados en este estilo. No llamó mucho mi atención al inicio: al fin y al cabo, podría entender que así fuera, ya que Chivay es el centro más importante para la producción de bordados en la provincia. No obstante, con el pasar de las semanas comencé a notar que se me hacía mucho más difícil saber de personas que se especializaran en el estilo collagua, el de la zona, que de quienes se dedicaran a hacer bordados cabana.

Al conversar con los artesanos, una idea se repetía: que ya no muchos hacen trabajos “netamente collaguas” hoy, y que el estilo cabana estaría tomando cada vez más espacio. Esta popularización habría llegado, incluso, a introducirse dentro del estilo collagua: algunas iconografías reconocidamente cabanas —como la estrella de ocho puntas o el racimo de uvas— podían, hoy, ser encontradas en bordados collagua. La estructura de pollera cabana —consistente en un intercalado entre franjas de bordados y de achocchas— también estaría introduciéndose a las polleras de bordado collagua.

Leonardo Mejía me decía que había sido la primera persona en introducir el estilo cabana a la zona. Me contaba que cuando él comenzó, pues, a bordar, quería una forma de establecer distancia y diferencia respecto de la familia de su esposa Susana: los Bernal, una familia de bordadores conocidos por su particular estilo collagua. Fue desde este deseo de originalidad que, me contó, que decidió introducir elementos cabana en los bordados collagua, y comenzar a hacer trabajos que tuvieran propiamente el primero de estos estilos. Desde entonces, considera, otros

bordadores locales habrían visto y copiado la iniciativa. Los elementos cabana habrían comenzado, así, a circular ampliamente por el territorio collagua.

Al parecer, el fenómeno de popularidad del que escribo se ha intensificado recién en los últimos años. Escuché pocas hipótesis de por qué es que el estilo cabana se había hecho tan popular: el simple cambio de gustos podría ser una explicación suficiente. Varios me apuntaron, de hecho, a que la razón podría encontrarse en este punto: los gustos del traje en las nuevas generaciones. Las más jóvenes, quienes solamente visten de traje en las épocas de fiesta, gustarían más de este estilo por la “elegancia” que su predominancia del blanco traería, según algunos.

Otra de las razones podría señalar a la forma en la que se han estructurado los cursos de bordado ofrecidos por el Estado. Quienes habían participado en ellos, —como Lidia, Ricardina y Ruth— me comentaron que este era el estilo en el que más se abrían cursos, y a los que ellas, particularmente, habían podido asistir. La mayoría de los maestros que los encargados contrataban eran, pues, especialistas en este particular tipo de estilo, también aparentemente muy solicitado por los interesados en aprender. Esta explicación, así, vuelve en parte a la cuestión del gusto, pero respaldada por algo más grande: las instituciones que, desde la forma en la que organizan la instrucción regulada del bordado, contribuyen al establecimiento de una tendencia que sigue en expansión. Habría que preguntarse, en este panorama, qué formas el estilo collagua podrá tomar en los próximos años.

3.2.2. De la lana a la greca: cambios en los soportes físicos

Un panorama de la transformación de los trajes resultaría incompleto si es que se omitiera un bosquejo de los cambios en cómo es que lucen como objetos completos, más allá de sus decoraciones. Quien se dedica a bordar trajes, pues, no puede separar la composición bordada del espacio en el cual lo borda. El producto que ofrece, una vez terminado su proceso, es una pieza completa, que será utilizada por alguien en alguna fiesta o en su rutina cotidiana.

Los estilos collagua y cabana no solamente hacen referencia a las formas de bordado: estos también se extienden a los trajes y, en particular, a la estructura de las polleras. Las polleras collagua y cabana, pues, se componen de secuencias y elementos distintos. La pollera collagua, en primer lugar, suele llevar un bordado en lana al medio, característico de su tipo. Este está compuesto de figuras que no

deben ser confundidas con las achocchas, por ser más complejas y grandes que ellas. Un ojo atento podrá notar que algunas de las figuras que este tipo particular de bordado muestra tienen símiles con las iconografías que tiene el repertorio collagua. La pollera cabana, por otro lado, intercala sus franjas bordadas con franjas de achocchas y grecas.

Estas composiciones se han superpuesto en varias piezas que pueden apreciarse hoy. Los artesanos no han tratado a las estructuras de los trajes de forma rígida, sino que, en diálogo con las demandas de sus clientes, han intercambiado y alternado sus elementos. Hoy, muchas polleras cabana utilizan el bordado que antes era único de las polleras collagua. Del mismo modo, los bordados collagua también han sido plasmados sobre polleras con estructuras collagua. Los elementos del traje son, pues, muy dinámicos.

Figura 63.

Detalle de fotografía de la colección "Witite Dance", fotografiada en 1988. Muestra polleras cabana "antiguas".



Fuente: Colección María Matarazzo, 1984

Figura 64.
Traje collagua de “primera” actual, utilizado en la presentación de una asociación de baile cayllomino en Arequipa.



Fuente: Archivo personal.

Figura 65.
Traje cabana de “primera”, a la moda contemporánea.



Fuente: Archivo personal.

Figura 66.
Exhibición de polleras “primeras” en el puesto de mercadillo de Ruth Casani.



Fuente: Archivo de campo.

Los materiales más utilizados a inicios de la década de 1980 eran muy distintos a los que se encuentran “de moda” hoy. La mayoría eran telas sencillas, como la bayeta, la baitilla y el bayetón. Por otro lado, los bordados en ellos no solo eran más simples en estilo, sino que ocupaban menos espacio de lo que ocupan hoy.

Los trajes han tendido, así, a hacerse cada vez más complejos y cargados de elementos. Las telas más cotizadas para los trajes más ostentosos se caracterizan por estar llenas de brillos y adornos. Estas son, de acuerdo a los bordadores, la “moda” cayllomina de hoy. Si bien no pueden ser utilizadas en todos los trajes, ni en todos los momentos —los trajes de diario serían muy caros si se hicieran a base de ellas—, sí se han ganado cada vez más espacio en el panorama de materiales que los bordadores utilizan a diario desde hace aproximadamente 20 años.

Estas telas existían y habían sido utilizadas desde hace tiempo atrás del mencionado: varios de los objetos más ostentosos de sus propios armarios que me mostraron los bordadores los utilizaban para decoración. Sin embargo, su uso se extendió durante el período indicado de una forma que no había ocurrido antes. Los artesanos me señalaron dos motivos detrás de ello: la construcción de la carretera Chivay-Arequipa y la evolución de los gustos de las cayllominas.

La construcción de la carretera, por un lado, facilitó el flujo de materiales que la ciudad de Chivay podía recibir. La obra redujo radicalmente el tiempo que tomaba ir de una ciudad a otra: el viaje que antes había sido de 12 horas ahora podía hacerse en 4. Quienes buscaran nuevas telas para incorporarlas en sus trabajos podían encontrarlas, ahora, a mucho menos tiempo de distancia, en un viaje menos complejo.

Por otro lado, el gusto también habría tenido una labor importante. Los bordadores han notado que son las jóvenes las que más prefieren este tipo de vestidos, para poder usarlos en las fiestas. Tendían, pues, a buscar piezas que tuvieran telas que se usan en otro tipo de formatos, como vestidos de gala. Ruth, por ejemplo, me decía que una de sus hijas deseaba que le hiciera un traje con una tela dorada que había visto en un baile de promoción.

Los bordados, de manera complementaria a estos procesos, han tendido a ocupar cada vez más espacio dentro de los trajes. Si es que antes, dentro de una pollera, su presencia se limitaba a una franja, hoy las piezas “primeras” suelen tener hasta seis franjas llenas de bordados. Algo que solía escuchar era que mientras más “arriba” estuviera el bordado, más lujosa era una pollera. Una pieza así puede llegar a costar hasta 2000 soles, aproximadamente.

3.3. Las trayectorias de las artesanías

Esta sección traslada su atención desde el mundo de los trajes, los primeros —y únicos, por varios años— objetos en ser decorados por los bordados, hasta el mundo de las “artesanías”, como los cayllominos llaman a cualquier objeto hecho para el mercado turístico. Estos objetos utilitarios pequeños, pues, surgieron desde los trajes y a partir de sus elementos. Era, por ello, necesario inaugurar el capítulo describiendo y analizando tanto las dinámicas contemporáneas como las transformaciones de estas piezas, no solo por la importancia que tienen en sí, sino también porque lo escrito sirve de base para analizar los objetos que derivan de ellos.

En estas líneas, considerando estos elementos de base, propongo reconstruir, a través de varios fragmentos y recuerdos, una breve “historia” de los orígenes y el camino que ha recorrido la artesanía para verse como hoy se muestra. Este recorrido se compondrá por “paradas” en los distintos elementos que, a lo largo de

los años, la experiencia, la observación del contexto y las interacciones con otros, fueron componiendo las artesanías bordadas. Estos objetos fueron, pues, las respuestas creativas de los bordadores a los nuevos panoramas que observaron, en diálogo con los nuevos y diversos agentes con los cuales interactuaban en el panorama que se encontraba en construcción. Los guías de turismo y los turistas en sí ofrecieron a los artesanos ideas y perspectivas con las cuales pudieron formular los objetos que, hoy, circulan ampliamente por los mercados de Caylloma, Arequipa e, incluso, el país.

3.3.1 “Para que se lleven los gringuitos”: las primeras ideas y experiencias de artesanías bordadas

Dos personas solían ser mencionadas con frecuencia como las “pioneras” en hacer artesanías para los turistas. Cuando comentaba con los bordadores lo que buscaba hacer durante mi tiempo allá, solían siempre mencionar los nombres de ambas como referencias obligadas, como personas a las que definitivamente debía conocer y entrevistar, por la importancia que ambas habían tenido en la generación y el desarrollo de las primeras ideas que, luego, derivarían en su difusión. El panorama hoy, producto de aquellas primeras acciones, sería uno en el que prácticamente todos los bordadores se han dedicado —o, al menos, han tenido la intención de hacerlo— a la producción de artesanías al menos una vez en sus vidas. Estas personas, pioneras, eran Livia Sullca y Simona Cutipa. Luego me enteraría de que habían trabajado juntas durante los primeros años en los que estos objetos se consolidaron.

Conocí a Livia Sullca por primera vez a través de las líneas del libro de Femenías. En su texto, la autora la describía como una de las primeras personas en haber abierto una tienda de artesanías completamente dirigida a turistas. Mostrar su fotografía y mencionar su nombre con mis interlocutores a lo largo de mis primeras semanas no solo me confirmaría que era conocida en Chivay precisamente por ello, sino que también me haría conocer que seguía con vida y trabajando, pero también que residía, desde hace algunos años en Arequipa. Luego de intentar contactarla por algunas semanas, por fin pude coincidir con ella alrededor de la cuarta semana de mi trabajo de campo.

Conocerla fue una de las experiencias más significativas durante mi proceso de investigación. No solamente era una persona clave para comprender los

procesos que me interesaban, sino que también fue con ella con quien formé uno de los vínculos que más aprecio a día de hoy. Es, actualmente, mi comadre: me dio el honor de ser la madrina en la ceremonia de inauguración de su nueva tienda de artesanías, luego de que tuviera que cerrar la que aún administraba en Chivay antes de la pandemia.

Una de las primeras conversaciones que tuve con ella se dirigió en torno a la fotografía de su hija y su tienda que Femenías había añadido a su texto —mostrada en la Figura 67—. La imagen se encontraba en el capítulo “Trading Places: Exchange, Identity, and the Commoditization of Cloth”, en el que la autora escribía sobre la introducción de los bordados en nuevos mercados y cómo era que este fenómeno influía en las formas y colores de los objetos que se producían en los talleres⁶⁶. La introducción del turismo, que Femenías notaba insertarse durante el tiempo en que hizo campo, hacía que los bordadores buscaran formas de agradar a los nuevos públicos y consumidores que se iban insertando en el panorama del Valle.

Figura 67.
Fotografía en el texto de Blenda Femenías. Traducción de la leyenda: “La tienda de Livia Sullca, Chivay; su hija Jenny modela polleras”.

39 LIVIA SULLCA'S STORE, CHIVAY; HER DAUGHTER JENNY MODELS POLLERAS.



Fuente: Femenías, 2005.

⁶⁶ De manera similar a como hago en este capítulo, en otros tiempos, bajo nuevas miradas y con nuevas herramientas y enfoques.

Uno de los procesos sobre los que la autora escribía —además del ya mencionado fenómeno de la expansión de las telas negras— era el de la incipiente apertura de pequeños establecimientos exclusivamente dirigidos a públicos turísticos. Uno de ellos era el de Livia, a quien conoció y entrevistó. La fotografía que tomó de su establecimiento se convertiría, décadas después, la forma en la que pude saber por primera vez de ella.

La fotografía fue fundamental para poder conversar con Livia acerca de sus recuerdos sobre la primera tienda, los primeros objetos bordados y los conceptos que les dieron vida. Le pregunté por cada uno de los objetos, y ella me dio una historia entusiasta para explicarme cada uno de ellos. Estando junto a ella, me mostró también algunas fotografías que ella misma guardaba de aquella tienda y de los objetos que tuvo en ella. Conservaba también algunos de aquellos productos, por lo que pudo mostrármelos.

Más allá de los objetos de las fotografías, una de las primeras preguntas que tenía para ella hacía referencia a la idea y las circunstancias detrás de los primeros objetos bordados que hizo: ¿cómo era que se le había ocurrido hacer algo así? ¿qué fue lo que vio para considerar que podría hacerlo? Livia me contaría, entonces, anécdotas de los primeros turistas o “gringuitos” que veía pasar por las calles de Chivay cuando era joven. Estaba a mediados de sus veintes cuando, a mediados de la década de 1980, vio a los primeros turistas pasear por las calles de Chivay.

Livia: Comenzaron a venir los gringuitos, o sea, los amigos turistas. Pasaban por acá [por la alameda al lado de la plaza]. Entonces, había señoras que estaban vendiendo chicha de maíz. Y se acercaban: los visitantes buscaban algo más. Lo ven que estaban con sus polleritas, les van a tomar foto y ¡ay!, se escondían, se iban. Y no querían. “No, déjense nomá, ¿qué cosa les va a hacer?”, en quechua les decía. “Háganse sacar nomá, para el recuerdo quieren llevarse” (fragmento de entrevista a Livia Sullca, 2024).

Si bien aquellos primeros turistas habían sido probablemente atraídos a la zona por el Cañón, el estar ahí les permitía ver otras dimensiones de la vida cotidiana en la zona. Habría sido entonces que habían visto el traje de las cayllominas, que les llamaba la atención. Las mujeres, sin embargo, no parecían estar dispuestas a posar frente a las cámaras curiosas de los foráneos —una reacción perfectamente entendible: ¿cómo reaccionar frente a la cámara no anunciada ni consentida de extranjeros desconocidos?—. Livia, sin embargo, parecía percibir el surgimiento de una idea nueva, en la que podía conjugar sus conocimientos y habilidades con las nuevas demandas que veía que surgían:

Livia: Entonces, tristes se quedaban y regresaban por acá. En ese entonces yo no me ponía pollera porque yo tenía mi tienda, como has visto [...]. “No se preocupen” [les decía], “¿no quieren gaseosita, algo?”. Qué pena me daba. Yo decía “estas señoras chicheras, ¿por qué se esconden?”. Yo voy a hacer... yo he estudiado costura. Hacía vestidos de novia. Decía: ¿por qué mejor no hago cosas pequeñitas, para que se lleven? Porque una pollera grande no van a llevar, un corpiño tampoco, porque decían: “nosotros quisiéramos llevar, pero en el avión nosotros no podemos llevar, porque es mucho peso”. “Muy grande, mucho peso”, “¿no hay, así, cosas pequeñas?” [me preguntaban]. Pero es que para el pueblo nomás hacen también [les respondía]. Entonces, ellos... ¡de pena!. Entonces [dije], voy a hacer souvenirs, era una necesidad para hacer, como sea y para atenderlos a ellos, que se vayan satisfechos, porque siempre uno busca pero algo de acuerdo a tu bolsillo. Entonces un recuerdito. Entonces esto comienzo a hacer, si polleras no pueden, ni corpiño... (fragmento de entrevista).

Si bien solo algunas pocas personas son reconocidas localmente por haber comenzado estas iniciativas —Livia, por supuesto, entre ellas—, los testimonios me mostraron que las ideas para artesanías habrían surgido desde varios puntos, simultáneamente. Algunas de mis interlocutoras, quienes ya estaban inmersas en el trabajo del bordado cuando el flujo de turistas comenzaba a aumentar, me hablaron de las ideas que tuvieron para hacer productos que, pensaban, pudieran agradarles.

Leandrina, por ejemplo, recordaba que los primeros productos que hizo habían sido chuspas, ligeramente adaptadas con una pequeña modificación de color, que consideraba que podría gustarle a los extranjeros:

Leandrina: Cuando descubrieron el cañón del Colca ya comenzaron a promocionar, entonces nosotros hemos comenzado a coser chuspitas. No teníamos una idea de qué le puede encantar al turista. Los hacíamos con cinta negra, encima mandábamos el bordado (fragmento de entrevista, 2024).

Leandrina me explicó, luego, que estas piezas buscaban ser más pequeñas que las regulares —usualmente tienen dimensiones alrededor de los 20 x 15 centímetros—, y que también buscaban adaptar sus colores a lo que podía gustar a los turistas. La cinta negra habría sido una de las formas en las que se habría buscado esto.

Otros me hablaron de que algunos se enfocaron en promocionar y vender aquellos objetos pequeños que ya se utilizaban en los trajes locales. Tales habrían sido los casos de los “ganchitos”, hoy muy poco utilizados. Estas piezas son, como su nombre lo indica, pequeños accesorios hechos para adornar el final de una trenza con un poco de bordado. Tomás Mendiguri me contaba que algunos de los primeros objetos que algunos comenzaron a vender fueron estos:

Tomás: Ahí más o menos empezamos a salir a las ferias. A partir de ahí ya todo el mundo empezó a ponerse... como se dice, pilas pues, ¿no? Con la artesanía, para hacer. Por ejemplo, anteriormente hacíamos... yo tengo unos...estos, ¿cómo se llaman? Unos ganchitos que se hacen para el cabello, las mujeres...

Grecia: ¿Como unas corbatitas?

Tomás: Sí, como unas corbatitas. Ya, con esito empezaron. Unos pajaritos, bien blanquitos. Por ahí yo tenía yo también eso. Con eso empezamos. (fragmento de entrevista, 2024).

Para cuando tuve esta conversación, ya sabía cómo era que lucían estos objetos, y podía entender por qué era que los artesanos se habían enfocado en venderlos a otros. Estos son los mismos que pueden observarse en la Figura 67, que muestra, en el escaparate de la antigua tienda de Livia, a estas pequeñas piezas. Son, pues, partes pequeñas del traje, que muestran en formatos reducidos las formas características del bordado cayllomino y, a pesar de tener un uso específico —ser adornos para el cabello—, podían ser utilizados de otras formas, como broches o llaveros. Eran, entonces, ideales para poder llevar como recuerdo de un viaje.

Los objetos hechos para los turistas, poco a poco y a través de un proceso de constante prueba y error, comenzaron a diferenciarse de aquellos hechos para las mujeres locales. Algunos pequeños experimentos de objetos que no fueran parte del traje surgieron en este momento. Livia guardaba algunos posavasos que había hecho durante esta temporada. Las figuras muestran exactamente las mismas que podrían verse en un traje collagua, pero puestas en un formato que, hasta el momento, no había sido pensado como uno posible de bordarse.

Figura 68.
Posavasos de inicios de 1990, de la colección de Livia Sullca



Fuente: Archivo de campo.

El proceso de generación de nuevas ideas para objetos habría sido el producto de un diálogo constante entre artesanos y turistas. Varios me contaron, pues, que si es que intentaban hacer nuevos formatos e introducir nuevas ideas era porque los turistas así lo habían sugerido. Delia me contaba, por ejemplo, que cuando recién comenzó a introducirse en el rubro fue porque notaba que los turistas, cuyas visitas iban aumentando, les traían sus propios objetos y pedían que hicieran réplicas de los mismos, pero con bordados. Livia contaba una experiencia similar:

Y hacíamos el traje, pero no salía mucho. Decíamos qué podemos hacer para vender a ellos. Ellos también nos decían: traían su monederos y enseñaban. Pueden hacer esto, nos decían. ‘Más o menos qué tamañito es’, así nomá era. Le cortábamos la medida... (fragmento de entrevista a Livia Sullca, 2024).

Livia, por su parte, se enorgullecía de “saber analizar” a los clientes. Me compartió que, en los años en los que sus ventas eran más altas, solía tener un pequeño cuaderno en el cual anotaba todas las recomendaciones y comentarios que los turistas hacían a sus productos. ¿Qué color les gustaría más? ¿cuál sería la figura que más les había llamado la atención?:

Entonces voy anotando, me voy anotando. ‘Esto les va a gustar’. Sí, ese era mi esto... me anotaba: ‘eso le gusta, el color también’. Más o menos... yo ya estudiaba a mis clientes. En eso se me ocurrió inventarme, innovar y comenzar nuevas cositas. “Quisiera de este tamaño, para mi esto...” [decían los turistas] ¿quién me está abriendo los ojos? ¡El cliente! ¡para inventarme! (fragmento de entrevista a Livia Sullca, 2024).

No todos quienes ofrecían retroalimentaciones eran turistas. Susana, por ejemplo, recordaba que comenzó a hacer algunos objetos pequeños como parte de un pedido para Blenda Femenías —“Blenda” a secas para ella, por supuesto—. Me contó que ella, antes de regresar a Estados Unidos, le pidió un conjunto de monederos bordados para ella y sus seres queridos. Para ese entonces, recordaba, nunca había hecho algo de aquel estilo, y ese tipo de objetos no circulaba aún en Caylloma. Blenda le habría dejado, por ello, referencias para hacerlo: le dejó moldes, y le indicó cuáles eran los bordados que deseaba que estuvieran en ellos.

Luego, Susana misma se atrevería a hacer algunos objetos por iniciativa propia. El resultado de uno de aquellos intentos fueron algunos llaveros, uno de los cuales pude ver —ver Figura 69—, ya que aún se utiliza para marcar las llaves del hospedaje que tiene con Leonardo en su casa. Este se encuentra hecho con tela negra, y bordado con hilos blancos, naranjas, grises, verdes y amarillos. Muestra, en

la parte frontal, a una iconografía de un pájaro, típica de los bordados collagua. En su parte trasera incluye un mensaje: “Welcome to Colca”, acompañado de la fecha del año en el que lo hizo, “99”. Prestar atención a estos detalles puede permitir dar cuenta de para quién estaba dirigido el objeto, y con qué idea había sido concebido: para extranjeros, como una pieza de lo que era el traje cayllomino.

Figura 69.

Monedero hecho por Susana Bernal, en 1999, como lo indica el objeto mismo.



Fuente: Archivo de campo.

A pesar de que, como mencionaba, estas ideas venían de múltiples puntos al mismo tiempo, Livia no obtuvo la fama de ser “pionera” en la artesanía injustamente: fue ella, pues, una de quienes más innovaciones propuso a los objetos. Las primeras “artesanías” que vendió, por ejemplo, respondieron directamente a la atención que ella notaba que los turistas daban al traje cayllomino. Estos objetos buscaban ser versiones en miniatura del traje, adaptaciones a la medida de las necesidades de los nuevos clientes: pequeños sombreros, pequeñas polleras, pequeños corpiños. Fue así que comenzó a vender pequeñas “planchas” con exhibiciones de la vestimenta local. Cuando llegué a conocerla aún conservaba una de aquellos años, la que todavía muestra en su tienda recién reinaugurada —ver Figura 70—.

Figura 70.

Plancha con miniaturas del traje, una de las primeras ideas de Livia, conservada desde inicios de 1990.



Fuente: Archivo de campo.

Creo que el hecho de que algunas de sus primeras “artesanías” fueran partes o pequeñas versiones de una parte de la vida cotidiana local merece algunos apuntes. Mucho se ha escrito, pues, acerca de cómo es que las lógicas del turismo impulsan la mercantilización de las identidades. Los Comaroff (2011), algunos de aquellos autores, argumentaban que los mandatos del mercado no hacían “desaparecer” la diferencia étnica. En varios casos, observaron, esta diferencia sería, más bien, acentuada a voluntad por los sujetos, quienes identificaban que su comercialización podía permitirles acceder a nuevos recursos, como el reconocimiento o la remuneración económica. Livia, en este momento, se guiaba por una dinámica similar, profundamente simbólica: ofrecía a los turistas pequeñas representaciones de su propio vestido, miniaturizadas y adaptadas a sus necesidades.

Femenías ya hacía observaciones de qué significaba todo esto para las nuevas relaciones y representaciones que se formulaban en torno a los bordados en un contexto de expansión de este nuevo mercado. Ella decía, para ese momento, que “cuando los turistas viajan al Valle del Colca compren más que souvenirs.

Están consumiendo la etnicidad en sí misma” [“when tourists travel to the Colca Valley, though, they are buying more than souvenirs. They are buying ethnicity itself”] (2005, p. 287).

Estas primeras iniciativas se convertirían, luego, en partes de otros objetos, otros “souvenirs”. Luego de algún tiempo, Livia comenzaría a vender las “Barbie Colca” a los turistas. El concepto era sencillo: muñecas vestidas como cayllominas, con aquellos pequeños trajes que ya había comenzado a elaborar. Al inicio debía utilizar muñecas rubias, por ser de las únicas que encontraba en el mercado para poder vestir, pero debería cambiar ello luego. Una de sus fotografías mostraba a una autoridad política de la provincia haciéndole una visita en la tienda. Livia recordaba que él había sido uno de quienes le dijeron que debía cambiar las muñecas que vestía: los trajes, pues, no podían estar en muñecas rubias, sino en otras con cabello negro, como “verdaderas cayllominas”.

Femenías prestó atención a estas “pequeñas colqueñas” como objetos de análisis. Las consideró, pues, objetos que permitían hablar de las formas en las que la identidad “indígena” parecía concentrarse en las figuras femeninas:

Miniature souvenir representations of female body image also signify the condensation of ethnicity within gender. Because femaleness is the dominant symbol of Indianness, signified by the comparative paucity of male ethnic dress, Barbie is the ideal symbol for this relationship. For years, Sullca made no Colca “Kens”; no one would buy male dolls, she claimed, because they lack *bordados*. During my visit in 2000, however, I found that she was selling Witite dolls: Ken dressed “de polleras.” (2005, p. 292)

Figura 71.

Una “Barbie Colca” hoy. Livia las presenta, ahora, en pequeñas cajas hechas a pedido, que buscan evocar las presentaciones de una muñeca original.



Fuente: Archivo de campo.

De entre todos los productos que Livia había concebido durante aquellos años, me generaban particular interés los bolsos y mochilas que se mostraban en la fotografía. Llamaba mi atención, pues, la similitud que tenían con las estructuras de las polleras y chuspas que veía en los trajes. Ella me explicaría que esta relación había sido intencional: había buscado, pues, que estos productos lucieran como partes del traje.

Entonces yo había pensado, “ah ya, en mochilita lo voy a hacer, pero una parte de la pollera”. Diciendo... la pollera está así [...] mejor lo que voy a hacer es a lo así, pero se va a notar este bordado [...]. Decía “de esta pollera lo voy a sacarlo en mochila”. Entonces ya, que yo me imaginaba esta cosita, ese pedazo yo lo he sacado de ahí, de la misma tela” (fragmento de entrevista a Livia Sullca, 2024).

Figura 72.

Fotografía a color de los objetos captados por la fotografía de Femenías.



Fuente: Archivo de campo.

Considero que estos objetos —las mochilas-pollera— y las muñecas con trajes comparten cierto rasgo en común, que ya ha sido sugerido. Ambos son, pues, adaptaciones de piezas de uso local. Eran “juegos” con los objetos bordados previamente existentes, adaptados para encajar en las necesidades de aquellos nuevos clientes, que seguirían llegando al Valle y esperando regresar a sus lugares de origen con un “pedazo” del lugar que acababan de visitar. Estos nuevos productos constituían, entonces, adaptaciones de aquellas piezas a las que los bordadores habían estado acostumbrados durante años.

Figura 73.

Primera tienda de Livia Sulca. Puede observarse que se vendían pequeños “ganchitos” de traje cabana entre los souvenirs ofrecidos a los turistas.



Fuente: Archivo personal de Livia Sullca.

Las nuevas ideas, que venían de tantos y tan diversos puntos, se habrían difundido con facilidad. Varios comenzaron a adaptar las iniciativas de otros y a crear las suyas propias. Este proceso, por supuesto, también dio lugar a algunos desacuerdos y pequeñas rencillas: algunos artesanos, pues, acusaron a otros de haber copiado sus ideas. Una de mis interlocutoras tuvo una relación tensa por algunos años con otra por esta razón. Me contó, pues, que cuando hizo y entregó un pedido de monederos que había recibido de una extranjera otros turistas pudieron verlo y comenzar a pedirle modelos similares. Los objetos recibieron cierta atención, y la noticia llegó a oídos de otra artesana, quien para entonces ya se había iniciado en el rubro de artesanías para turistas. Ella veía los modelos, y la acusaría de haberse copiado de ella, quien se defendió, argumentando haber recibido la idea de alguien más, y haber comenzado a hacer las piezas solamente para un pedido en particular. Sin embargo, el incidente la desanimó, y la hizo retornar a hacer solamente trajes.

Livia, por su parte, también sentía que varios habían copiado las que en algún momento habrían sido sus ideas. Mientras me contaba esto, recordaba a Blenda y a cómo era que ella le había aconsejado en aquellos años:

Livia: ¡Toditos, toditos! Y los que me veían, los copiadore son, ahora ya no me conocen ya. Así es. Ya no me conocen, porque no ve que ya la competencia... siempre me decía Blenda “está bien que estás comenzando, disfrútalo”, ¿no?, “aprovéchalo, porque después las personas van a hacer y luego competencia va a haber. Entonces aprovéchalo y sigue”, y así me aconsejó.

Grecia: Como que dijo que aproveche el momento...

Livia: Ajá, “aprovéchalo y sigue innovando, o sea, sigue haciendo cosas que faltan”, porque siempre el turismo de diferentes países viene y siempre [...] (fragmento de entrevista, 2024)

3.3.2. “Para que combine con ellos”: los colores de la artesanía

Desde este punto, poco a poco, ciertos elementos comenzaron a incorporarse y a quedarse en los nuevos objetos que emergían. Gradualmente, los objetos adquirieron ciertas formas comunes, casi estandarizadas. A partir de ahora, me dedicaré a describir la incorporación de estos rasgos.

Quien preste atención a un puesto en el que se venda artesanías podrá notar que los productos ofrecidos suelen tener colores distintos a los que los trajes de las cayllominas muestran: rojos, azules y verdes, usualmente en tonalidades intensas. El negro, el beige y otros tonos afines, “menos coloridos que los que se usan en otros contextos, son los más utilizados para hacer este tipo de productos.

Femenías ya había observado este fenómeno en los trajes. Para inicios de la década de 1990, notaba que los artesanos comenzaban a recibir pedidos de trajes provenientes de los turistas, interesados en llevarse a casa una pieza del lugar visitado. Estos, sin embargo, tenían una particularidad: en ellos se pedía que la tela de base fuera negra, y no de colores, como eran las vestimentas de uso local. Esto era visto con extrañeza desde los bordadores: las piezas negras, pues, estaban limitadas al luto de acuerdo a las tradiciones locales. A pesar de este contraste, la autora narraba que las piezas seguían siendo producidas de acuerdo a los pedidos de los foráneos, ya que en ellas los artesanos veían una nueva forma de ingreso, a través de un nuevo público.

Al menos desde lo que pude observar, puedo afirmar que esta tendencia –en el caso de los trajes— puede haberse detenido. A partir de las observaciones de los artesanos, comerciantes y las mías propias puedo comentar que no es común, hoy, que los turistas compren piezas de trajes: su elevado precio suele disuadir a los curiosos que preguntan por ellos, y sus tamaños hacen que resulte complicado que puedan llevarlos a viajar con ellos en sus maletas.

Los bordadores, sin embargo, me describían los colores menos saturados como solamente propios de la artesanía. Cuando les preguntaba si, de casualidad, se veían a sí mismos haciendo o usando un traje con estos colores, tanto la expresión de sus rostros como sus respuestas me indicaban que, definitivamente, no podrían hacer eso: los colores serían muy opacos, un traje así no se vería bonito.

Los artesanos parecen haber comenzado a incorporar estos colores poco tiempo después de que se comenzaran a hacer las primeras artesanías. El estímulo para hacerlo era sencillo: notaban que eran los objetos con estos los que parecían preferir más los turistas extranjeros. Otros me compartían que estos colores solían combinar mejor con las prendas que ellos mismos solían llevar. Livia, por ejemplo, me explicó que comenzó a utilizar más estos colores en sus trabajos cuando notaba que eran por los que los turistas más se inclinaban cuando curioseaban entre sus productos. Ella conversaba con ellos, y notaba que le decían que buscaban algo “que se pudieran poner”, que combinara con las prendas que ya tenían. El negro, conocido como un color “neutro”, que “combina con todo”, parecía ser la mejor opción para esto.

Entonces ya también mejoraba el color, la flora y la fauna del Colca. Que salga, pue', bien bonito. Clarito, que salga. Y el color del hilo... y a quién le gustaba el color, la combinación de colores, el diseño, todo eso... Entonces ¡ah no! Cuando entraban, ¡ya tengo ya! Por ejemplo: ahí a la señorita, ¿qué era que quería? ¡El negrito!... en un papelito me escribo... (fragmento de entrevista, 2024)

Figura 74.

Monederos bordados ofrecidos en el puesto de la Asociación Collaguas y Cabanas, en la feria artesanal de Semana Santa de Chivay. Nótese la predominancia del color negro en los productos ofrecidos.



Fuente: Archivo de campo.

3.3.3. “Colca”, la marca del lugar

Figura 75.

Monederos bordados. Fueron hechos por los aprendices de Edgar Cayo, alrededor de inicios de los 2000. Nótese la leyenda en su cara posterior: “Visite el Colca Perú”.



Fuente: Archivo de campo.

Uno de los elementos más característicos de un souvenir bordado en el Valle del Colca es, hoy, la pequeña “leyenda” de lugar que tienen. Todas las piezas suelen tener bordado, en alguna parte de su composición, el nombre de “Colca”, “Colca - Peru” o “Arequipa - Peru”. Algunos de estos bordados escriben, incluso, el nombre del país con la tipografía que la ya conocida “Marca Perú” ha hecho popular.

Los artesanos me contaron que comenzaron a incorporar estos nombres a partir de las sugerencias de los turistas y los agentes detrás de ellos. La hija de una pareja de artesanos —ambos de la primera generación o G1— me compartió que los guías de turismo le sugerían a su padre que incluyera un bordado que indicara el nombre del lugar de origen de los objetos que hacía. Esto, pues, permitiría que más turistas llegasen al Valle, al preguntar por la referencia incluida en la misma pieza. Esto formó parte del proceso gradual de retroalimentaciones que sentó las bases de las formas hoy difundidas de las artesanías.

Las artesanías bordadas que he podido observar⁶⁷ no solamente han incluido el nombre del lugar de origen de la práctica del bordado: existen también objetos con mar. En agosto del 2023, por ejemplo, noté que el monedero de una amiga tenía

⁶⁷ No solamente durante el trabajo de campo, sino a lo largo de mi vida; especialmente mientras vivía en Arequipa.

bordados del estilo del Colca. Al ver el objeto con mayor detenimiento, noté que la leyenda de la pieza no decía “Colca”, como esperaba que lo hiciera, sino “Ayacucho”. Meses más tarde, durante mi trabajo de campo, Gruber me contaría que su hermano, quien había dedicado un tiempo a hacer artesanías, había recibido un pedido de piezas bordadas que tuviera grabado “Brasil” en lugar de “Colca”. Este podría parecer un detalle pequeño, pero prestarle atención puede llevar a preguntarse cómo es que se ha expandido la práctica del bordado en otros lugares, o por cómo es que los bordadores podrían estar respondiendo hoy a las demandas de los comerciantes de artesanías de otras partes del país.

Figura 76.

Monedero con un cóndor y el nombre de “Ayacucho - Perú” bordado. Notar que “Perú” se ha escrito con la tipografía de la Marca País.



Fuente: Archivo personal.

Figura 77.

Detalle de monedero, hecho a inicios de los 2000 por Ruth Casani,. Se lee “Colca” en la parte inferior central.



Fuente: Archivo de campo..

3.3.4. Nuevas “imágenes”: la introducción del paisaje en las telas

Hasta el momento, la emergencia de los objetos para turistas sobre los que he escrito significaron cambios en los materiales que los bordadores solían usar, y en la forma en la que los componían y adecuaban para ser bordados. En otras palabras, el cambio que significó el surgimiento de las artesanías para los procesos de los bordadores ha sido descrito como un cambio de los soportes. Si bien eran dibujadas con nuevos colores y sobre nuevos materiales, las iconografías seguían siendo prácticamente las mismas. Sin embargo, esto no permanecería así por mucho tiempo. En esta sección del texto escribiré sobre el segundo “paso” que tomaron estos objetos para convertirse en lo que son hoy. Me refiero a la introducción de nuevas “iconografías”, o representaciones sobre el bordado, que respondían a las formas en las que la provincia estaba construyendo su propia imagen turística.

Achocchas de artesanías

Algunas de las primeras innovaciones que se introdujeron fueron pequeños cambios en las achocchas, aquellas secuencias sencillas con las que se decoraban los márgenes de las prendas. Los formatos de las artesanías, cuadrados con frecuencia, parecían requerir también nuevas de estas formas, que fuesen más fáciles de aplicar. Las achocchas de trajes estaban, pues, pensadas para ser aplicadas de forma lineal, en secuencia, no para hacer con ellas bordes angulados, lo que sí exigían los nuevos objetos. Fue así que surgió un nuevo repertorio o conjunto de achocchas, hecho especialmente para los objetos utilitarios. Estas achocchas se caracterizan por tener secuencias más anguladas, y formas “rectangulares”, que las diferencian de las líneas curvas que caracterizaban a las achocchas de trajes.

Figura 78.

Diez secuencias diferentes de achocchas de artesanías, dibujadas por Delia Condori.



Fuente: Delia Condori, 2024

El cóndor como símbolo

Quien desee buscar alguna oferta turística para visitar Arequipa se topará, muy probablemente, con varias imágenes de cóndores volando encima del Cañón del Colca. Desde la ciudad, el punto por el que los turistas deben atravesar para llegar a verlos, las agencias de turismo buscan atraer a los visitantes con este tipo de fotografías.

Don Zacarías Ocsa, probablemente el guía más conocido de toda la provincia, se encuentra especializado en el turismo de caminata. Tiene, en este sentido, una opinión muy marcada acerca de la forma en la que los paisajes de Caylloma han sido o no difundidos como posibles alternativas turísticas. Él considera que el turismo en el Valle está absolutamente centralizado: el foco de las visitas es siempre el cañón. Sin embargo, considera también que el cañón por sí mismo no es lo único que atrae a los turistas. En una de las entrevistas que pude hacerle pude conversar con él sobre el tema:

Grecia: ¿Y por qué cree usted que es eso? Que la gente se ha enfocado tanto en el cañón y no en, bueno, toda la variedad que usted ya conoce...

Zacarías: [...] Bueno, el cañón... de por sí es, pues, es... qué te digo, una formación natural, ¿no?

Grecia: Claro...

Zacarías: Pero, además, este cañón es hábitat natural del cóndor. Esa es la importancia. Por eso es que todo el mundo se enfoca pue', porque es una novedad ver cóndores, y cerca, ¿no? Tomarse una foto con el cóndor pues, es una maravilla (comunicación personal, 2024).

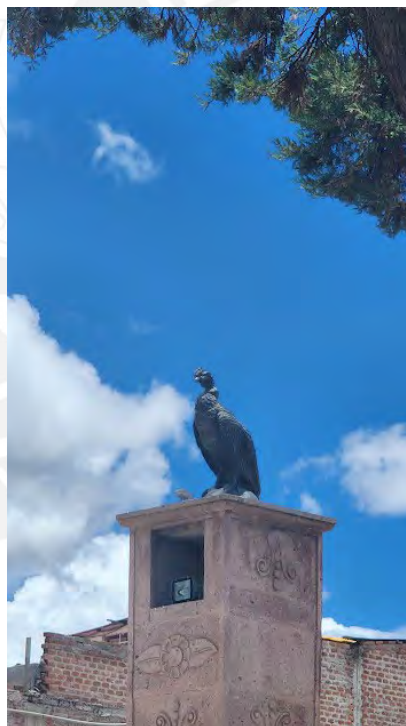
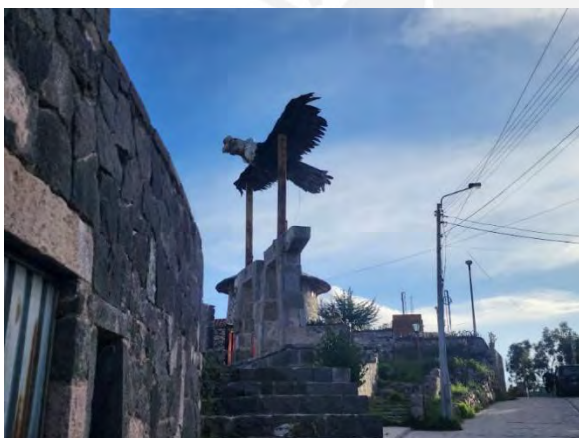
Para Zacarías, entonces, parte importante de la experiencia de visitar el Cañón radica en el avistamiento del vuelo de los cóndores, una experiencia particular por las características privilegiadas que posee el lugar para la observación. La perspectiva de Ocsa, creo, sintetiza hábilmente la mirada sobre el atractivo que el lugar posee para los visitantes: la excepcionalidad de sus rasgos físicos, pero también por la fauna que habita dentro de él. Esta asociación entre paisaje y animal es la que se puede observar que ha tomado un lugar importante sobre la gran parte de representaciones que existen no solamente del cañón, sino de la provincia de Caylloma en general. La dupla cañón-cóndor parece ser inseparable en cualquier imagen o representación del paisaje del cañón.

La figura de esta ave posee una centralidad llamativa dentro de las imágenes producidas desde y sobre Caylloma. Si bien el lugar más promocionado para observar su vuelo se encuentra en La Cruz del Cóndor, un mirador cercano a Cabanaconde, representaciones del ave de distinto tipo llenan hoy el espacio

público de Chivay, el punto por el que los turistas deben pasar para llegar a este otro destino. Cuatro estatuas de cóndores adornan dos extremos de la plaza de armas de la ciudad, un par de ellas de cara a la municipalidad y el otro, frente a la —hoy deteriorada por un sismo desde hace ocho años— iglesia principal. También forma parte de las decoraciones de un popular parque para niños, el parque Miguel Grau: una gran cabeza de cóndor adorna el centro del espacio. El lugar se encuentra justo al frente del hotel Casa Andina, uno de los hospedajes más populares —y caros— del Valle. Su imagen se encuentra representada, incluso, en espacios del Estado: los escudos de la Municipalidad Provincial de Caylloma y el logo de Autocolca dan una idea de ello. Ambos, pues, se encuentran adornados por figuras de cóndores.

Figura 79.

Algunas de las estatuas de cóndores que adornan la ciudad de Chivay. De izquierda a derecha: uno de los cuatro pilares con cóndores que adornan la Plaza de Armas, una cabeza de cóndor en el Parque Miguel Grau y el mismo en vuelo al lado del antiguo toril de la localidad.



Fuente: Archivo de campo.

Figura 80.

Captura de pantalla de la página de bienvenida de la web oficial de Autocolca. El visitante es recibido con un video del vuelo de un cóndor en el cañón



Fuente: Autocolca, 2024

Figura 81.

Logotipos de Autocolca y de la Municipalidad Provincial de Caylloma, respectivamente.



Fuentes: Autocolca, 2024; Municipalidad Provincial de Caylloma, 2024

La asociación entre Caylloma, el Cañón del Colca y los cóndores se ha establecido gradualmente desde que la provincia comenzó a llamar la atención del país y del mundo, desde que las cámaras comenzaron a apuntar a sus paisajes y desde que otros comenzaron a escribir sobre ellos. Ha sido, considero, a través de las imágenes que no solamente se ha difundido el paisaje del cañón, el cañón como destino turístico y la dupla paisaje-cóndor, sino que también se ha consolidado una unidad conformada por las asociaciones de estos elementos. Mi comadre, Livia, me mostró algunas de las postales que guarda desde que abrió su primera tienda hace

ya más de 30 años. Para ese momento, el cóndor ya parecía ser imagen representativa del Valle:

Figura 82.

Postal del Cañón (fines de la década de 1990 e inicios de la década del 2000, aproximadamente), de la colección de Livia Sullca.



Fuente: Archivo personal de Livia Sullca.

Se dedicó también algunas líneas a esta ave en “Descubriendo el Valle del Colca”, a finales de 1980 (1987). El escritor Mario Vargas Llosa, autor de la introducción de este texto, consideraba que el lugar aún no se había consolidado como un espacio de recepción de turistas para el momento en el que escribía: “el turismo es todavía escaso, y el hombre moderno no ha tenido tiempo de depredar el valle”, afirmaba (1988, p. 22). Era 1988, y no había pasado ni una década desde que en la expedición Canoandes '79, conducida por estudiantes polacos, se concluyera y anunciara que el cañón era el más profundo del mundo (Lisocka-Jaegermann y Woloszczak, 2008, p. 220).

Mauricio López de Romaña llamaba a la región como “Territorio del Cóndor” a través del título del segundo capítulo del libro. Una cita en particular reflexiona en torno a la relación especial que tendría el animal con el paisaje que podía ser encontrado en la provincia:

“Si bien esta gran ave se encuentra en casi todos los Andes, inclusive en la costa, son pocos los lugares como en el Colca donde su presencia es constante y con posibilidades de observarla en vuelo a corta distancia. Muchas veces por debajo del punto de observación puede apreciarse el plumaje de encima del lomo y las alas.

Dada su importancia, el cañón es un 'Santuario Nacional' para conservación y protección del cóndor" (De Romaña et al., 1988, pp. 55-56).

Los bordadores no observaron lo que sucedía sin elaborar alguna propuesta desde sus propios frentes, desde su propio trabajo. En cierto punto los cóndores comenzaron a hacer aparición en los objetos bordados, específicamente en las artesanías que, para el momento, ya comenzaban a circular por los miradores de la provincia. Antes de que el cañón y el cóndor se consolidaran como imágenes representativas de la provincia y emblemas de lo que atraía a los foráneos a la provincia, ni los cóndores ni otros animales del paisaje del Cañón, como las vicuñas, formaban parte de sus repertorios de imágenes. En otras palabras, la introducción de estas figuras en los bordados cayllominos constituyó una respuesta a las oportunidades que parecían ofrecer los cambios más recientes en la provincia.

Tenía la sospecha de que así hubiera sucedido desde antes de mi campo. Mientras miraba los bordados de los trajes, notaba que ninguno de ellos mostraba figuras de cóndores, que tanto veía en otro tipo de objetos. Sin embargo, no consideraba que pudiera hacer alguna suposición hasta que lo consultara y conversara junto a los autores de los mismos. Durante mi trabajo de campo, entonces, una de mis intenciones era averiguar, con los bordadores, si mis intuiciones eran acertadas. Durante mis interacciones dirigí algunas de mis preguntas en torno a este tema: ¿por qué los cóndores no suelen aparecer en los trajes? Sus respuestas me dirigieron a un lugar común: no se bordan en los trajes porque no forman parte de ellos, sino de las artesanías. Sería, más bien, raro incluir a este tipo de animales dentro de una pieza, como una pollera o un phullo. Durante mi tiempo en Chivay, solo una vez supe que se reprodujera la representación dentro de alguna prenda típica: Simona la bordó dentro de un phullo, que constituía un pedido más bien especial y excepcional. Como ella misma me explicó, no era nada común incluirlas dentro de este tipo de piezas.

A pesar de mis esfuerzos, no pude identificar precisamente cuándo comenzaron a ser representados en las telas, ni quiénes podrían haber sido las o los primeros en hacerlo⁶⁸. Hipotetizo, sin embargo, que podría haber sucedido cuando ya comenzaban a circular algunas artesanías bordadas. Como mostré líneas atrás,

⁶⁸ Mientras conversaba sobre el tema, varios se atribuyeron, al mismo tiempo, el haber iniciado con la práctica de bordar cóndores.

algunos de los primeros ejemplares que pude observar mostraban solamente iconografías que ya se aplicaban en los trajes, solamente que en nuevos formatos.

De forma similar a como surgieron las artesanías, esta figura parece haber comenzado a representarse en distintos puntos diferentes a la vez. Algunos bordadores me contaron cómo fue que experimentaron su aparición y difusión. Simona Cutipa me comentaba, por ejemplo, que la idea de comenzar a hacerlos surgió, en su caso, mientras pensaba en posibles innovaciones para su artesanía:

Grecia: ¿Usted más o menos sabe de dónde habrá salido o a quién se le habrá ocurrido?

Simona: No sé, yo viendo he hecho yo eso. Ya ni siquiera he visto bien... cóndor... vicuña ya hacía ya. Yo he empezado a hacer esas cosas, cóndor, vicuña, porque sé que nos representa acá en el Colca. Cuando iba a la estancia decía, “¿cómo puedo hacer?”, decía yo. A mi manera lo sacaba la vicuña, pero bien no lo sacaba. Ya después sacaba la llama, también hacía yo. Todo lo que ves vas haciendo. Mi creatividad ha sido todo lo que viste.

Leonardo Mejía, por su parte, me habló de haber comenzado a dibujar cóndores a sugerencia de un guía de turismo. Una tarde me habló de ello al mostrarme unos “cuadros” bordados que tenía colgados en su sala:

Grecia: Yo me preguntaba cómo se les ocurrió hacer un cóndor, así en bordado...

Leonardo: Eso era cuando ya vinieron los turistas. Más antes no se bordaba.

Grecia: ¿Y ustedes ya lo vieron de alguien más?

Leonardo: Este me trajo un guía. Un guía me pide, me dicen... que se van al mirador del Colca, y el cóndor, que por qué no lo bordan pue' un cóndor. Es lo que me dijo un guía. Entonces, yo saqué... he buscado de libros, así. Entonces había pue' volando, volando así, recto. Pero no así [describiendo la posición de perfil del “cuadro” referido] (fragmento de entrevista, 2024).

3.3.4.2. Más allá del cóndor: el paisaje bordado

Pritchard y Mordan (2003) consideraban que los paisajes y lugares turísticos son el resultado de una construcción social y una performance, en la cual participan tanto los locales como los foráneos y la industria turística general. Foxlee et al. (2008), por su parte, conceptualizaban a los souvenirs como “pedazos de lugar”, por su capacidad de evocar directamente un momento y espacio específicos. Creo que ambas ideas permiten posicionar a los objetos que presentaré a continuación, que emergieron en el camino de la consolidación de las artesanías bordadas.

Llegaría un punto en el que no solo los cóndores se harían espacios en las telas, sino todos los elementos del paisaje del Valle del Colca, como una composición unificada: el paisaje natural, adornado de plantas y acompañado de otros animales como las vicuñas, comenzaron a ser representados. Esto ocurriría durante aquellos primeros años del establecimiento del turismo, con la elaboración

de pequeños —y, en ocasiones, no tan pequeños— “cuadros” bordados. Estas piezas, hechas por los bordadores de trajes con la misma técnica con la que hacían las figuras típicas del bordado cayllomino —“dibujar” sobre la máquina—, mostraban literales representaciones de los espacios que tanto llamaban la atención de los turistas.

Figura 83.

Paisaje de nevados con cóndor y una vicuña, bordado por Leonardo Mejía.



Fuente: Archivo de campo.

Figura 84.

Paisaje del “Puente Inca”, con nevados al fondo, por Leonardo Mejía.



Fuente: Archivo de campo.

Figura 85.

“Cuadros” bordados exhibidos en la tienda de artesanías de Livia Sulca.



Fuente: Archivo de campo.

Las nuevas piezas ilustraban con particular detalle el paisaje compuesto por la dupla cañón-cóndor, pero no solamente aquel. En los cuadros comenzaron a mostrarse, también, otros espacios considerados emblemáticos o, por lo menos, llamativos de la provincia. Así, iglesias, plazas y otros paisajes se hacían un lugar entre los parajes mostrados a través de la aguja. En Chivay, el puente inca, un lugar conocido por los locales por haber sido datado desde años prehispánicos, fue uno de los puntos más representados.

Los “cuadros bordados” comenzaron, así, a ser un nuevo tipo de objeto bordado, que entraría en circulación principalmente por el pedido de dueños de hospedajes, quienes buscaban encontrar nuevas formas de decorar sus espacios con imágenes que fueran representativas de la zona. Estos objetos respondían a esta demanda en más de un sentido: no solamente representaban, con una habilidad destacada, los paisajes de la provincia, sino que también h

*

Años más tarde, la representación del paisaje encontraría un punto medio, de fusión, entre la composición e ilustración compleja de elementos y el estilo simple de

las iconografías. A inicios de los 2000, aproximadamente⁶⁹, algunos bordadores dieron un paso más allá en los juegos entre representaciones, estilos y paisajes: mantuvieron el estilo de la iconografía y comenzaron a representar pequeños paisajes, pequeñas composiciones en monederos y otros formatos chicos. Estos objetos salen de la estructura tradicional de presentar las iconografías de forma aislada y secuencial, y comienzan a mostrar composiciones algo más complejas, pero manteniendo el estilo de representación simple de las iconografías. Los monederos y otros objetos se convirtieron, así, en nuevas condensaciones de la “mirada del turista”, imaginada y construida como tal por los bordadores.

Figura 86.

Monederos y otros formatos de las “piezas-postal”, bordados por Delia Condori, exhibidos para su venta en Mallqui Pallay.



Fuente: Archivo de campo.

⁶⁹ De acuerdo a los testimonios de Delia Condori y Simona Cutipa, quienes comenzaron a hacer este tipo de piezas alrededor de estos años.

Figura 87.

Vizcacha bordada en un monedero. La parte dorsal se encuentra adornada del paisaje.



Fuente: Archivo de campo.

Delia me explicó que la idea había sido formulada entre ella, su esposo y su madrina. Los tres, pues, pensaban en hacer un producto que llamara la atención de los turistas que fueran a visitar al Cañón. La salida más lógica parecía ser la de representar al cañón mismo dentro de las piezas. De esta manera, cada monedero, funda o cartera funcionaría también como una pequeña imagen de lugar que acababan de visitar.

Alrededor del 2005, Delia ideó los diseños de otras piezas que permiten hablar del mismo argumento. Para el concurso de bordado de aquellos años —sobre estos eventos escribo un poco más en el capítulo siguiente—, Delia buscó hacer una nueva figura sobre una cartera, que no se hubiera visto antes y que representara los paisajes del Valle del Colca. Su trabajo sería el ganador de aquel año, y si bien no conserva el original —lo vendió a un turista al que le gustó—, lo replicó en algunos productos más pequeños, que todavía conserva —ver la Figura 88—.

La idea detrás del concurso de aquel año buscaba que los participantes bordaran algo representativo de la provincia. Delia pensó en los paisajes que los turistas veían al llegar al mirador “La cruz del cóndor”, el punto más visitado del lugar por ser una locación privilegiada para observar el vuelo de los cóndores. En aquellos años, contaba, en el lugar se asentaban varias mujeres que se dedicaban a hilar frente a los turistas. Vestidas con el traje regional, pasaban las mañanas recibiendo a los foráneos, buscando alguna propina a cambio de la demostración. Delia pensó, entonces, ¿por qué no bordar la imagen de estas mujeres?

Fue entonces que, con la máquina y la misma técnica que utilizaba para hacer las figuras del bordado cayllomino, se dispuso a “dibujar” la imagen de una de estas mujeres sobre una cartera. El fondo de su Figura bordada mostraba un cielo azul y, evidentemente, el paisaje del Cañón del Colca. Algunas plantas e ichu terminaban por decorar el panorama. Adornaría los bordes de esta composición con achocchas rectangulares, propias de los trabajos de artesanía. En la variación que hizo, luego, para piezas más pequeñas, incluyó los bordados que solía poner en el resto de sus monederos. Bordó, así, una iconografía de trucha con hilos azules, adornada de plantas y espirales alrededor.

Figura 88.

Monedero con la silueta de una hiladora bordada, de los tempranos 2000. En su otra cara puede notarse la figura de trucha.



Fuente: Archivo de campo.

Las nuevas formas de la artesanía bordada, expuestas en esta sección, me permiten proponer que ha habido un tránsito en los significados que estos productos han condensado a lo largo de los años. Femenías decía, para inicios de los 90s, que a través de las artesanías cayllominas la “etnicidad en sí misma” (2005, p. 270) se vendía a los foráneos. Esta afirmación podía encontrar ecos más profundos con los primeros objetos pequeños hechos para turistas, como las mochilas-pollera o las Barbies Colca. Ambas, pues, constituían adaptaciones del traje, de elementos que podrían ser considerados “emblemas” de la identidad cayllomina. Los artesanos

detrás de estos primeros objetos tomaron los elementos del traje y los adaptaron a nuevos formatos, manteniendo estructuras identificables.

Sin embargo, la inserción del paisaje del Cañón dentro del rango de iconografías representado en estos objetos podría permitir hablar de la “venta” de otra cosa. La mayor parte de los bordados que consumen los turistas, pues, no se promocionan hoy como objetos étnicos —a pesar de que la idea del haber sido hechos con una técnica tradicional de bordado mantiene valor—, sino como representaciones del paisaje.

He llamado a este tipo de objetos “artesanías-postales”. Creo que las formas que adoptan hacen que esta asociación sea lo suficientemente clara: estas pequeñas piezas, ya sean monederos o “cuadros”, representan la imagen del paisaje del Cañón del Colca, que nunca es mostrado “solo”, sino acompañado del imponente vuelo del cóndor. Suelen estar acompañados, además, de una pequeña “leyenda” del lugar, que indica de dónde proviene el lugar cuya imagen muestra: estas piezas, así como varias otras artesanías, suelen estar marcadas con un texto bordado que reza “Colca - Perú”, “Arequipa - Peru” y variaciones similares. A pesar de que el formato de una postal típica es evidentemente distinto al de un monedero o carterita, considero que, por la similitud de sus elementos, creo que estos objetos cumplen, en este caso, con la misma función.

Se ha escrito ya sobre la importancia de las imágenes visuales para la promoción de espacios turísticos, la cual se hace a través de medios tan diversos como folletos o comerciales de televisión (Milman, 2011). Como cualquier representación, estas imágenes no deben ser entendidas como representaciones exactas del mundo real. Bounarou decía, en tal sentido, que “las imágenes de las postales no son reflejos del mundo, sino representaciones cultural y socialmente construidas y conceptualizadas”. Por lo tanto, “la esencia de sus análisis recae en la comunicación y el intento de entender y discutir sus significados más profundos” (2021, p. 45).

3.3.5. Ideas en movimiento: algunas innovaciones contemporáneas

La técnica del bordado es muy versátil, y las iniciativas de artesanías están en constante generación y renovación. Los artesanos aún proponen nuevas ideas para satisfacer nuevos gustos y lograr llegar a más personas. A continuación presento algunas de las iniciativas más recientemente propuestas. Durante el campo, sus

creadores pudieron explicarme las lógicas detrás de ellas, las intenciones con las que lo hicieron y los públicos a los que buscaban abarcar. Deseo invitar a quien lea a fijarse en cómo es que estas ideas juegan con los elementos básicos del traje y las representaciones que el bordado permite hacer.

Monederos cabana, por Ricardina Condo

Ricardina se propuso hacer estos objetos para venderlos durante la Semana Santa. Ella, usualmente dedicada a la elaboración de piezas de traje con estilo cabana, notó que las artesanías solían tener solamente un estilo de “dibujo” y color, ¿por qué no hacer entonces, pensó, artesanías que mostraran el estilo cabana? Me explicó la idea en una de nuestras conversaciones:

Ricardina: [...] Ahora, dije, para Semana Santa voy a hacer otro tipo de monederos, ya no lo mismo. Voy a salir con artesanía. Y lo hice, una maquinita me faltó para poner las brochas. Lo hice porque no hay monederos, o no lo he visto hasta ahora, no sé... porque la gente me pregunta. Lo he hecho con estos diseños, con diseño cabana.

Grecia: Sí, pues no hay tanto. Hay más figurita collagua...

Ricardina: Hay figuritas pero de artesanía, con colores de artesanía. Entonces yo lo apliqué así, con hilo blanco en esta tela, en telita gris, azul... en este material. Los monederos normalmente lo hacen en tela lino, en esos, pero yo lo hice en este material. Y con ese bordado sale bonito. Claro, como lo vamos a mandar aquí, colores así rojo, verde... bonito.

Grecia: Claro, claro. Es diferente también. A veces solo hay colores como negro, a veces el hilo...

Ricardina: ¡Lo mismo, todos vendemos lo mismo! Sí, ese también es el tema, ¿no? [...] (fragmento de entrevista, 2024).

Buscó, a partir del vacío observado y las referencias notadas, formular una propuesta para llenar el vacío de bordados cabana dentro de este rubro. Hizo, entonces, bordados cabana sobre monederos que elaboraría sobre telas similares a las utilizadas para llicllas y phullos. Los bordados, al mismo tiempo, serían hechos con los colores típicos del estilo cabana: rojo, azul y verde. De esta manera, lograría responder a los gustos aquellas personas que, según me contaba, le habían preguntado por objetos que no tuvieran los mismos colores y diseños que el resto de artesanías.

Figura 89.
Monedero con bordado cabana, por Ricardina Condo, hecho en 2024.



Fuente: Archivo de campo.

Cárdigan con bordados de pollera, por Leandrina Ramos

Figura 90.
Cárdigan con bordado de lana, por Leandrina Ramos.



Fuente: CITE Arequipa, s.f.

Leandrina ha diseñado, en colaboración con un diseñador contratado por el CITE Arequipa, una pieza que “juega” con un tipo de bordado que no he visto en ninguna otra pieza de artesanía, sino solamente en las polleras chivaeñas⁷⁰. Este es el bordado en lana, que tiene formas específicas de su tipo y suele aplicarse en la parte central de este tipo de piezas,

El objeto en cuestión es un cárdigan hecho con base de fibra de alpaca. La base de este objeto es elaborada por las reclusas de un penal en Arequipa, con las que el CITE ha elaborado un proyecto productivo. A este, Leandrina aplica bordados de lana y achocchas en los bordes, con la misma técnica que aprendió cuando hacía polleras estilo collagua para el uso de las cayllominas.

El “bordado incaico”, por Simona Cutipa

Simona me contaba que por Coporaque, su tierra natal, había algunos lugares en los que los locales podían encontrar varios restos de “huacos”, vasijas antiguas, “de la época de los incas”, como ella identificaba⁷¹. Ella y sus hermanos, de acuerdo a sus recuerdos, jugaban en el lugar algunas veces. Los motivos con los cuales estaban decorados los restos de cerámicas que ella veía le llamaban mucho la atención, por sus formas puntiagudas y simétricas.

Este es de huaco, sacado de huaco. De ahí hemos sacado esas cosas. Son diferentes huaquitos que hemos traído de San Antonio, de Coporaque. Hay bastantes huesos, restos (fragmento de entrevista a Simona Cutipa, 2024).

Cuando llegó el momento de idear nuevos formatos de artesanías para el turismo, ella habría recordado los patrones que veía en ese entonces para hacer un nuevo tipo de bordado: el “bordado incaico”. Ella, pues, había identificado que los turistas solían aproximarse a objetos con este tipo de patrones y motivos. En las artesanías que algunos de los comerciantes compraban de lugares como Cusco y Puno, estos eran algunos de los que predominaban. Pensó, entonces, que sería buena idea también aplicarlos en algunos de los objetos que ofrecía. Con la técnica de la máquina, entonces, comenzó a hacer algunos productos que imitaran los motivos que veía en las cerámicas cuando niña, semejantes también a aquellos que veía predominar en los souvenirs que venían de otras partes del país. En su puesto

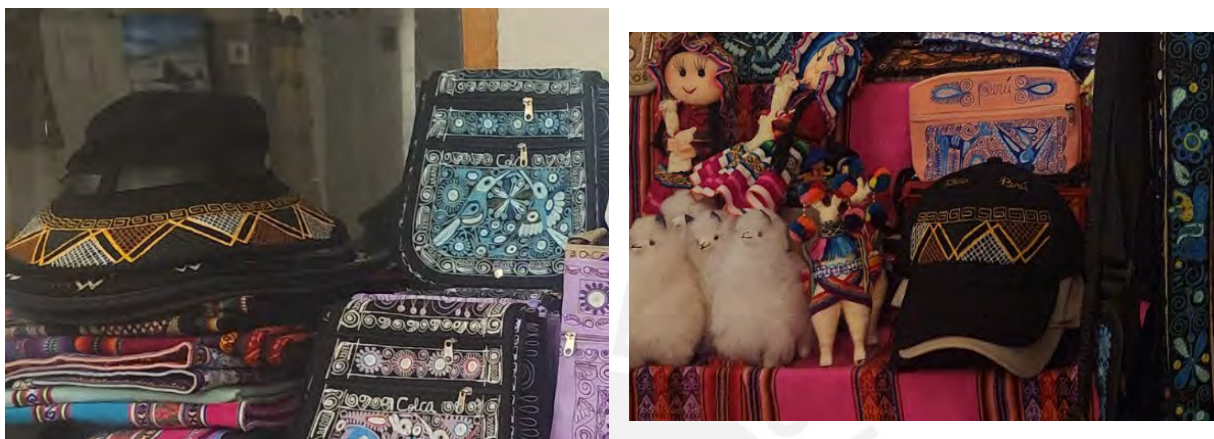
⁷⁰ Ver también imagen 104.

⁷¹ Asumo, por su descripción, que se trataba de un área rica en restos arqueológicos. No tengo forma de confirmar su relato, y menos aún la pertenencia de las piezas a tiempos incaicos. Considero el testimonio importante en tanto explica el proceso de creación personal del objeto.

en el hotel Casa Andina ofrece algunos de estos productos, que pueden distinguirse de los demás por sus figuras anguladas, distintas de los trazos ondeados que suelen caracterizar a los bordados cayllominos.

Figura 91.

Piezas con "bordado inca".



Fuente: Archivo de campo.

3.3.6. Reflexiones de balance

El método iconológico de Erwin Panofsky, explicado en "El significado de las artes visuales" (1983), apostaba por analizar las representaciones de las obras de arte a través de los contextos históricos específicos en los que eran producidas. La secuencia que el método proponía iniciaba con el análisis preiconográfico, con el que se buscaba analizar las meras formas mostradas en la composición, sin otorgarles alguna valoración o significado. Luego seguiría el análisis iconográfico, a través del cual se podría establecer asociaciones entre los elementos identificados. El tercer paso del método, el análisis iconológico, permitiría posicionar a la obra en un contexto mayor, y analizarla en función a este:

"cuando intentamos comprender este fresco como un documento sobre la personalidad de Leonardo da Vinci, o sobre la civilización del Alto Renacimiento italiano, o sobre una particular sensibilidad religiosa, consideramos entonces la obra de arte en cuanto síntoma de algo distinto, que se expresa en una infinita variedad de otros síntomas, e interpretamos las características de su composición y de su iconografía como manifestaciones más particularizadas de ese «algo distinto»" (Panofsky, 1983, p. 50).

El ejercicio que acabo de hacer en este capítulo no ha sido —ni ha pretendido serlo— el resultado de una aplicación rigurosa de este método. Sin embargo, me gustaría reconocer su influencia en el argumento que he pretendido demostrar. Creo, pues, que el haberme fijado en los cambios que atravesaron las imágenes que

representaban los objetos bordados en las artesanías no pudo haber sido hecho sin tener en consideración los procesos de cambio más amplios que atravesaba la provincia de Caylloma. Es decir, consideré necesario “leer” los objetos bajo las luces de los contextos en los que eran producidos. Para analizar sus evoluciones era, entonces, necesaria una perspectiva que considerara a la historia reciente del lugar.

La introducción de ciertas iconografías —el cóndor, la vicuña, el búho y la representación de otros animales asociados al cañón— y la creación de ciertas imágenes —el paisaje del Cañón del Colca— en los repertorios del bordado no pueden, pues, evaluarse sin considerar que se desarrollaba en respuesta a la forma en la que la zona estaba consolidándose como un destino turístico. Las bases de su atractivo eran el paisaje “natural” y sus elementos, por lo que los objetos bordados adoptarían también, a la par de las fotografías y postales que comenzaban a circular, representaciones de los mismos.

La idea detrás de todo lo que he narrado ha sido una: el abordar, haciendo distintas paradas para ahondar en lo importante, la trayectoria que los objetos bordados han atravesado desde que comenzaran a ser hechos ya no solamente para las cayllominas, sino para los turistas.

Quiero destacar tres rasgos de este proceso. En primer lugar, que las artesanías, este rubro que surgiría para el nuevo público, fueron hechas a partir de los elementos básicos del traje, adaptados dinámicamente a nuevos formatos. Gradualmente, comenzaron a distinguirse por tener un repertorio propio de colores, formas y representaciones, formulados todos desde un constante diálogo entre las ideas de los bordadores, lo que esperaban que gustaran a los foráneos, y las sugerencias de guías y a los involucrados.

En segundo lugar, que las nuevas expectativas e imágenes circuladas por el contexto del turismo emergente impulsó un cambio en la forma en la que los bordadores hacían sus representaciones de la flora y la fauna. No solamente crearon e incorporaron nuevos elementos —como el cóndor y otros animales asociados al cañón— sino que también cambiaron el estilo de representación, para poder crear composiciones más complejas, que respondieran a los deseos de los foráneos de ver el paisaje en la tela.

En tercer lugar, que, como parte de este proceso el bordado se convirtió en un formato y un medio para reproducir las imágenes sobre el cañón producidas y reproducidas a través de otros medios. Pritchard y Mordan (2003) consideraban que

los paisajes y lugares turísticos son el resultado de una construcción social y una performance, en la cual participan tanto los locales como los foráneos y la industria turística general. Los bordadores, en constante diálogo con otros agentes, incorporaron en su trabajo lo que consideraban las expectativas de los turistas, íntimamente vinculada al paisaje del cañón y a lo que representaba en este contexto en formación. La tela se convirtió en el medio de objetivización de la mirada turística, como lo entendería John Urry (2011).

Sin el ánimo de obviar todas las particularidades que presentan, considero valioso poder entender a estas formas dentro de procesos y tendencias más amplios, por los que la cultura material de sociedades turistizadas se encuentran atravesando desde hace años. Así lo observaba el antropólogo Nelson Graburn, mientras reflexionaba en torno a la cultura material producida por los subalternos que, lejos de los campos del arte occidental y hegemónico, producían aquellos objetos que solían ser recolectados como “curiosidades” etnográficas, que fueron conocidos como “primitivos” por mucho tiempo, y en torno a los cuales el estatus de “arte” fue debatido por largo tiempo. Decía que cuando comenzaban a ser hechos para la mirada turística y foránea:

They have to satisfy the aesthetics of the foreign consumer as well as the producer, if possible; they have to project a clear image, either ethnically relevant or suitably exotic; they have to be transportable and not too fragile and resemble some genre that is deemed worth collecting by outsiders.

[Tienen que satisfacer las estéticas de los consumidores foráneos, así como las de los productores si es posible; tienen que proyectar una imagen clara, étnicamente relevante o apropiadamente exótica; tienen que ser transportables y no demasiado frágiles, y asemejarse a algún género que sea considerado digno de ser coleccionado por los foráneos] (Graburn, 2006, p. 427).

En el paso del colibrí al cóndor y de las polleras a las carteras hay mucho más que un cambio de formato. Como he procurado mostrar, ha involucrado, para los bordadores, también el pensar e imaginar las necesidades y deseos de los foráneos, reformular constantemente objetos cotidianos, pensar en la importancia de un paisaje que comienza a formarse como destino. Todo esto mientras, en ese entonces, se mantenían interacciones entre varios tipos de agentes, y, por supuesto, se generaban expectativas sobre lo que este nuevo rubro podría ofrecerles. El siguiente capítulo será el lugar para discutir, precisamente, el funcionamiento de tales expectativas.

Los souvenirs bordados —y, de forma especial, las “artesanías-postales”— se basan en la creación de imágenes sobre el Valle del Colca, construidas a partir de no cualquier soporte material y físico, en términos de Lauer (1982). Están hechas, pues, a través del bordado cayllomino, una práctica y técnica con historia y significado: es la técnica con la cual las mujeres del Colca se han vestido por décadas, la que adorna los trajes del popular wititi y la que, en el contexto construido por las lógicas del turismo y la patrimonialización, se ha convertido en un bastión de la cultura local y nacional. Será labor del siguiente capítulo analizar estas últimas dinámicas: ¿cómo es que esto ha repercutido en las formas en las que la práctica y sus agentes son representados y significados?

3.4. Balance del capítulo: una historia en las telas y de las telas

A lo largo de este capítulo he abordado los cambios que los objetos bordados han atravesado desde el quiebre de 1980. Los abordé a través de los dos rubros a través de los cuales se dividen: los trajes, las vestimentas típicas de la provincia, y las artesanías, los objetos que surgieron con la expansión del turismo, a partir de la base de los primeros.

Para explicar estas dinámicas, debí bosquejar una breve introducción a los elementos que conforman el bordado cayllomino, parte de los repertorios de la práctica de los bordadores. Fue así que describí a los tipos de bordado, desde los cuales se compone cualquier pieza —las achocchas, las uñachas y las iconografías—, así como las estructuras o estilos collagua y cabana, dos estilos de vestimenta y de bordado, básicos para comprender la composición de los trajes y la diversidad dentro de la práctica del bordado cayllomino. Estas clasificaciones, ampliamente conocidas entre los bordadores, son claves para entender, a partir de ellas, las formas que han adoptado con el paso de los años.

Consideré importante describir y analizar las transformaciones de ambos rubros por las diferencias en los factores a los cuales responden y las lógicas que configuran sus elaboraciones. Inicié el abordaje con los trajes, cuyos cambios analicé no solamente desde la comparación de objetos de años distintos, sino también desde los discursos y explicaciones que los agentes me brindaban sobre ellos. He buscado describir brevemente cómo los trajes han cambiado en sus materiales, sus estilos y sus composiciones: sus materiales se han diversificado, sus patrones de bordado han cambiado —lo que ha involucrado el desplazamiento de

algunas iconografías— y sus diseños han variado de acuerdo a los gustos de las nuevas cayllominas. Sobre estos procesos, influenciados por evoluciones tecnológicas y el acceso a nuevos materiales, los artesanos han formulado narrativas de cambio, así como opiniones sobre las direcciones que han asumido dichas transformaciones.

En la segunda parte del capítulo dediqué mi atención a las artesanías bordadas: aquellos objetos que surgieron desde el quiebre temporal considerado, en directa respuesta a ellos. Busqué dar cuenta de su evolución hacia las formas que asumen mayoritariamente hoy a través de sus elementos básicos que, gradualmente y a través de los años, fueron emergiendo. Di cuenta, así, de que surgió a partir de la observación de los bordadores del interés que los turistas brindaban a los trajes bordados. A partir de entonces, la miniaturización de las piezas del traje hasta el cambio de soportes físicos, el cambio de colores y otros de los procesos descritos dieron lugar a los elementos de base que, hoy, constituyen a las artesanías bordadas. Los recuerdos de los bordadores daban cuenta de que este proceso se llevó a cabo

Quiero destacar tres rasgos de este proceso. En primer lugar, que las artesanías, este rubro que surgiría para el nuevo público, fueron hechas a partir de los elementos básicos del traje, adaptados dinámicamente a nuevos formatos. Gradualmente, comenzaron a distinguirse por tener un repertorio propio de colores, formas y representaciones, formulados todos desde un constante diálogo entre las ideas de los bordadores, lo que esperaban que gustara a los foráneos, y las sugerencias de otros agentes, como los propios turistas y guías de turismo. En este proceso, el repertorio iconográfico introdujo la “mirada del turista” (Urry y Larsen, 2011), y los elementos del paisaje que habían llamado la atención de los turistas comenzaron a ser representados dentro de los nuevos objetos, tanto con el estilo de la iconografía bordada como con otro que surgiría en estos procesos, mucho más detallado y orientado a construir composiciones complejas.

Habiendo sintetizado lo hecho, puedo articular algunas observaciones sobre ello. Decidí en primer lugar, brindar mayor espacio a analizar las trayectorias de la artesanía por estar estrechamente vinculada con los procesos que marcan la delimitación temporal de la investigación. Sin embargo, consideraba necesario dedicar espacio a desarrollar los cambios en el traje por una razón que, si bien observé de manera clara durante mi campo, corría el riesgo de no hacerlo durante

mi redacción. Buscaba mostrar, pues, que la práctica del bordado es dinámica en sus diferentes expresiones. Si bien he presentado a las artesanías como el resultado más visible de innovaciones y cambios, no deseaba que ello llevara a entender a los trajes como productos estáticos. Como he pretendido demostrar en la primera parte del capítulo, una asunción así no podría estar más alejada de la realidad.

Graburn (2006) consideraba que los objetos “de uso interno” —aquellos que no fueran hechos específicamente para el mercado turístico o foráneo— permanecían siempre y cuando ciertas condiciones se mantuvieran, vinculadas a sus materiales de base y su función dentro de la sociedad en la que se encontraran. No asumía que estos se mantendrían estáticos: reconocía, más bien, que factores como cambios en los materiales, nuevas ideas y gustos —a considerar especialmente en un contexto de globalización—. En el caso de los trajes cayllominos, podría decir que estos factores están atravesados por una dimensión generacional: quienes han introducido y mantenido cambios en ellos han sido y siguen siendo, pues, las jóvenes cayllominas, en contraposición con los usos que sus madres y abuelas suelen mantener. Mientras mantienen el uso del traje y de su estructura, añaden innovaciones fruto de sus propias perspectivas sobre moda y vestido. La práctica, así, se adapta al gusto.

Lauer (2023), por último, consideraba a las representaciones, aquellas imágenes producidas a través de los objetos, como las “síntesis de otras determinaciones (aquello inferible a través del análisis icónico): las ideas, la ideología, lo psicológico profundo, etc.” (2023, p. 101). Bajo estos términos, las representaciones bordadas fueron productos del momento específico en el cual surgieron: desde la construcción de un paisaje, de una mirada que se consolidaba a través de las imágenes —no solo fotográficas, sino también dentro de los objetos bordados—. Las ideas que reflejaron sobre la tela pueden ser rastreadas a dimensiones más amplias: a imaginarios sobre los paisajes, los escenarios naturales, atractivos en tanto contruidos como tales por la mirada turística.

El capítulo ha buscado abordar los efectos de las miradas foráneas sobre los objetos del bordado. Quedan, entonces, abiertas las preguntas que dan paso al siguiente capítulo: ¿qué efectos podrá, pues, tener la creación de estos nuevos objetos para los bordadores, en términos de estatus y reconocimiento?

Capítulo IV. De cosedores a artesanos: transformaciones en las categorías, discursos y valoraciones del bordado

Quien comience a leer este capítulo luego de haber revisado los anteriores podrá notar que los espacios a los que presto atención habrán cambiado. En los capítulos anteriores me concentré en describir, fundamentalmente, lo que sucedía dentro de los talleres, como un espacio social y un espacio en el que se producen representaciones (bordadas). Si bien espero haber dejado en claro que lo que sucede en la producción de bordados involucra a mucho más de lo que pasa dentro de estos espacios, en este capítulo trasladaré el foco de mi atención a otros que permitirán observar dimensiones nuevas de los mismos procesos y fenómenos a los que he prestado atención. Este cuarto y último capítulo —antes de mis conclusiones— se basa en observar los cambios que, desde la introducción del turismo en la provincia, la práctica y sus hacedores han atravesado en el plano de los discursos y valoraciones.

En este capítulo me propongo, entonces, salir de los talleres y del mundo del trabajo para prestar atención a cómo es que ha sido percibido, valorado y clasificado, a lo largo de estos últimos años, por nuevos agentes, entre los cuales el Estado posee una posición especial. Sostengo que tanto los sujetos productores —los bordadores— como los agentes con los cuales se relacionan producen y comparten discursos en diálogo con otros más grandes sobre la artesanía y su posición en el imaginario nacional. En tanto los sujetos de mi interés se amplían, analizaré sus perspectivas desde los espacios particulares desde los que emiten y construyen tales discursos. El análisis de documentos, publicaciones, eventos y notas de prensa se harán, por ello, un espacio en estas líneas.

Para realizar el ejercicio que propongo, las categorías de “artesanía” y “artesano” tendrán una importancia central, y un trato más cuidadoso que el que he otorgado en líneas anteriores —en las que las he utilizado como sinónimo de “bordadores” o “cosedores”, solamente por variar los términos con los que me refería a los agentes—. Serán consideradas, en las líneas establecidas por Shiner (2006) y Lauer (2023), como categorías históricas, con significados que se construyen de acuerdo a los contextos específicos. Partiendo de esta idea, deseo poder bosquejar las formas particulares que adquieren dentro del contexto cayllomino, enmarcado en un contexto nacional y global que deberá tomarse, también, en consideración.

Mi intención, así, es la de analizar los usos y circulaciones de estas categorías, y de los discursos contruidos en torno a la misma en la práctica. De esta manera, por un lado, deseo mostrar cómo es entendida, a través de una construcción discursiva, por los agentes del Estado —CITE y Autocolca—, que trabajan directamente con los bordadores. Por otro lado, busco dar cuenta de la forma en la que es recibida, apropiada, utilizada, negociada o resistida por los sujetos en el campo en el que se desenvuelven. El capítulo puede entenderse como la respuesta a las siguientes preguntas: ¿cómo es que la categoría de “artesanía” se introduce en el contexto cayllomino? ¿quiénes la introducen? ¿cómo se configuran los discursos estatales sobre la artesanía específicamente en el caso del bordado? ¿cómo es que los artesanos interactúan con los imperativos derivados de ellos? Y, por último, ¿qué efectos tienen estas dinámicas en las formas en las que se diferencian los agentes?

4.1. “Yo no he pensado que era artesana”: la introducción y adopción de una nueva categoría

Antes de los reconocimientos y de la asignación de trabajadores especialmente orientados a promover la artesanía en Caylloma, los bordadores desarrollaban su práctica bajo términos distintos, para otros públicos, en un contexto institucional muy diferente al que hoy puede observarse. Nuevas redes y oportunidades han abierto, para algunos, caminos que no existían hace décadas. En esta sección deseo poder situar, desde los recuerdos de los bordadores, su creación: la introducción de las lógicas, sostenidas en personas, normas e instituciones, que fueron descritas solo algunas líneas atrás. Rastreo la génesis a través de un término concreto, un concepto que marcaría la apertura al aparato desde el cual el Estado comprende, hoy, la artesanía.

Simona Cutipa —a quien ya he presentado en capítulos anteriores— es una bordadora conocida tanto dentro como fuera de Caylloma. Colocar su nombre en un buscador de internet es suficiente para poder leer artículos escritos sobre ella, así como algunos videos de entrevistas suyas. Su imagen circula con la misma facilidad: las diferentes páginas en las que se la ha mencionado suelen acompañar su contenido con alguna fotografía. Simona posa en todas ellas con una típica “parada” completa chivaeña —con el sombrero collagua, por supuesto—. Sonríe a la cámara en algunas, pero varios otros fotógrafos han preferido captarla haciendo la actividad

por la que se la conoce: bordando al estilo cayllomino con una máquina negra a pedal, “de las antiguas”, como suelen llamarlas los bordadores chivaeños. La conversación que tuve con ella fue fundamental para tomar la decisión de dedicar un capítulo a analizar la dimensión simbólica de la práctica: cómo es significada, valorada y representada, a través del lenguaje y de la práctica, por sus hacedores y agentes más allá de ellos.

Nuestro diálogo tomó lugar en los últimos días de mi trabajo de campo. Estábamos en la recepción del que es su lugar de trabajo habitual desde hace ya casi 20 años: el hotel Casa Andina. Durante todo este tiempo, Simona ha recibido a los turistas mostrando lo que sabe hacer: bordar trajes y artesanías con una máquina de pedal negra. Durante mis meses en Chivay varios me habían hecho referencia a ella como una de las “pioneras” en la producción de artesanías, razón por la cual me interesaba poderosamente poder tener alguna conversación o encuentro con ella.

Las preguntas que le hice estuvieron referidas, precisamente, a la razón que me habían señalado que la había hecho conocida: ¿cómo era que había empezado en el rubro de la artesanía? ¿de dónde habría obtenido las ideas e inspiraciones necesarias? ¿con quiénes habría comenzado a trabajar? Simona, mientras me respondía, me hablaba de ferias en el extranjero, de atenciones de la prensa y funcionarios del Estado, y de reconocimientos varios, cuyos detalles ella misma ya no podía recordar.

En cierto punto de nuestra conversación, me animé a hacerle una pregunta que había surgido de mis impresiones en el campo y que, para el momento, ya había propuesto y discutido con varios otros bordadores: ¿había sido ella siempre llamada o reconocida como “artesana”? La forma en la que formuló su respuesta me hizo decidir, en ese momento, que incluiría en mi redacción una sección dedicada a aquello involucrado en lo que me decía: “no, yo no he pensado que era artesana”.

Simona acompañaba, con esa expresión, una historia similar a otras que ya había escuchado en otras ocasiones, en otras conversaciones. Recordaba que la primera vez que le llamaron así, “artesana”, fue en un concurso en el que participó:

Grecia: ¿No siempre se les llamó artesanos, entonces?

Simona: No, no. Desde el momento que he salido... ese concurso que ha habido, recién sé que era artesana. Pero yo no sabía... ¿cómo, cuál?. Nosotros bordábamos normal, nuestra ropa típica...

Grecia: ¿Qué les decían?

Simona: Bordadores. Decían bordadores, o, a veces, “que sabe coser”. Collagua o cabana, diferente, siempre dos culturas. Pero no era “artesano”.

Grecia: Y recién en ese concurso que me dice...

Simona: Recién en ese concurso, “artesanos” (fragmento de entrevista, 2024).

Simona, así, explicaba que los términos con los que los agentes entendían su propia práctica eran, antes, otros, que aún siguen siendo utilizados hoy. En ocasiones, como aún pude notar, ni siquiera se identificaba a un bordador como el portador de una práctica específica, como un oficio “aparte”: simplemente se señalaba que “sabía coser”, como una habilidad añadida.

Como ya señalaba, esta no había sido la primera vez que había preguntado sobre el tema. Mientras pasaban las semanas en Chivay, notaba que algunos patrones emergían, y una breve “historia” se iba construyendo. Noté que la forma en la que los bordadores se referían a su labor era distinta a la que utilizaban los trabajadores de los organismos públicos con los que también conversaba. Ambos tipos de agentes utilizaban el término “artesanos” y “artesanías” constantemente, pero de formas distintas. Los bordadores, en primer lugar, solían usar la noción de “artesanía” para referirse específicamente a los productos para turistas —la forma en la que también he buscado usar el término a lo largo de este texto—. La “artesanía” es, así, un rubro diferenciado dentro del bordado, pero no el bordado en sí mismo, como práctica en general.

Para referirse a sí mismos o a personas que hicieran la misma actividad, el término “artesano” no era el más popular. Les llamaban “cosedores” y “bordadores”, “alguien que borda” o “alguien que cose”. Cuando brindaban alguna referencia y me señalaban a otra persona que también hacía lo mismo que ellos, la forma más común de hacerlo era “él/ella también cose”.

Los momentos en los que más escuchaba que utilizaban la noción de “artesano” era en dos tipos de espacios: en las reuniones que la Asociación Collaguas y Cabanas sostenía cada cierto tiempo, y en las asambleas que convocaba Autocolca para tomar acuerdos respecto a eventos venideros. En las conversaciones que la Asociación tenía, por un lado, se usaba como un término común: en los asociados, pues, no solamente se encuentran bordadores, sino también tejedoras y, en menor medida, hacedores de otro tipo de objetos (un ceramista, un bisutero y un grabador de cuero). Se usaba para hacer referencia a todos, ya fuera para un llamado a la participación o a la opinión, con un término en particular: “compañeros artesanos”.

Por otro lado, se utilizaba la palabra de una forma similar en las reuniones que tenían con Autocolca. En ellas también estaban presentes, de forma similar que en las de la asociación, representantes de otros rubros artesanales —también, en su mayoría, tejedoras—. Cuando los bordadores y otros agentes participaban, solían usarla para referirse a un “nosotros” común, que, si bien compartían intereses específicos y se reunían para formular objetivos comunes, no eran todos bordadores.

En aquellos espacios compartidos, los trabajadores de CITE y Autocolca usaban el término en el mismo sentido: se entendía, pues, que también debían hacer referencia a todos con un rasgo que compartieran. Sin embargo, cuando interactuaba o conversaba con ellos fuera de estos espacios de diálogo, en privado, notaba que rara vez se referían a los bordadores de la misma forma en la que ellos lo hacían, como “bordadores” o “cosedores”. Podría entender ello, en parte, en tanto varios de dichos funcionarios no eran de Chivay, sino de Arequipa o de otras regiones del país: a pesar de haber trabajado por ya años con los agentes en cuestión, podría entenderse que no usaran ciertos términos locales por el peso de la costumbre. Sin embargo, no dejaba de llamar mi atención que así fuera.

Esta aparentemente sutil diferencia en los lenguajes y términos utilizados me llevó a sospechar que la noción de “artesano” fuera más utilizada por los agentes del Estado que por los propios bordadores. Cuando comencé a hacer preguntas en torno a este término, las respuestas parecían dirigirse hacia un mismo lugar. Poco a poco, conversando con los bordadores, se bosquejaba una respuesta común: el término era, según recordaban, relativamente nuevo. Su introducción no parecía haber ocurrido hace poco más de 20 años. Quienes la escuchaban fueron, gradualmente, adoptando su uso y lo que este implicaba.

Varios artesanos con los que conversé sobre el tema recordaban los momentos en los que sintieron que el término ingresó al entorno cayllomino y, por lo tanto, comenzó a ser utilizado. En los recuerdos de Mendiguri, el presidente de la Asociación Collaguas y Cabanas, los funcionarios públicos habrían introducido el término al llamar, activa y constantemente, “artesanos” a los bordadores. Ello habría ocurrido durante los momentos en los que se había hecho conocer que la Ley del Artesano había sido promulgada desde el gobierno central. Este también habría sido un momento importante para que los “cosedores” comenzaran a asociarse a sí mismos con el término. En una de las conversaciones que tuvimos sobre el tema,

Mendiguri reflexionaba sobre cómo esta definición trajo cambios en las formas en las que se pensaba su trabajo en relación a la ley y el Estado:

Tomás: Más que nada las autoridades nos decían “los artesanos, los artesanos”. Ya quedamos así. Ya nos hemos familiarizado, como se dice, con lo que es pues el artesano.

Grecia: Claro...

Tomás: Antes nadie hablaba que esto es artesanía, nada. Bordados, tejidos es.

Grecia: Y ya con la ley...

Tomás: Así es, un poquito más vamos conociendo, vamos modernizando y vamos conociendo cuáles son nuestros derechos y nuestra ley, sus beneficios de parte del Estado y todo eso. Antes nadie conocía nada, no había RNA, no sabíamos qué beneficios teníamos como artesanos... todo eso.

Grecia: Ah, mire, qué interesante...

Tomás: Antes igual había pocos artesanos. No había como ahora. Pocos artesanos había. Entonces ya pues, bordadores, tejedores, eso nomá pue.

Grecia: ¿Y no se acuerda más o menos desde qué momento empiezan a llamarlos de esa manera?

Tomás: ¿“Artesanos”? Más o menos del 2000 para arriba. Por ahí recién se conformaron asociaciones de artesanos... (fragmento de entrevista, 2024).

Edgar, por su parte, asociaba sus recuerdos del nuevo concepto a la organización de la primera feria artesanal en Chivay. Según afirma, la iniciativa habría provenido de un pequeño grupo de bordadores que, al notar que en otros lados se hacían ferias para vender y promocionar su trabajo, ellos también decidieron optar por impulsar una opción similar. Él también recordaba que la Ley del Artesano tuvo un rol importante en este proceso: para él, surgió como una herramienta que, en ese momento, les ayudó a consolidar la iniciativa.

Yo fui el primer artesano en organizar a los artesanos acá para llevar (a cabo) una feria. Y ahí empiezan las asociaciones. La ley mismo sale, ¿no? Para que nosotros nos organicemos, y apoye el gobierno, ¿no? Ayudarnos... [...] Viajamos a los distritos a organizar, organizamos. Y acá en Chivay, la mayoría Chivay se presentó, de bordadores. De ahí pue', ya sale, se le dice 'el artesano' (fragmento de entrevista, 2024).

Simona, como mencionaba en líneas anteriores, asociaba el término al primer concurso en el que participó. No recordaba bien de qué trataba la competencia, pero sí lo que involucró participar en ella. Unas personas, me contó, fueron a visitarla al taller que tenía en su casa, como parte de las evaluaciones que formaban parte del evento. Esta visita, recuerda, fue la primera vez en la que se refirieron a ella como una artesana:

Simona: Porque en realidad no... ¡yo no he pensado que era artesana! ¡No! Es como cualquier... por eso, cuando vinieron al taller, que era un taller de cinco máquinas, “que no es un taller, que es una empresa”. ¿Cómo va a ser empresa de cinco máquinas?, decía, ¿cómo va a ser, si son cinco máquinas? Pero ya, ahí me dijo “usted es una artesana”. Y, ¡ahh!, recién dije, ¡“artesana”!

Grecia: ¿Había escuchado esa palabra antes, usted?

Simona: ¡Nada, no! No había esa palabra, “artesano”. Alguien habrá escuchado. Para mí, le digo, solo bordadores. Él borda, ella borda. Bordado cabana, bordado collagua.

Grecia: ¿Y cómo empezó a saber usar la palabra usted también?

Simona: Artesana... ha sido de lo que he concursado.

Grecia: Ya... ¿y ahí lo empezó a usar también usted?

Simona: Ya empecé a usar ya. O sea, que ya me sentía artesana [entre risas].

(fragmento de entrevista, 2024).

Testimonios como los presentados apuntan a ciertos lugares comunes. Edgar, Tomás y Simona me hablaron del término de “artesano” y sus relacionados como conceptos que se introdujeron en los repertorios de los bordadores cayllominos hace relativamente poco tiempo. Podían pues, recordar un tiempo en el que este no era manejado, así como los momentos y agentes que lo comenzaron a introducir. Las fuentes de las que habría venido el término siempre eran referidas, si es que no como parte de las autoridades estatales, como foráneas, “desde afuera”: entre autoridades políticas que llegaban a Chivay como parte de visitas administrativas y otras que llegaban para asumir cargos dentro de la provincia, representantes de organizaciones no gubernamentales, e, incluso, turistas.

¿Cómo se utiliza, hoy, este concepto? El término de “artesano” es ampliamente utilizado actualmente en Caylloma, tanto por los bordadores como por los organismos que interactúan y trabajan con ellos. El CITE Arequipa y la entidad autónoma “Autocolca” son quienes más presentes se encuentran en sus rutinas de trabajo cotidianas. Sus agendas de trabajo, pues, involucran directamente intervenir y apoyar en el trabajo de los artesanos de la provincia, entre los cuales se encuentran los bordadores.

A pesar de que el término ya se encuentra instalado y en uso, este se encuentra en constante renovación. Estas entidades, pues, organizan eventos, disponen espacios y reconocimientos en los que los bordadores participan en la calidad de aquella definición, como “artesanos”. Es a través de estos momentos en los que se construye y refuerza activamente la asociación de los bordadores como tales. Si bien esta podría ser asumida como una forma más de nombrarles, poner bajo miradas críticas esta credencial permite notar que carga con imperativos y expectativas que se proyectan a los artesanos.

Debo resaltar que describiré solamente las prácticas y discursos de organismos del Estado por haber sido los únicos agentes que encontré colaborando

y trabajando con artesanos para el momento en el que llegué a Chivay. No observé la presencia de otros organismos, como ONGs o proyectos particulares. Considero, por otra parte, que el hecho de haber notado al Estado como el principal impulsor de estas formas de entender al bordado forma parte de un argumento mayor, el cual pretendo desarrollar en líneas posteriores. Como ya decía García Canclini en “Las Culturas Populares en el Capitalismo”, “la principal función ideológica de las artesanías no se cumple en relación con los turistas, sino con los habitantes del país que las produce” (1989, p. 101).

Luego del campo, tuve curiosidad por saber si es que procesos similares al que he buscado describir —la introducción de categorías vinculadas a lo “artesanal” en las prácticas y cotidianidades de aquellos sujetos reconocidos como “artesanos”—. El breve texto de una ponencia, hecha por Oscar Galicia para el Seminario Institucional sobre artesanía, arte popular y saberes Tradicionales, —organizado por El Colegio de Michoacán, en México—, me hizo conocer sobre un caso con resultados muy similares. La investigación en la que se basó, titulada “La percepción de los artesanos en torno al fenómeno de lo artesanal”, tuvo entre sus hallazgos, algunos muy similares a los míos —en esta dimensión, por lo menos—. Una de las observaciones hechas al final del texto destaca una idea muy similar a la que he procurado presentar en estas líneas.

“Durante el trabajo de investigación fue importante observar cómo el artesano no se define como tal, sino en razón de que el otro lo ha nombrado de esa manera. Reconoce el término a partir de ser nombrado así por personal de instituciones de gobierno, los turistas y la gente que les compra en espacios fuera de localidad (por lo general en ferias y exposiciones)” (Galicia, 2014, p. 27).

Estas reflexiones, hechas sobre una investigación realizada en otro país y presentada hace ya 10 años, me permiten sugerir que lo que he observado en el caso de los bordadores de Chivay no es un fenómeno aislado. Ello, considero, invita a prestar atención a las dinámicas de las categorías en la vida social: ¿cómo se utilizan por unos u otros agentes? ¿significan lo mismo para todos? ¿qué implica su introducción y difusión?

En lo que sigue del capítulo me dedicaré a explicar cómo es que he observado que el uso de esta categoría, cargada de significados tan ampliamente extendidos como poco definidos, influye en las formas en las que se valoriza y presenta la práctica del bordado hoy. Llamar a una práctica como “artesanía” y, aún más, como una “expresión de identidad”, un “vehículo de cultura” e, incluso, una

pieza del patrimonio nacional involucra la generación de expectativas e imperativos sobre sus practicantes y su proceso de reproducción. Los bordadores, en este panorama, pueden utilizarlos como recursos, negociar con ellos o mantenerse en tensión constante con los mismos.

Espero ser capaz, entonces, de bosquejar respuestas a cuestiones como las siguientes: ¿cómo esperan Autocolca, CITE y otros organismos estatales en Caylloma que los artesanos trabajen y actúen? ¿Qué “modelo” o “modelos” de artesanos se promueven en Caylloma a través de estos organismos? ¿Cuáles son los espacios y momentos en los que se construye la imagen de “artesano” que se espera que performen?

4.2. Los bordadores como artesanos: los efectos de la categoría

En líneas anteriores explicaba cómo era que, según los recuerdos de los bordadores, la categoría “artesanía” y sus derivados —“artesano”, “artesanal”— se había insertado dentro del contexto cayllomino para referirse al trabajo que habían realizado, hasta el momento, bajo formas distintas de comprender. En esta sección vuelvo al presente, para enfocarme en observar cómo es que la categoría y sus asociaciones, ya plenamente insertadas, generan efectos en la práctica, en el trabajo cotidiano de los artesanos y sus interacciones con los representantes del Estado. Para ello, primero, deberé revisar cuáles son dichas asociaciones, para luego poder notar cómo emergen en la práctica. Paso, entonces, a escribir sobre aquellos discursos que, enmarcados en otros más amplios, sobre el patrimonio y la artesanía, que se traducen en expectativas con las cuales los bordadores interactúan de distintas maneras.

4.2.1. Bordadores, el Estado y el turismo: algunos apuntes de contexto

Antes de describir y explicar las formas concretas en las que las que el bordado cayllomino ha transformado su estatus, sus significados y valoraciones y, así, sus formas de ser representado, creo importante presentar un breve bosquejo del panorama contextual en el que se ubica. Con esta intención, esta sección presenta brevemente a aquellos agentes que trabajan, de manera relativamente constante, con los bordadores. Esto será importante para poder comprender aquellos momentos en los que, en interacción, enuncian, utilizan y negocian los imperativos vinculados al estatus del bordado como artesanía y patrimonio.

4.2.1.1 Los agentes promotores locales y los bordadores: sus relaciones y dinámicas cotidianas de trabajo

Las dinámicas de las que escribo en este capítulo salen de los talleres de bordado, y recorren las interacciones que, fuera de ellos, los artesanos mantienen con otros tipos de agentes, con los cuales trabajan para poder mejorar las condiciones de su trabajo y la difusión del mismo. No todos lo hacen de la misma manera; algunos, incluso, no lo hacen en lo absoluto: será parte de los objetivos del capítulo el describir y analizar cómo es que sucede, y qué efectos poseen las relaciones que se mantienen en el trabajo de los bordadores. Por el momento, para que se comprendan las dinámicas e interacciones de las cuales se escribirá en lo siguiente, propongo bosquejar brevemente las lógicas con las que interactúan y trabajan estos agentes en lo cotidiano.

Identifiqué, a lo largo de mi trabajo de campo, que eran dos las instituciones que trabajaban de forma relativamente constante con los bordadores⁷²: si bien su trabajo no estaba estructurado a través de un cronograma fijo, o a través de contratos que demandaran permanencia estructurada, intervenir en el trabajo de los bordadores y otros artesanos —predominantemente tejedoras— de la provincia era parte de las labores designadas de estas organizaciones y de sus trabajadores. Estas eran el Centro de Innovación Tecnológica de Artesanía y Turismo (en adelante CITE Arequipa o solamente CITE) y la Autoridad Autónoma del Colca y Anexos o Autocolca (como se le llamará en adelante), dos organismos distintos que, sin embargo, compartían objetivos de tales formas que muchas de actividades terminaban desarrollándose en los mismos espacios.

El CITE Arequipa, creado en 2015 por el Mincetur, fue un organismo especialmente diseñado para intervenir y hacer trabajo de promoción directa con los artesanos. Forma parte de la red de CITEs en el país, conformada actualmente por ocho otros centros distribuidos a lo largo de otras regiones —como Ayacucho y Lambayeque, dos de las más resaltantes por su actividad— (Mincetur, 2024). Como se enuncia desde su página institucional, sus actividades se dividen en cinco áreas o direcciones: de transferencia tecnológica; de capacitación; de investigación,

⁷² Para el momento en el que estuve haciendo la investigación (de marzo a mayo del 2024), no había otros organismos —como instituciones no gubernamentales— que se encontraran trabajando activamente o sostuvieran otro tipo de proyectos con el artesanado local.

desarrollo e innovación; de inscripción en el Registro Nacional de Artesanos (RNA) y en fondos concursables del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (Mincetur) y articulación comercial. A través de ellas, se busca el fortalecimiento de las llamadas “capacidades” y “competencias” de los artesanos de

CITE desarrolla sus actividades en Caylloma a través de dos proyectos específicamente; sin embargo, consideraría que era a través de uno solo de ellos que la gran mayoría de los agentes con los que trabajé entraban en contacto con la institución. “Quirau” es una plataforma comercial, una “marca” administrada por el CITE, y funciona vinculando el trabajo de los artesanos con el trabajo en la industria de la moda (CITE Arequipa, s.f.). Solamente una de las artesanas que conocí había desarrollado un trabajo constante dentro de esta línea: Leandrina Ramos, quien había desarrollado la mayor parte de su carrera en la ciudad de Arequipa. Como buscaré desarrollar en el resto del capítulo, su práctica destaca por posicionarse dentro de redes a las que no muchos artesanos acceden.

Se llama “Ukhuñan”, por otro lado, al proyecto de la que sería la “primera ruta turístico artesanal” (CITE Arequipa, s.f.) en la región. Es en tal sentido que su nombre significa “Camino profundo” en quechua. El concepto detrás es el que puede intuirse a partir de su denominación: el de establecer una ruta de puntos turísticos en los que el trabajo artesanal de la provincia se exhibiera a los visitantes. Era a través de esta iniciativa, de sus actividades y proyectos a futuro, que la institución sostenía relaciones constantes con los bordadores.

“Ukhuñan” era asumido, pues, como un proyecto en formación, a cargo de una sola consultora, cuyo trabajo era el de hacer visitas constantes a los centros y talleres artesanales de la provincia, tanto a aquellos que ya formaban parte del circuito como aquellos que aún no, y podrían serlo. Debía, en el caso de los primeros, verificar que las condiciones físicas en las que se encontraban fueran apropiadas para recibir turistas. En los segundos, se encargaba de hacer visitar para evaluar los espacios y, dependiendo de su estado y potencial, hacía las coordinaciones necesarias para que, eventualmente, se incorporara como un punto oficial de visita. Era importante que los espacios seleccionados no solamente fueran de comercialización de productos artesanales, sino que también lo fueran de producción: la idea rectora de la ruta turística era, pues, que el hacer se exhibiera.

A pesar de que el trabajo de Ximena⁷³, la consultora, estaba en teoría limitado a las coordinaciones de Ukhuñan, en la práctica había asumido muchas más funciones. Durante el tiempo en el que pude conocer de su trabajo y acompañarle, en ocasiones, a realizarlo⁷⁴, noté que no solamente trabajaba con los artesanos dentro de sus talleres, sino que también asumía trabajos de promoción fuera de ellos. Me explicaría luego que, a pesar de que su trabajo solamente correspondía a gestionar la ruta turística, le era imposible no involucrarse más profundamente con otras de las necesidades y demandas de los artesanos, no solamente porque ello influía en lo que era su trabajo, sino también porque. Esta proyección le hacía estar presente en prácticamente todas las actividades involucradas en , y estar al tanto, aunque no fuera su obligación hacerlo,

La segunda institución presente en la promoción del trabajo artesanal era Autocolca, una entidad especial y particular de la provincia de Caylloma, de la que no existen homólogas en otras regiones del país. Esta fue, pues, creada por el Estado específicamente en respuesta al crecimiento de la afluencia turística en la zona, en el temprano 1986 —apenas 5 años después de que llegara la expedición Canoandes 79’—. Es entendida, actualmente, como un organismo que trabaja por:

“el crecimiento y la consolidación del turismo en la zona, como medio para lograr el desarrollo económico, elevando la calidad de vida de la población regional actual y futura, rescatando, revalorando y conservando el patrimonio cultural y natural como pilares del turismo” (Autocolca, s.f.).

Autocolca tiene, como podrá entenderse desde dicha descripción, un rango de actividades y funciones extenso. De entre las varias oficinas a través de las cuales sostienen sus actividades, eran dos las que actuaban directamente con artesanos. Si bien lo hacían desde diferentes perspectivas, con frecuencia compartían espacios y funciones. Estas eran la Oficina de Promoción Cultural y la Oficina de Promoción Turística, ambas parte de la Dirección de Promoción Cultural y Turística. Promoción Cultural se encargaba, por un lado, de gestionar el estatus de prácticas locales, como danzas y rituales, gestionando proyectos de preservación o —dependiendo de su pertinencia— de patrimonialización, Promoción Turística, como su nombre lo indica, se encargaba de gestionar actividades y proyectos que permitieran poner a la cultura y el territorio cayllominos en valor para el público

⁷³ El nombre es un seudónimo.

⁷⁴ Le acompañaba, en las ocasiones en que era posible, a las visitas que realizaba.

turístico. De entre ambas de ellas, Promoción Turística era la oficina que más intervenía en el trabajo de los bordadores.

El trabajo hecho desde Autocolca tenía propósitos y lógicas diferentes al sostenido desde el CITE. Mientras que la segunda entidad se enfocaba en trabajar directamente en los talleres, la primera se encargaba de desarrollar las labores logísticas necesarias para realizar eventos públicos con los artesanos, que reconocieran su trabajo o permitieran difundirlo en el espacio público, con todo lo que ello involucraba —atención de la prensa, exhibición frente al público turístico y transeúnte, presencia de autoridades, etc.—. Durante el tiempo en el que estuve en Chivay, estos fueron la Feria Artesanal de Semana Santa y el Día del Artesano.

Así, mientras el trabajo de Ximena consistía en visitar a los artesanos —bordadores y otros— en sus propias viviendas-talleres, Autocolca se encargaba de convocar reuniones para tomar acuerdos específicos, usualmente en relación a eventos venideros. En estas reuniones, a veces, también podían encontrarse agentes y representantes de la Municipalidad Provincial de Caylloma, dependiendo de los puntos de agenda que estuvieran en discusión —si es que estos estaban, por ejemplo, relacionados con el uso del espacio público, era necesario discutir su gestión con la municipalidad—. Con frecuencia, estas reuniones eran también aprovechadas para conversar iniciativas provenientes del CITE, por lo que su representante también debía estar presente.

4.2.1.2 El estatus del bordado frente al Estado: la patrimonialización en 2018

El bordado cayllomino tiene, hoy, un estatus especial frente al Estado peruano: fue, en 2018, declarado como Patrimonio Cultural de la Nación. Las manifestaciones abordadas por esta declaratoria fueron, específicamente, los “conocimientos, saberes y prácticas asociados al bordado”, como expresa la resolución viceministerial a través de la cual se hizo oficial la nueva categoría. Esta se emitió un 15 de agosto, fecha importante para Arequipa y Caylloma: es el día en el que se celebra tanto el aniversario de la fundación española de la ciudad como la festividad de la Virgen de la Asunta.

La decisión se sustentó en un expediente técnico de 58 folios en el cual, según el texto de la declaratoria, se elaboró un balance de “su valor histórico, técnico, artístico, iconográfico y simbólico”, con el cual se sustentaba su patrimonialización. Se argumentaba, de esta manera, su particularidad, su “rango de

innovación cultural del mestizaje andino acorde con la modernidad del siglo XX” y la complejidad involucrada en su elaboración. Esto sucedía luego de que los procesos de declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación asumieran los parámetros de la UNESCO, un hecho que tuvo implicancias importantes para el establecimiento de los procedimientos necesarios para la patrimonialización, como investigaron autoras como Sara Guerrero (2019).

El proceso habría tenido la participación de varios agentes. Como se menciona en el mismo documento, el equipo de investigación habría trabajado en conjunto con varias asociaciones de bordadores y artesanos locales para solicitar la declaratoria:

Que, a través del documento recibido con fecha el 26 de diciembre de 2017, el señor Franklin Percy Murguía Huillca, en coordinación con el antropólogo Lolo Mamani Daza, la Municipalidad Provincial de Caylloma, la Autoridad Autónoma del Colca y Anexos - AUTOCOLCA, la Asociación Provincial de Artesanos Collaguas y Cabanas de la Provincia de Caylloma - Colca Fepacolca, la Asociación Provincial de Artesanos Cóndor del Colca de la Provincia de Caylloma, Artesanos Asociados Sumac Pallay - AASUPASI-SIBAYO, y la Asociación de Artesanos "El arte de bordar en el Colca - Yanque", solicitaron la declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación de los Bordados del valle del Colca, en la provincia de Caylloma, departamento de Arequipa (2022).

4.2.2. Portadores de cultura, identidad y tradición: discursos y expectativas sobre la artesanía

Luego de haber bosquejado, brevemente, el panorama institucional en el cual se posiciona el bordado hoy, quiero iniciar la siguiente parte de este recorrido con una pequeña anécdota. Un desfile de modas con trabajos artesanales se organizó para dar clausura a las varias actividades que se había organizado para la Semana Santa. El evento requirió un esfuerzo de organización grande de parte de los trabajadores de Autocolca y el CITE: separaron la mitad de la plaza, dispusieron una pasarela grande, contrataron a modelos que transportaron desde la ciudad de Arequipa y reservaron, con anticipación, varias prendas y accesorios para ser exhibidos. La pasarela no solamente serviría para exhibir los trabajos de los artesanos —tanto bordadores como tejedores y ceramistas—, sino también para animar a los visitantes a comprar los productos en el día que quedaba de feria.

Figura 92.

Parte del desfile de artesanías. La modelo posa con un phullo bordado.



Fuente: Archivo de campo.

Para dar inicio al desfile se pidió que algunos representantes dijeran algunas palabras. El micrófono pasó por las manos de uno de los artesanos, la gerenta de Autocolca y la consultora del CITE en Chivay. “Recordemos que los artesanos son constructores de cultura e identidad”, dijo ella, para cerrar la ronda de palabras. “Las pasarelas tienen un fin, que es demostrar que la artesanía no solamente se queda en algo tradicional, sino que se puede innovar, y lo podemos utilizar en el día a día”. No sería la última vez que se haría uso del micrófono para caracterizar, en esta línea, los trabajos mostrados. Mientras pasaban los modelos, mostrando las prendas escogidas, el presentador repetía el lema que se había escogido para la sesión: “más que una técnica, una expresión de nuestra identidad”. La artesanía, así, era asociada con la identidad, y la identidad, con la “tradición”, contrastada en el discurso con la innovación y el uso cotidiano.

Este y todos los momentos de reconocimiento para los bordadores, las ceremonias y eventos celebratorios en los que estuve solían tener algo en común. El mérito que se atribuye a los artesanos a través de ellos se basa en un discurso que se repite constantemente, en las voces de varios y en diferentes palabras: los bordadores, como artesanos, merecen reconocimiento por ser portadores de cultura e identidad y, por lo tanto, transmisores de la misma. Esta visión, si bien argumenta

y sostiene el reconocimiento que las entidades públicas suelen dar a los artesanos, también proyecta expectativas sobre ellos. Se espera, pues, que actúen como sujetos capaces de “transmitir y reproducir” la “cultura” y la “identidad”, conceptos tan utilizados como poco definidos.

Estos discursos corresponden a dinámicas más amplias, que pueden rastrearse al extender el análisis al nivel de los discursos producidos sobre la artesanía a nivel nacional y, específicamente, a nivel estatal. Ha sido el Estado, pues, la entidad que ha asumido la labor de regular, administrar y ejercer diversas prácticas de gobierno sobre una amplia diversidad de prácticas definidas como artesanales.

Lauer afirmaba que los Estados habrían comenzado a interesarse por las artesanías y los artesanos durante los nacionalismos de las décadas de los 20s y 30s. A pesar de que, como el autor considera, las direcciones de su acción han cambiado desde tales primeras aproximaciones, observaba también que el nacionalismo, como componente ideológico, se mantenía presente en cualquier formulación respecto al sector (p. 71, 1989): “a todos se fue filtrando la idea de que la artesanía es un componente de la identidad nacional, concepto transmitido sobre todo por los intelectuales con cierta influencia en las políticas del Estado” (Lauer, 1989, p. 72).

Si bien el autor estableció estas observaciones hace ya más de tres décadas, considero que mantienen vigencia, y asumen formas que, a continuación, procuraré mostrar. Estos discursos sobre la artesanía, expresados y reproducidos constantemente a través de sujetos y espacios —como el recién mencionado—, se encuentran sustentados también en documentos escritos. Producidos también por el Estado —aunque en dimensiones distintas del mismo, a través de otras entidades en diferentes niveles—, estos sustentan el valor del bordado como parte de la cultura y el patrimonio nacionales.

Sobre la base de estas consideraciones, esta sección dirige su atención hacia las instituciones estatales y los discursos que emergen de ellas. Busco, específicamente, identificar y analizar los rasgos básicos de estos discursos cuando son aplicados a la práctica del bordado cayllomino. En otras palabras, deseo poder observar las formas que las comprensiones estatales de la artesanía asumen cuando son aplicadas a esta práctica, localizada y específica. Para ello, analizo tres documentos producidos al respecto: el documento de su declaratoria como

patrimonio, un artículo publicado por el antropólogo involucrado en este proceso y un libro, producido por el CITE Arequipa, sobre la práctica. Esta revisión me permite dar cuenta de cómo es que emergen ciertas ideas comunes, asociaciones y significados atribuidos a la práctica de bordado y sus objetos, que se entienden en relación a discursos más amplios sobre la artesanía.

a. La Resolución Viceministerial N° 128-2018-VMPCIC-MC: el documento de declaratoria del bordado como patrimonio

Este texto, como podrá notarse, ya ha sido abordado apenas líneas atrás, pero el haberle hecho un nuevo lugar tiene un propósito: el de analizar sus contenidos, y las ideas detrás de ellos. El texto que antecede a la decisión de la declaratoria expone, pues, brevemente los resultados del proceso de investigación que llevó a la toma de decisión, con los que la sustenta. Luego de una breve revisión de los antecedentes históricos y la investigación antropológica que da cuenta del funcionamiento contemporáneo de la práctica, el texto procede a explicar por qué el bordado constituye. El párrafo comienza de la siguiente manera:

[...] el bordado en el valle del Colca es importante porque constituye una notable innovación cultural del mestizaje andino acorde con la modernidad del siglo XX, una feliz determinación de una fina sensibilidad artística que, sin afectar su estructura social, económica y cultural, permitió a la población continuar afirmando su identidad y vivir con plenitud. No se trata, entonces, de una tradición inventada sino de una adopción técnica que renueva la expresión estética y social de los trajes femeninos (Mincul, 2022, p. 5).

Al menos tres ideas centrales emergen solamente de este fragmento: que el bordado es parte de una tradición larga, que esta se encuentra anclada al territorio y a su identidad, y que esto es válido aún si es que muestra rasgos modernos y contemporáneos —ubicados, aparentemente, en el hecho de que es hecho con máquinas de coser—, interpretados como una innovación. El texto, así, parece defender al bordado como parte de una trayectoria más antigua de lo que aparenta. El elemento novedoso que la máquina de coser parece constituir, aparentemente contradictorio a la idea de una identidad sustentada en una larga historia, queda justificado. Estas ideas se refuerzan en la forma en la que se continúa el texto:

“Se vuelve así, con ayuda de un implemento moderno, a las más antiguas tradiciones andinas que consideraban a la vestimenta como la obra de arte por excelencia, tal como lo revelan los bordados Paracas o los tejidos excepcionales de la cultura Tiahuanaco. Se trata de una adopción técnica conforme a un estilo de vida marcado por las festividades religiosas, que implica el lucimiento de estos trajes bordados dentro de la jerarquía de roles que manda la práctica social, ahora convertida en tradicional” (Mincul, 2022, p. 5).

Este fragmento añade dos elementos más a los ya mencionados. La práctica del bordado es representada como parte de una historia más grande, y un fragmento de una cultura —“la cultura andina” — igualmente amplia y, al mismo tiempo, abstracta. Recuerda, inmediatamente, a las ideas de Lauer (1989), mencionadas apenas líneas atrás. Es identificado, de esta manera, con tradiciones textiles tan lejanas en el tiempo y el espacio como la de Tiahuanaco o Paracas, también asumidas como parte de la construcción de la nación. Por otro lado, es posicionado dentro de la práctica local contemporánea, desde la cual también adquiere valor y relevancia, pertinentes para los objetivos del texto, que sigue de la siguiente forma:

Estos bordados son una de las formas de expresión de una cultura mestiza empoderada y son parte central del traje de la danza Wititi, la misma que ha sido declarada como Patrimonio Cultural de la Nación por el Ministerio de Cultura, en el año 2009, e inscrita por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura - UNESCO, en el año 2015, en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad” (Mincul, 2022, p. 5).

Aquí el texto no solamente vuelve a reforzar la idea de la identidad, a la que añade el componente mestizo —y “empoderado”—, sino que también apela a otro respaldo, que se ubica en términos afines a sus propios objetivos. Recuerda, pues, que el baile del Wititi, de la que el bordado es una parte fundamental, ya ha sido reconocida como Patrimonio por una entidad internacional —la UNESCO—, y que ha sido incluida también en una lista. Se asume, entonces, al patrimonio como respaldo de otra forma de patrimonio.

El documento y, específicamente, este párrafo, efectúa varias acciones al mismo tiempo. Apela, en primer lugar, a la historia nacional y a la parte de ella pertinente para la expresión en juego: la tradición textil que la compone. Posiciona en ella al bordado, y sustenta así su pertenencia a un relato más grande. Sustenta también su vínculo con la tradición, en una acción que parece adelantarse a cualquier cuestionamiento que lo ponga en duda por ser el bordado una práctica efectuada con tecnologías del último siglo. Resalta, además, su vínculo con la identidad “andina” y “mestiza” contemporánea, mientras que recuerda su posición en prácticas —bailes— de hoy. Lo asocia, por último, a otra práctica patrimonializada, con lo que cierra su argumento de forma contundente.

b. El artículo “Los bordados del Valle del Colca como Patrimonio cultural de la nación”

Este artículo es uno de los pocos textos que han sido escritos sobre los bordados del Valle en formatos académicos. Lo incluyo en esta sección por haber sido Lolo Mamani, uno de sus cuatro autores —las otras tres son Carmen Franco, Shirley Concha y Karen Carpio—, uno de los impulsores y agentes participantes de la patrimonialización del bordado cayllomino. Se entiende, en este sentido —y como su título también sugiere— que varias de las ideas presentadas se encuentran planteadas con el propósito de sustentar el estatus patrimonial del bordado. No solamente se limita a ello: el texto produce juicios interesantes, relevantes para esta sección en tanto

La investigación, como se explicita en la introducción, se encuentra en teoría dirigida por el propósito de describir el “origen y entorno socio económico de los bordadores de la provincia de Caylloma en Perú” (2022, p. 34). Sin embargo, las rutas que asume en la redacción difieren constantemente de este propósito inicial. La lógica argumentativa del artículo sale con frecuencia, incluso, de los lineamientos de una investigación y un artículo académico, para pasar a los planos del “deber ser”, y de los juicios de valor sobre lo que, a ojos de sus autores, debería conformar a la práctica del bordado. Varias de las afirmaciones que hace, pues, son evaluadas como “positivas” o “negativas” para la práctica y su futuro, valoraciones que son luego contrastadas con mandatos o sugerencias.

El ideal que describe el texto parece estar basado, de forma similar al texto de la Resolución, en describir a la práctica del bordado como una que forma parte de “tradiciones ancestrales”. Así se explicita en las primeras líneas de la introducción: “la característica principal de estas personas es la tradición ancestral de su arte y la industrialización orientada al turismo” (Mamani et al., 2022, p. 34). En una línea afin, continúa:

“Hoy mucha de esta variedad autóctona en la producción textil nativa se está perdiendo, ingresando la industria especialmente en la vestimenta, pero el sentimiento andino une la modernidad con lo nativo, mostrando productos que forman parte de la tradición Cayllomina, es el resultado de los bordados que se muestran; simbología nativa en las polleras, blusas, corpiños donde expresan aves, animales, flores, hojas, frutos y astros que son elementos de su diario vivir aun cuando muchos de los bordadores no conocen el origen o significado de esos símbolos” (Mamani et al., 2022, p. 34).

Los autores ubican a la práctica en un contexto con un diagnóstico que parecen lamentar: una diversidad en producción textil en “pérdida”, de la cual la industrialización formaría parte importante. El conocimiento “tradicional”, el “sentimiento andino”, “nativo”, se formula como distinto, ausente a la contemporaneidad. El párrafo se cierra con otra observación definida en términos de ausencia —que será, en realidad, repetida de distintas formas a lo largo del texto—: lo que los bordadores “desconocen”, el origen y los significados de lo que hacen. Esta idea vuelve a ser formulada, de forma distinta y ampliada, líneas después:

La mayor parte de estos artesanos bordadores está compuesta por familias jóvenes que solo transmiten lo que se les enseña, no comprendiendo en muchos casos el valor histórico cultural de las prendas o la simbología que transmiten en cada una de sus prendas. Lo mismo ocurre con las organizaciones capacitadoras, les enseñan a producir, pero el fondo sociocultural no lo conocen (Mamani et al., 2022, p. 36).

[...] el 72% de los encuestados desconoce el origen de su simbología, esto en su mayoría en la población más joven. Aunque lo expresan en sus bordados y les gusta, lo hacen de manera automática sin considerar la relevancia en la cultura que los rodea” (Mamani et al., 2022, p. 36).

En este mismo orden, el 85% manifiesta que en las capacitaciones recibidas tanto por instituciones públicas como privadas se les enseñan los diseños mas no se les explica de dónde vienen esos fabulosos dibujos” (Mamani et al., 2022, p. 40).

Si en líneas anteriores se reprochaba la falta de conocimiento sobre los símbolos dentro del bordado, ahora el objeto de cuestionamiento se refiere al “valor histórico cultural”. Se dirige, así, hacia el proceso de transmisión de conocimientos y prácticas involucrados en el bordado y la acción de las organizaciones, que se describen como incompletos, en tanto carece de una comprensión cabal de lo involucrado en ellos: sus significados simbólicos, su origen, su historia y el valor derivado de todos ellos. En otros fragmentos del texto expone la vinculación de esto con

Es de mencionar que los trabajos están dirigidos al mercado, estilizando su producción conforme al gusto de los turistas más no a la conservación de la identidad cultural de los pueblos (Mamani et al., 2022, p. 35).

Para muchos artesanos es un orgullo haber participado en ferias y más cuando estos se hacen ganadores por sus productos [...]. Las organizaciones del estado de la industria del turismo, de la promoción cultural deben ser las encargadas de propulsar dicho dinamismo comercial, pero con identidad cultural (Mamani et al., 2022, p. 36).

El texto, de forma similar al anterior pero en un tono distinto, propone al menos cuatro ideas: que el bordado forma parte de una tradición valiosa, que esta se encuentra asociada a la identidad local, que esto es “desconocido” para los agentes detrás de él, y que esto debe cambiar si se desea conservar dicho valor.

c. “Bordados del Colca: color, destreza y tradición”: un libro del CITE Arequipa

Este libro formó parte de los compromisos que asumió el CITE inmediatamente luego de la patrimonialización del bordado. Está compuesto por una breve investigación, con la que se busca introducir a los orígenes, historia y práctica contemporánea del bordado cayllomino —objetivo similar, como podrá recordarse, a los que sostenía el artículo recién revisado—. Su contenido, breve pero abarcador, se ofrece en textos cortos y se encuentra, además, en un formato amigable, visualmente atractivo: la lectura se acompaña de varias bellas fotografías, y es posible ver iconografías de bordado digitalizadas decorando los márgenes de las páginas. Es, en pocas palabras, un texto diseñado para una lectura sencilla y para la difusión amplia.

Fue inaugurado por dos breves textos de presentación —una presentación y un prólogo—, escritos por el Ingeniero José Valencia —director ejecutivo del CITE Arequipa— y por el Licenciado Edison Zeballos. Entre los agradecimientos a las personas detrás del libro, su posicionamiento dentro de la labor del CITE como institución y sus deseos respecto a los usos y utilidades del libro, presentaron algunas ideas sobre el valor del bordado, que resalto en los siguientes fragmentos:

“El presente material bibliográfico, es la muestra de cómo la historia perdura en las costumbres de los pueblos, manteniéndola viva por generaciones, construyendo identidad y siendo un nexo entre el pasado y el presente de sus pobladores, cada una de las expresiones mostradas en el presente libro, son un muestrario de la infinidad de la diversidad de manifestaciones artísticas y culturales de los pobladores del Valle del Colca. Creemos que como CITE – AREQUIPA, tenemos un compromiso de apoyar a que las costumbres de los pueblos de nuestra región sigan siendo mostradas y al mismo tiempo ser un soporte para cada artesano, siendo ellos los entes encargados de la preservación de su historia y nosotros, como una entidad que se encargue de apoyar a cada uno de ellos en las labores que realizan, dando capacitaciones y cursos que hagan que su producción pueda llegar a nuevos mercados” (Valencia en CITE Arequipa, 2022, p. 12).

Valencia, quien inicia el texto con estas palabras, refiere con ellas a tres elementos de la práctica: a su carácter histórico, que mantiene vigencia a través de las costumbres contemporáneas y a su labor dentro de la construcción contemporánea de identidad cayllomina. El bordado es, así, representado como una práctica que sostiene vínculos con el pasado y, al mismo tiempo, con el presente. Sobre estas valoraciones, asigna una responsabilidad a los bordadores: la labor de “preservar” esta historia, su historia, un “encargo” para el cual la institución a la que representa debe constituir un apoyo permanente. Zeballos continúa, una página después, en esta línea:

“El presente material bibliográfico nos muestra, como a través del tiempo, el arte textil originario de una zona, su folclor colorido y alegre, llega a nuestros tiempos, como un legado cultural transmitido por generaciones, mostrando el arte vivo de los pobladores del valle del Colca” (Zeballos en CITE Arequipa, 2022, p. 13).

El bordado, a través de sus letras, es representado ahora como un “legado”, una parte del pasado que parece haber sobrevivido al paso del tiempo a través de un permanente traspaso generacional. Este se encontraría vinculado a su territorio de origen, por ser “originario de una zona”. El autor reafirma, sin embargo, su vínculo con el presente: lo considera, pues, un “arte vivo” de los pobladores actuales.

En ambos fragmentos, como podrá haberse notado, ciertas representaciones del bordado emergen: como legado del pasado, como parte actual de la identidad contemporánea de los cayllominos. Frente a esto, existe una responsabilidad: la de mantenerlo, reproducirlo, con todo el valor que carga con él y sin perder nada del mismo, ¿quién más que los bordadores para ello? Estos pesos son, así, atribuidos a los agentes, en tanto cargadores de la identidad colectiva. Otro fragmento, sin embargo, anexa otra dimensión de la identidad a ella: una identidad particular, individual. Ambas estarían, entonces, íntimamente conectadas:

Cada bordado que se realiza, puede representar una historia del artesano bordador que lo hace, de su estado de ánimo, su preocupación, su sensibilidad y, la pasión por representar elementos que están vinculados con su historia, la identidad de su pueblo, las características principales y la visibilidad de los elementos expresados en una obra artesanal, el bordado iconográfico (CITE Arequipa, 2022, p. 83).

d. Balance: el bordado en el discurso estatal

Como ya habrá podido notarse, los fragmentos que he presentado y brevemente diseccionado poseen varios rasgos en común, ideas y asociaciones de base. Considero, así, que construyen discursivamente la concepción que el Estado asume sobre el bordado cayllomino (Foucault, 1969; Fairclough, 1989). Como he pretendido resaltar, esta se sostiene y reproduce a través de instituciones y prácticas, entre las cuales se encuentran la redacción y publicación de documentos como los recién revisados.

Todo lo revisado puede, entonces, sintetizarse en tres ideas clave: 1) que el bordado es parte de una tradición antigua, histórica, con límites poco definidos y que pueden extenderse, por lo tanto, incluso a dimensiones nacionales 2) que es parte importante de la identidad cayllomina contemporánea, construida sobre la base de dicha historia y, por último, 3) que sostenerlo, con todo lo que involucra, es responsabilidad y labor principalmente de quienes ostentan sus conocimientos y

prácticas, pero también del Estado y sus agentes. Puedo resumirlas aún más: tradición, identidad, y responsabilidad.

Mi intención detrás de explicitar este discurso producido sobre el bordado cayllomino no ha sido el de poder, luego, verificar o no su veracidad o apego a la realidad: no es mi misión analizar, en la práctica, el lugar de la identidad o la historia en la práctica de los bordadores. Ha sido, más bien, la de dar cuenta de aquellas ideas que se repiten dentro del mismo, que construye una visión sobre la práctica que posee efectos en la realidad y, específicamente, en la forma en la que el bordado es abordado desde la perspectiva de los agentes del Estado. La labor, ahora, será la de mostrar cómo es que esto sucede.

4.2.3. El bordado como producción metacultural

Luego de haber puesto atención hacia el discurso estatal en los documentos, volvamos la mirada hacia las prácticas sociales. En este sentido, esta sección busca observar cómo es que, en la práctica, los agentes de las instituciones anteriormente mencionadas —CITE y Autocolca— actúan difundiendo aquellos imperativos cuyas bases pueden rastrearse hasta los textos que acabo de revisar. Como buscaré mostrar, los bordadores interactúan con ellos de distintas maneras: pueden usarlos como recursos, pueden negociar con ellos, o pueden mantenerse en tensión, frente a falta de condiciones para poder responderlos como se espera.

Kirshenblatt-Gimblett afirmaba que el patrimonio es creado a través de un proceso de exhibición, como un conocimiento, como una performance y como parte de muestras en museos (p. 149, 1998). En el caso del bordado, son las dos primeras formas con las que se busca construir permanentemente su estatus actual, y a las cuales apuntan —atravesados por los imperativos de la tradición y la identidad— aquellos mandatos emergidos desde el Estado y sus agentes. Comprendido a través de los discursos articulados sobre la categoría de “artesanía” y mediado por la lógica del patrimonio, se espera que el bordado pueda responder a los imperativos de la exhibición del hacer y del conocer. Muestro, en las siguientes líneas, cómo lo observé.

4.2.3.1. Performar el hacer: mucho más que solo bordar

Por las celebraciones del Día del Artesano en Chivay, el 19 de marzo, Autocolca organizó un programa que se desarrolló a lo largo de toda la mañana. La

jornada inició temprano, y se abrió con protocolos propios de una ceremonia formal: se cantó el himno nacional, se izó la bandera y se invitó a que algunas autoridades pudieran decir algunas palabras. Una funcionaria se hizo presente, e inauguró su discurso con las siguientes palabras:

Artesanía no es más que sinónimo de las personas que tienen, en sus manos, la creatividad de poder transmitir la cultura de nuestra provincia de Caylloma. ¿Ustedes saben qué tan importantes son sus manos? ¿Sí o no? Yo quiero que todos levanten sus manos, hay que romper un poco la rutina, que se den cuenta de lo maravillosas que son sus manos. Miren las cosas tan hermosas que sus manos realizan: las carteras, las chalinas, las llicllas, y por ello voy a pedir un fuerte aplauso por este gran día, que es día de ustedes. Un fuerte aplauso, por favor (funcionaria de la Municipalidad Provincial de Caylloma, 2024).

De esta manera, quien hablaba buscaba resaltar la labor manual de los artesanos. En estas breves palabras, representa a las manos como sus principales instrumentos de trabajo, las “cargadoras” de su habilidad, una habilidad importante para Caylloma por ser capaz de “transmitir la cultura de la provincia”.

Este pequeño fragmento puede ser entendido como parte de una asociación más amplia. Lo “artesanal” es frecuentemente definido a través de lo manual, lo “hecho con las manos”. Varias de las definiciones más comunes de la “artesanía” la incluyen como uno de los rasgos definitorios para categorizar a una práctica como “artesanal” o no⁷⁵. No deseo discutir cómo es que esta visión puede contrastar con la complejidad y diversidad de formas de producción que pueden encontrarse detrás de un producto que es, en la práctica, categorizado como “artesanía”. Lo que deseo dejar en claro es que la idea, ampliamente difundida, también encuentra ecos en los discursos que las autoridades locales y funcionarios públicos emiten. Es de esta manera que se introduce también en cómo es que se conceptualiza la práctica del bordado.

Esta noción se encuentra en la base de los criterios que los trabajadores del CITE poseen para definir los límites de su acción. Ximena, la consultora, me explicaba cómo era que definían lo “artesanal”, base crucial para poder identificar a los agentes con los que trabajaban: como una actividad productiva que debía tener, por lo menos, cierto componente manual. Es decir, para poder trabajar con algún productor, debían cerciorarse que sus formas de producir involucraran técnicas y conocimientos en los que ellos mismos intervinieran, “con sus manos”. Me planteó un ejemplo: no podrían trabajar con personas que vendieran conchas recogidas de

⁷⁵ La posición de este criterio en las definiciones del concepto de “artesanía” ha sido brevemente abordado en el estado de la cuestión de esta investigación (ver 1.2.)

la playa, pero sí con otras que, a partir de esas conchas, hicieran pulseras y adornos. Estas personas, por trabajar con sus manos, se convertían en artesanos.

En los espacios de intercambio entre trabajadores y artesanos suele pedirse que los objetos que ofrezcan mantengan dicha cualidad: el ser intervenida, hecha “por sus propias manos”. Durante las coordinaciones de la feria artesanal de Semana Santa, una petición que se hacía siempre, de forma reiterativa y en tonos imperativos, era la de no introducir, en los puestos, productos que hubieran sido hechos de forma “industrial”, o comprados de otros lugares. La idea era, pues, la de “difundir la producción genuinamente artesanal de la provincia”, que no debía ser mezclada con otros objetos.

En la práctica, en este y otros eventos, los productos que los artesanos ofrecen no suelen ser solamente los hechos por ellos: la mayoría no suele disponer de los tiempos necesarios para abastecer a un puesto completo por sí mismos o, incluso, con apoyo. Los puestos individuales en la feria, entonces, solían ofrecer una combinación de trabajos propios con trabajos de otros, comprados al por mayor. Varios de estos productos no son siquiera hechos por bordadores, sino mediante máquinas computarizadas que reproducen las iconografías de acuerdo a una programación, como si de impresiones de figuras se tratara⁷⁶. Varios de los productos —particularmente un modelo de viseras bordadas— que veía ofrecerse al público eran hechas con máquinas que “imprimen” los diseños de los bordados, similares a los que se hacen con las manos. Si bien a simple vista podría no notarse la diferencia, los detalles tienen la clave para hacerlo: el pulso de los trazos, la técnica de rellenado y la comparación entre figuras.

Un concurso, una actividad y una demostración permanente: la performance del bordado en tres espacios

El acto de mostrar el proceso de bordar ha sido de los más efectuados por los bordadores para públicos turísticos. La dinámica es sencilla: disponer la práctica hacia el espacio público y mostrarla de diferentes formas y en diferentes contextos.

⁷⁶ La existencia y difusión de estas máquinas era uno de los temas de preocupación que con más frecuencia surgía en las conversaciones con los bordadores. Varios temían, pues, que su mayor eficacia y velocidad —son capaces de hacer, en cuestión de horas, un diseño para el cual un bordador puede requerir varios días—, acompañadas de un precio más bajo — — terminaran por hacer que las personas prefirieran estas máquinas en lugar de sus manos para hacer sus prendas y accesorios. En otras palabras, temían que estas terminaran por reemplazar su trabajo. Una de ellas consideraba, incluso, que las autoridades locales debían tomar algún tipo de acción para regular su existencia, si se deseaba proteger la tradición de la práctica del bordado y al medio de vida de los bordadores.

Al mostrar a los otros que el bordado se hace con las manos y, por lo tanto, “artesanalmente”, se construye la que considero que es la base de estas presentaciones. Sin embargo, como buscaré argumentar, estas involucran mucho más que mostrar que el bordado es una actividad manual

Desarrollaré tres casos o momentos de “performance de bordado”, en los cuales la práctica se diseñaba y hacía para la vista de los “otros” —por lo general, los turistas—. Sin embargo, una mera descripción de los momentos de presentación no produciría algún argumento adicional. Como buscaré demostrar, este tipo de presentaciones involucran mucho más que solamente una demostración de la técnica. Son momentos en los que se articulan los varios conocimientos que los bordadores poseen de lo que se espera de ellos, las asociaciones que el sentido común suele hacer a su práctica. Una demostración de bordado puede ser también una demostración de identidad, de autenticidad.

a. El concurso de bordados de Semana Santa del 2024

Según varios de los testimonios que escuché, los concursos de bordado no son una innovación reciente en Chivay. Estos habrían estado presentes desde las primeras ferias, organizadas por los mismos artesanos. Varios me contaban cómo es que, hacía ya años, habían participado y, en ocasiones, ganado buenos puestos. Me contaban que, para formar parte de la competencia, debían llevar sus máquinas de coser desde sus casa hasta la plaza, en donde siempre se había desarrollado la competencia. En un tiempo determinado, debían terminar una pieza que sería, luego, evaluada por un comité calificador, de acuerdo a la temática establecida para cada año.

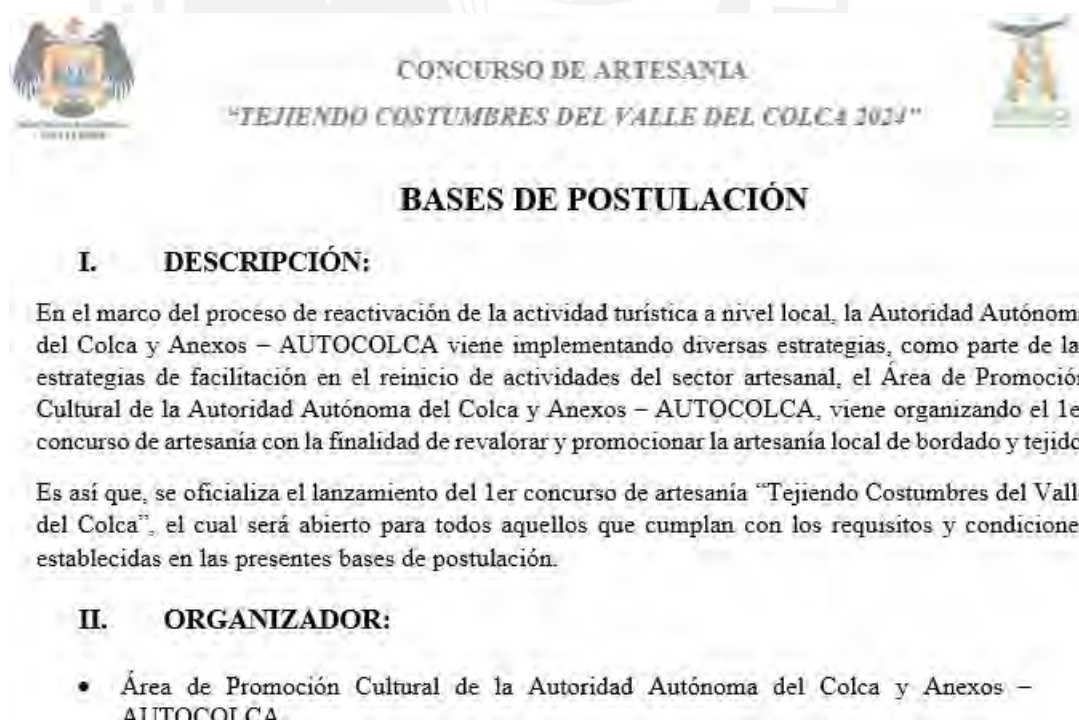
Hoy el concurso se ha introducido en la agenda de otro evento más grande que, para estas alturas, ya debe haber demostrado ser rico en demostraciones y actividades: la Semana Santa que se organiza entre la Municipalidad de Chivay y Autocolca. Es decir, la organización ha pasado de manos de los artesanos a las manos de las entidades estatales. Estos organismos, entonces, fueron los encargados de determinar tanto los criterios de participación como la temática de la competencia y los criterios que serían usados para evaluar a los participantes.

Figura 93.
Anuncio del concurso de bordados.



Fuente: Autocolca, 2024

Figura 94.
Fragmento de las bases del concurso, que muestra una breve descripción de la actividad.



Fuente: Autocolca, 2024

Figura 95.
 Fragmento de las bases. Se muestra la rúbrica de evaluación que sería utilizada para evaluar los trabajos.

XI. RÚBRICA DE EVALUACIÓN:

La presentación de las piezas se realizarán in situ en función de los siguientes criterios de evaluación:

CRITERIO	CONCEPTO (CONTRIBUCIÓN A LA IDENTIDAD LOCAL) 01-25	DISEÑO (INNOVACIÓN Y CREATIVIDAD) 01-25	ACABADOS (HABILIDAD MANUAL) 01-25	TIEMPO DE EXPOSICIÓN DE LA PIEZA FINALIZADA 01-25	TOTAL 100
Participante 01					
Participante 02					

Fuente: Autocolca, 2024

Figura 96.
 Fragmento de las bases. Se muestran indicaciones para las piezas a presentar.

8.2 Consideraciones de las piezas a presentar

- La pieza artesanal propuesta deberá identificar a la provincia de Caylloma.
- Deberá ser una obra original, no se aceptarán piezas que hayan sido comercializados, difundidos o presentados en concursos anteriores.
- El tamaño de la pieza deberá ser de 10 cm en adelante.
- El trabajo debe ser individual.
- La temática es libre

Fuente: Autocolca, 2024

Las bases del concurso fueron difundidas con días de anticipación. En ellas se explicitaba lo que se esperaba que fuera la pieza ganadora a través de ciertas pautas. Como muestra la figura 95—una captura de pantalla del documento difundido— se evaluaría que el bordado identificara a la provincia, que demostrara ser creativo e innovador, que tuviera buenos acabados y que fuera finalizada en el tiempo más breve. El concurso se programó para la mañana del viernes, en la que se esperaba que hubiera un mayor flujo de turistas.

Dos personas se inscribieron para concursar en la categoría de bordados: Maribel Apaza (de 40 años) y Lino Velazco (en sus 60s). Maribel es una bordadora especializada en sombreros, que actualmente tiene la base de su trabajo en la ciudad de Arequipa. A lo largo de los años, se ha esforzado por introducir su trabajo en nuevos soportes: si bien no ha incursionado ampliamente en el rubro de artesanías, sí ha procurado combinar su trabajo con la industria de la moda. Lino, por su parte, tiene la base de sus operaciones en Sacsayhuamán. Comenzó a bordar hace relativamente poco tiempo en relación con su edad: a comparación de

sus contemporáneos, comenzó a trabajar hace poco más de 15 años. Se ha dedicado principalmente a hacer artesanías y otros productos para el público foráneo.

Ambos decidieron hacer dos piezas diferentes, y de manera distinta. Maribel optó por bordar los bordes de un sombrero de lana. Esta era una variación del sombrero cabana, un poco más simple —y más barata, cuando llega el momento de venderla—. La llenó con una combinación entre iconografía local e iconografía de artesanías. Añadió a la secuencia, pues, la figura de un cóndor que, como se ha discutido, no suele estar presente en este tipo de piezas. Maribel, además, se presentó con un traje collagua completo, una pollera “primera” —es decir, de la mayor calidad, como se ha explicado antes— y un sombrero collagua decorado de forma especial. No llevaba una greca como la mayoría de este tipo de sombreros, sino una franja de bordados. Estaba, en suma, completamente vestida de bordados cayllominos.

Lino, por su parte, optó por bordar una de las piezas de su catálogo de artesanías. Él es de los pocos que, según conozco, ha estandarizado su producción y las ha dispuesto en un catálogo —que, por cierto, también aprovechó en mostrar durante el concurso—. Esta era una pieza de cuero negra, un material que no suele ser bordado con mucha frecuencia. Escogió motivos comunes para ser aplicados, iconografías frecuentes en las artesanías: un cóndor y una vicuña, adornados con plantas alrededor.

Figura 97.

Mesa de Lino Velazco. Además de participar en el concurso, aprovechó para exhibir algunos de sus productos.



Fuente: Archivo de campo.

El concurso se desarrolló en, aproximadamente, dos horas. Lino trajo una pieza ya avanzada, e invirtió apenas una hora en terminar el bordado —las bases, de todas formas, no eran muy claras acerca del tiempo y del grado de avance que podría tener la pieza—. Fue, entonces, el primero en terminar. La máquina que utilizó pudo suponer una ventaja adicional: él utilizó una máquina industrial para su participación, que tuvo que movilizar con ayuda por su tamaño. Maribel demoró bastante más: no solamente había comenzado con el bordado “desde cero”, sino que también había escogido una pieza más retadora. Las formas del sombrero, pues, exigen a quien borde tener cierta destreza y experiencia para manipularlo. Ella, además, había traído una máquina de bordar a pedal negra, impulsada con un pequeño motor incorporado. Cuando la prensa de la municipalidad se acercó a preguntarle acerca de ello durante la competencia, Maribel afirmó que su elección había sido por una razón: “demostrar que con una simple máquina de casa se puede bordar”.

Dos bordadoras fueron escogidas como el jurado que evaluaría sus trabajos. Una de ellas era Leandrina, sobre quien ya he escrito en líneas anteriores. Ella ya se ha hecho conocida por su activa participación en este tipo de actividades, por lo que esta designación no debería haber sorprendido. Es, además, una conocida maestra

de bordados: por varios años, a su cargo han estado varios cursos de bordado facilitados por Autocolca y CITE. Ha enseñado a varios a bordar tanto trajes como artesanías. Ella y Florencia, la otra evaluadora escogida, revisaban constantemente cómo era que ambos avanzaban con sus respectivas piezas. Mientras ambos bordaban y ellas juzgaban el trabajo con la rúbrica en mano, se reproducía música de wititi en los altavoces de la municipalidad. Maribel fue, finalmente, escogida como la ganadora del concurso: se había hecho acreedora a una pasantía en alguna ciudad del país. Lino, por ser el segundo lugar, había ganado un puesto en la FIA, la “Feria Internacional de Arequipa”, una de las ferias más importantes de la ciudad.

Luego del veredicto, se me hizo el favor de acceder a las rúbricas de evaluación llenas. Al revisarlas, supe que Maribel había ganado con una importante ventaja. El promedio de la evaluación de ambas juradas le otorgaba 87.5 puntos, y a Lino, un sólido 60 sobre 100. En los veredictos de ambas, había sido una categoría la que había otorgado a Maribel una diferencia grande respecto a su contrincante: el criterio de “contribución a la identidad local”.

Más tarde, me encontré por casualidad con Maribel en la plaza y le pregunté, por curiosidad, cuáles habían sido las razones por las que había escogido al sombrero como el objeto que presentaría. Me dijo que, por un lado, había pensado en que era lo más “auténtico”. La pieza era, pues, de lana, y no estaba teñida como otros de los sombreros que ella solía bordar. Ella, pues, suele trabajar con múltiples variaciones del sombrero local, con diferentes matizados de colores. Por otra parte, había buscado que el bordado que hiciera fuera “auténtico” también en la iconografía que utilizó: optó por bordar “achocchas” en la mitad de la copa del sombrero. Me decía que recordaban a los diseños de bordado más antiguos, los cuales, según ella, estaban compuestos de telas adornados solamente con ellas —podría invitar a recordar la común asociación entre bordados simples y bordados antiguos, descrita en líneas anteriores—.

Figura 98.

Maribel y Lino posan junto a su pieza finalizada, luego de terminar el concurso.



Fuente: Archivo de campo.

Deseaba exponer este caso por la forma en la que observé que Maribel performaba, al mismo tiempo que la práctica del bordado, su identidad como artesana. La forma en la que Maribel se presentó durante el concurso respondía a mandatos que tanto ella como Autocolca conocen. A través de su vestimenta, en primer lugar, se presentó como una mujer cayllomina auténtica. Si bien Lino también incorporó bordados en su vestimenta —como suele hacerlo regularmente, más allá del momento del concurso, como pude notar en el tiempo en que lo conocí—, considero que el hecho de que ella utilizara el traje típico y no adaptaciones otorgó un valor distinto a su presentación.

La elección que hizo de la máquina también pudo contribuir a este efecto. El hecho de que escogiera una máquina “antigua”, de pedal, y no una industrial como la de Lino, contribuyó a que pudiera presentarse a sí misma como una artesana “tradicional”, que mantiene “vivo” el uso de las herramientas y técnicas “originales” del bordado. A pesar de que Maribel, en su propio taller, ya trabaja con máquinas industriales, era importante que hiciera esto para poder distinguirse de la forma descrita.

La elección de su objeto y la ejecución sobre este, por último, también fue parte importante de esta performance. Escogió una pieza “típica”, propia del traje de la provincia. A pesar de que el sombrero no pretendía ser un “cabana” completo, se

entendería que fuera así por el tiempo que se le había dado. A pesar de ello, creo que tuvo un peso especial el hecho de que este fuera un sombrero, por lo importante que es la prenda dentro de la vestimenta local.

Maribel, en suma, no solamente concursó con la habilidad que tenía para ejecutar la práctica, sino también con el valor simbólico que los elementos que portó y la forma en la que los presentó produjeron. Performó, en suma, como una artesana auténtica, capaz de representar y difundir la identidad y cultura cayllominas, y que ejecuta su práctica con herramientas y técnicas tradicionales.

b. Bordados personalizados: los Condori en Mallqui Pallay

Luego de haber pasado una mañana entera en la casa-museo Mallqui Pallay, me disponía a regresar a Chivay cuando noté a doña Tomasa moverse agitada por el patio de la casa. Me pidió que la ayudara a mover algunas cosas: le habían notificado que recibirían visitas en unos minutos, por lo que debía alistar el espacio pronto. Estábamos solas nosotras dos en el inmueble, pero ya había llamado a su hijo David y a su esposo para que vinieran a recibirlos. Era su hijo David, pues, quien solía hacer estas guías por la casa.

A finales del año pasado, los Condori establecieron una relación de colaboración con una empresa estadounidense de turismo. El trato estableció que esta, periódicamente, llevaría a grupos de turistas a Mallqui Pallay, para que los Condori puedan mostrarles el guiado que tienen preparado. Para el año 2024, según me compartió Antonio, la empresa les había prometido que les llevaría al menos 50 grupos de turistas. La visita que esperaban aquel día venía de parte de dicha agencia, lo que significaba que recibirían a un grupo de extranjeros estadounidenses.

Mientras pasaban los minutos y doña Tomasa alistaba las decoraciones para la visita, el espacio iba cambiando. Sacó una cortina de pompones, la cual pusimos en la entrada de la casa. También escondió los baldes de pintura que estaban en el patio, así como los materiales que acababa de usar. Sacó, para reemplazarlos, materiales de tejido, muestras de teñido de lana y pigmentos naturales organizados en pequeños platos de barro, que no había visto que utilizara antes. David llegó y, luego de saludarnos, lo primero que hizo fue sacarse la polera roja y la visera negra que traía, para reemplazarlos por un poncho y un sombrero de tela.

Figura 99.

Anuncio de la casa-museo, en la entrada a Sacsayhuamán. Entrada a la casa-museo, adornada con pompones que fueron colocados solamente con el motivo de recibir a los visitantes



Fuente: Archivo de campo.

En los siguientes minutos llegaron los turistas prometidos, un grupo de casi 20 personas, todas ellas extranjeras y angloparlantes. La guía con la que venían presentó a la familia, y trabajó como su traductora a lo largo del recorrido. Para entonces, dos integrantes más de la familia se habían integrado al recorrido: Lula y su pequeña hija, de apenas 6 años. Ambas, al haber recibido la noticia de que llegarían visitas, llegaron vestidas de un traje cayllomino completo. No interactuaron con los turistas, solamente les acompañaron durante el recorrido. Llamaron, por supuesto, la atención de los foráneos, algunos de los cuales comenzaron a preguntarles por sus vestimentas.

El museo busca mostrar algunas de las costumbres de la provincia: su muestra incluye un pago a la tierra, instrumentos de cocina tradicionales, y algunos objetos antiguos, que los Condori han heredado de sus abuelos. La presentación de todos estos elementos está dispuesta de tal forma que aparentan formar parte de la casa en la que se encuentran: ninguno de ellos se encuentra en alguna vitrina, y se encuentran distribuidos de forma orgánica. El efecto deseado es el de brindar a los turistas la experiencia de encontrarse en una “auténtica” casa cayllomina tradicional. A pesar de que los Condori son una familia de bordadores, el recorrido solamente muestra esta parte de ellos al final. Este inicia con una demostración de tejido de parte de Tomasa, la única integrante de la familia que se dedica a la actividad en lugar del bordado. Sigue con una presentación de diferentes prácticas que se desarrollan en la provincia y, finalmente, concluye con una demostración de bordado en vivo, y David es la persona encargada de realizarla.

Mientras se disponía a trabajar, la guía le hacía preguntas sobre su trayectoria: ¿desde cuándo era que realizaba la práctica? ¿quién le había enseñado? Al mismo tiempo que respondía, ella traducía al inglés lo que David decía. En pocos minutos, mostraba frente al grupo la figura que acababa de terminar: un cóndor, el animal más representativo de la provincia. Varios “woah” se escucharon en la habitación. Pude escuchar, incluso, una expresión de asombro proveniente de una de las mujeres: “he did it that fast...”.

Comenzó, entonces, la parte interactiva de la sesión. Se invitó a los presentes a que se animaran a dejar que David bordara alguna de sus prendas. Los Condori tienen ya piezas de tela preparadas para este momento, pequeños rectángulos “armados” con una base de perlón, de diferentes colores. Este era el momento sobre el cual más había escuchado hablar a los trabajadores del turismo en Chivay. Ximena, cuyo trabajo consiste en recorrer toda la provincia visitando talleres de artesanos representando al CITE, decía que era el único lugar del que conocía que había tenido ese tipo de iniciativa. David tenía algunas anécdotas interesantes respecto a lo que había sucedido antes con la actividad. Solía contarme que los grupos más entusiastas que recibía llegaban a sacarse las camisas que estuvieran usando para que fueran bordadas por ellos. Una vez, incluso, habrían llegado a recibir a uno que les pidió ayuda para hacer una petición de matrimonio: les pidió bordar la pregunta especial en una de sus piezas preparadas, mientras él grababa el proceso para mostrárselo a la persona a la que se lo haría llegar. En la visita en la que estuve presente, un turista pidió que su visera fuese decorada con la figura de un cóndor.

La última actividad del recorrido fue una prueba de vestidos. Los Condori tienen, en sus guardarropas, varias prendas para este momento de las visitas. Invitan, pues, a una pareja de turistas a ponerse un traje cayllomino típico, y a bailar wititi con la familia. “It’s an experience”, decían algunos para animar a los demás a que hicieran la dinámica.

Figura 100.

Demostración de tejido de Tomasa. Al igual que otras decoraciones, las que se muestran detrás de ella fueron colocadas minutos antes de que llegaran los visitantes.



Fuente: Archivo de campo.

Figura 101.

David mostrando a los turistas la figura recién hecha frente a ellos. En la segunda imagen: David Condori bordando la visera de un turista. Añadió su nombre y la silueta de un cóndor



Fuente: Archivo de campo.

Figura 102.

Recreación de un “pago” en la casa-museo de los Condori, en el estilo en el que suele hacerse en Tisco. David me explicó que obtuvieron los implementos de sus abuelos.



Fuente: Archivo de campo.

Figura 103.

Turistas vestidos con prendas de los Condori, como parte de las actividades que hacen durante el recorrido.



Fuente: Archivo de campo.

Los recorridos que organizan los Condori están llenos, como he buscado resaltar, de detalles cuidadosamente seleccionados. Los momentos previos a una

visita se utilizan para transformar a la vivienda, de por sí ya adecuada para la recepción de los turistas, en un escenario en el cual se pueda observar “lo tradicional” de Caylloma. Los Condori también incorporan, en sí mismos, rasgos “coherentes” con el espacio que arman. Como parte de su preparación, David cambió su ropa de diario por el poncho y el sombrero, y tanto Lula como su hija también se presentaron como cayllominas típicas. La familia entera se posiciona, así, como una representante de la identidad cayllomina.

Es con este “escenario” elaborado y el trabajo hecho “tras bambalinas” que la demostración de bordado se desarrolla. En otras palabras, David borda en un espacio y ambiente especialmente curados para mostrar la identidad local en todos sus rincones. Esta performance específica se inserta, así, en un mensaje más grande: el trabajo del tejido y del bordado representan parte de la identidad de la provincia de Caylloma, de la cual los artesanos son embajadores.

c. “Support peruvian talent”: Simona Cutipa en Casa Andina

Simona trabaja en el hotel Casa Andina desde hace ya más de 20 años. Como explicaba líneas atrás, fue invitada a trabajar ahí cuando el lugar recién se instalaba y se disponía al servicio de los turistas que visitaran el Cañón del Colca. Para entonces, ella ya era conocida en la provincia por haber sido una de las personas que más habría impulsado el desarrollo del rubro de la artesanía. Era por esta razón que, desde mucho antes de conocerla en persona, varios me hablaban y me hacían referencias a ella como alguien a quien, definitivamente, debía entrevistar y considerar en mi investigación.

Casa Andina es uno de los hoteles más caros de la provincia. Forma parte de una amplia cadena, distribuida a lo largo de todo el país. Yo no conocía en qué consistía el trabajo de Simona en un lugar como este hasta que, el día en el que finalmente pude entrevistarla, me invitó a pasar a la recepción. Tenía un pequeño puesto dispuesto para ella, al lado de una máquina de coser a pedal negra. Los alrededores del puesto estaban decorados con “cuadros” bordados, que mostraban el paisaje del Valle del Colca. Un cartel en inglés adorna la parte superior de esta pequeña sección: “I am Simona. Support peruvian talent”.

Figura 104.

El puesto de Simona Cutipa en Casa Andina. Se la observa avanzando una lliclla que será vendida en el mercadillo.



Fuente: Archivo de campo.

Fue en este lugar en el que se desarrolló mi entrevista con ella. Mientras conversábamos, notaba que el hotel era un lugar cuyas actividades de entretenimiento estaban permanentemente activas: una banda no paraba de tocar música “andina”, mientras que Simona bordaba. En una de las paredes se exhibían los trabajos de un artista cayllomino, cuyo trabajo se encontraba especializado en la técnica del grabado e influenciado por las imágenes y paisajes de la provincia.

El trabajo de Simona consiste, en resumidas cuentas, en hacer una demostración permanente del bordado frente a los turistas. Simona también hace esta labor vistiendo el traje local; específicamente, un traje collagua completo. Los momentos del día en los que se encuentra más ocupada es cuando llegan grupos nuevos al hotel, ya que son los momentos en los que recibe más atención de los foráneos. Ella considera las mañanas y las noches como estos “puntos altos”, los momentos en los que más turistas recibe.

Algunas veces los turistas le hacen pedidos, que debe cumplir en tiempos específicos. Me contaba, por ejemplo, que algunos le pedían tener una pieza bordada para el día siguiente, en el que tendrían que partir. Simona, entonces, debe

hacer un trabajo intenso para tener listas estas piezas, ya que forma parte del trabajo que realiza. Cuando no sucede esto, el trabajo puede llegar a permitirle “matar dos pájaros de un tiro”. Puede utilizar, pues, el tiempo que pasa demostrando el bordado avanzando piezas de pedidos hechos a ella personalmente. El día en que la entrevisté estaba haciendo eso: estaba avanzando una lliclla especial que uno de los bordadores del mercadillo le había solicitado para abastecer su puesto.

Simona trabaja, de forma similar a las anteriormente descritas, con una máquina de bordar “antigua” y un traje cayllomino completo. Su “performance”, realizada con esta caracterización, no está hecha sino en uno de los hoteles más caros de la provincia, y uno de los preferidos por los turistas extranjeros. Su presencia dentro de la recepción forma parte de un conjunto de entretenimientos diseñados por y para ellos —como música en vivo, pinturas, etc.—. El trabajo de Simona consiste, una vez más, en una demostración del bordado como una parte de la identidad cayllomina, hecha para el turismo —y para cierto grupo de turistas—.

Los escenarios de la performance bordada: reflexiones de balance

Kirshenblatt-Gimblett (1999), recordemos, pensaba en la construcción del patrimonio como hecha, en parte, a través de un proceso de exhibición, de demostración o performance. En todos los casos presentados, el bordado es performado, mostrado frente a otros, en presentaciones en las que no solamente se realiza el acto de bordar. La selección de los materiales —la máquina de coser—, el lugar e, incluso, la presentación personal de los bordadores es cuidadosamente realizada con el fin de no solamente demostrar la práctica, sino también, a la vez, representarla como “tradicional” —haciendo uso de objetos como materiales, piezas de traje o máquinas de coser antiguas— y como parte de la identidad cayllomina —haciendo uso estratégico del traje local—. Quienes pudieron “curar” los espacios en los que lo hicieron —los Condori— también se cuidaron mostrar solamente aquello que consideraban que los foráneos apreciarían más: una representación de lo “local” rústica y anclada en el tiempo.

4.23.2. Performar conocimiento: “saber responder”

Mamani et al. (2022), a quienes revisaba en líneas anteriores, abunda en descripciones que proponen cómo es que deberían ser y actuar los bordadores respecto a la práctica que realizan. En este punto me gustaría recordar que el texto

parece, con frecuencia, lamentar que la mayoría de los bordadores “no conozcan” o “no comprendan” las bases culturales de la práctica que realizan:

La mayor parte de estos artesanos bordadores está compuesta por familias jóvenes que sólo transmiten lo que se les enseña, no comprendiendo en muchos casos el valor histórico cultural de las prendas o la simbología que transmiten en cada una de sus prendas. Lo mismo ocurre con las organizaciones capacitadoras, les enseñan a producir, pero el fondo sociocultural no lo conocen (Mamani et al., 2022, p. 36).

Estas líneas sugieren que hay algo que falta en la forma que los bordadores tienen de aproximarse a su propia práctica: consciencia y conocimiento del conocimiento —valga la redundancia— que esta carga en sí misma. El texto, por su parte, no brinda mayores luces sobre cuáles o de qué tipo serían aquellos conocimientos o significados que los bordadores ignoran.

Estas ideas, difundidas también en los agentes que trabajan con los bordadores, se traducen en expectativas que Kirshenblatt-Gimblett entendía como otra forma de exhibición, la performance del conocimiento, que en este caso se traduce en un imperativo particular: el de “saber explicar” lo que hacen. Más allá del hecho de que se reproduzcan en las interacciones públicas en las que los bordadores participan, buscaré dar cuenta de qué es lo que, “tras bambalinas”⁷⁷, se expresa que se espera de ellos. El haber estado presente en los espacios en los que se organizaron tanto los eventos a los que me refiero —la feria de Semana Santa, el desfile de modas, el día del artesano— como en los espacios en los que los trabajadores públicos daban consejos y hacían peticiones a los bordadores sobre cómo ejercer su labor me permitieron observar formas concretas de expectativas, traducidas en expectativas de performance.

Entiendo a la producción de expectativas y a la respuesta a las mismas como un proceso dialógico, que puede ser observado tanto en los bordadores como en los trabajadores públicos. Si bien los funcionarios suelen verbalizarlas frecuentemente de forma explícita, los bordadores también las mantienen y reproducen por sí mismos. No busco representar solamente una dinámica de intercambio entre las “expectativas” de algunos y las “realidades” de otros. El panorama que describo es mucho más complejo: los imperativos a los que me referiré están ampliamente difundidos, y son reproducidos constantemente desde varios puntos. Ambos tipos de agentes, pues, las dirigen hacia un objetivo común: agradar y atraer al mercado turístico. Deseo, sin embargo, resaltar la forma en la que se promueven a través de

⁷⁷ Referencia a la noción de “autenticidad escenificada” de Dean MacCannell (1999)

ciertos espacios y actores, desde sus propias funciones y agendas de las que forman parte, en el marco de los discursos ya descritos —tradición, identidad, responsabilidad—. Lo hacen hacia sujetos que, ya que también los comparten, se adaptan a ellos, los responden y negocian de distintas formas.

Las reuniones de preparación para la feria de Semana Santa estaban llenas de peticiones que los trabajadores de Autocolca hacían a los artesanos presentes. En varias de ellas se traía a discusión un momento de la feria que preocupaba particularmente a los encargados de la organización, por temor a que no pudiera desarrollarse como se esperaba: un recorrido de entrevistas breves que haría la municipalidad, y que se transmitiría en vivo en las redes institucionales.

La dinámica era sencilla: en la mañana del viernes, poco antes del concurso de bordados, un encargado de la sección de prensa se aproximaría a entrevistar a los bordadores y tejedores acerca de su labor. Sin embargo, los encargados del área de Promoción Cultural tenían un temor específico: que los artesanos “no supieran responder” a las preguntas que se les hacía. Por ello, durante la reunión insistían constantemente en que hicieran una labor de “preparación” para aquellos días. Anoté, en mi cuaderno de campo, una de las intervenciones hechas por uno de estos funcionarios:

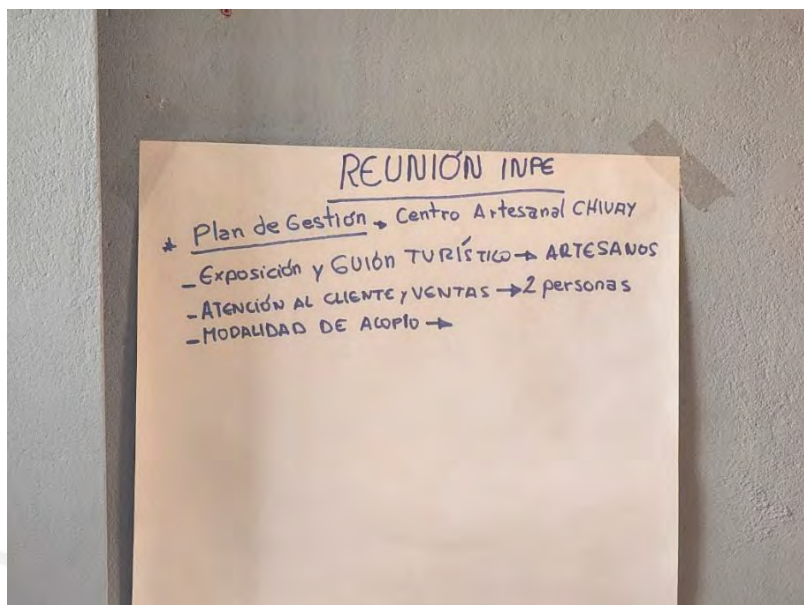
Les van a preguntar, y tienen que saber responder. Por eso tienen que leer, prepararse, ¿qué significa esto que estoy haciendo? ¿qué significa esta figurita...? Todo eso tienen que saber. Y no solo para la entrevista, cuando los turistas vayan a sus puestos y les pregunten, ¿qué les van a decir? Algunos se quedan callados, y eso no puede ser... (fragmento de comunicación pública)

Escuchaba esta exhortación también en otros espacios. La Asociación Collaguas y Cabanas tuvo varias reuniones durante el tiempo en el que estuve en Chivay, en las que se discutía una propuesta que había venido del CITE: convertir su taller común en un punto de ruta turística. Esto implicaba que el espacio tuviera que adecuarse a los visitantes, y que se preparara un guiado especial para ellos: así como habían hecho los Condori, debía prepararse un recorrido especial para los visitantes. En aquellas reuniones en las que una representante del CITE estaba presente, ella les hablaba de la necesidad de elaborar un “guión”, un breve texto que resumiera qué era lo que debían decir cuando los turistas se acercaran a ellos a preguntarles por lo que hacían. La idea del “guión” se repetía también en otros espacios, como los que fueron dedicados a decidir acciones para concretar el

proyecto de hacer un centro artesanal en Chivay —que ya ha sido abierto al público hace unas pocas semanas, según me enteré—.

Figura 105.

Papelote de una reunión dirigida a establecer acuerdos respecto al centro artesanal que se abriría en un antiguo local del INPE. Se menciona el establecimiento del “guión turístico” como uno de los puntos de agenda.



Fuente: Archivo de campo.

Se repetía lo mismo también en lugares en los que solamente se encontraban presentes los artesanos. En algunas de las reuniones de la Asociación Collaguas y Cabanas se mencionaba como un tema de preocupación: el presidente, Tomás, instaba a que los artesanos pudieran desenvolverse mejor, hablar de lo que hacían y de sus productos. Para ello, repetía, debían informarse suficientemente.

Hubo una ocasión en la que mi posición como investigadora se asumió como ser capaz de intervenir en el “problema”. Hubo un momento en particular en el que se me invitó directamente a hacerlo. Estaba, pues, en el local de Autocolca para cuando se estaba armando el cronograma de la celebración para el “Día del artesano”. Para entonces, ya la mayoría de los trabajadores me conocía y sabía qué era lo que estaba haciendo en Chivay. Uno de los encargados se me aproximó y me dijo si es que podía hablar un rato con él. Me comentó que, como parte de la festividad, se organizarían algunas sesiones de capacitación para los artesanos, y deseaban que pudiera compartirles un poco de lo que había estado investigando en la provincia. La propuesta me intrigó: ¿cómo se suponía que diese a los bordadores, de quienes se suponía que estaba aprendiendo, una capacitación? El encargado me

explicó que esperaban que pudiera transmitirles mis hallazgos, aquellos conocimientos de la artesanía local que hubiera aprendido en mi posición de investigadora.

Tanto estas como otras experiencias e interacciones cotidianas me hicieron dar cuenta de la existencia de una idea ampliamente difundida, tanto entre artesanos como quienes trabajaban con ellos: que los bordadores “no sabían” el “verdadero significado” de lo que hacían. El “no saber” se evidenciaría en no poder verbalizar el conocimiento ausente, en “no poder responder” a posibles preguntas que otros, foráneos curiosos, pudieran plantearles.

Nunca escuché a nadie especificar, con claridad, qué era aquello que “desconocían”, pero noté que la expresión solía apuntar a ciertos elementos particulares del bordado: las iconografías. El descrito discurso, reproducido en torno a esta parte del bordado, se articulaba de la siguiente manera: “los bordadores hacen las figuras sin conocer lo que estas simbolizan y significan realmente”.

Recuerdo con particular detalle, de entre varias, una ocasión particular en la que noté que se reproducía esta idea. Eran mis primeras semanas de trabajo de campo, y pasaba buena parte de mi tiempo presentándome en los espacios y con las personas con las que pretendía trabajar en las que vinieran. Iba con frecuencia a la oficina de trabajo de Autocolca, para hablar con sus trabajadores, hablarles de mi proyecto y expresarles mis intenciones de poder estar presente en los espacios que organizaran con los artesanos.

En una de aquellas ocasiones, mientras salía del local, una de ellas se me acercó a hablarme. Me expresó que le satisfacía mucho que alguien llegara a investigar los bordados, ya que eran un tema que a ella, particularmente, le interesaba bastante. Ella, me contó, era cusqueña, y en su tiempo viviendo allá había observado ampliamente a las artesanas tejedoras que trabajaban desde allá. Para cuando llegó a Chivay había notado una diferencia importante entre ellas y los bordadores cayllominos: a diferencia de las primeras, los segundos parecían “no conocer” los significados de los productos textiles que hacían. Me decía, pues, que cuando les preguntaba allá por esta parte de su trabajo, solían responderla a la perfección: que una figura significaba tal cosa, y que otra significaba tal otra. Eso, sin embargo, no ocurría en Chivay. Cuando preguntaba, los artesanos “no sabrían qué responderle”. Era por ello que consideraba positivo que alguien investigara la

práctica y los productos: para poder conocer, de una vez por todas, qué era lo que significaban y simbolizaban estas figuras.

Este sentido también está difundido entre algunos bordadores. De forma similar a la que acabo de describir, hubo varias veces en las que se me aproximaron con el fin de extenderme felicitaciones por lo que entendían que estaba haciendo —investigando las prácticas locales de bordado—. Recuerdo con particular interés que, durante las primeras semanas de mi trabajo de campo, una bordadora me recibió diciéndome que me ayudaría activamente en mi investigación, en todo lo que ella pudiera, con la sola condición de que yo le “enseñara”, luego, lo que hubiera “descubierto”. Me diría, entonces, que en Caylloma bordaban “sin saber qué significaba lo que estaban haciendo”.

Creo que puedo atreverme a proponer una hipótesis que pueda explicar, parcialmente, cómo es que esta idea podría haberse difundido. La idea de los textiles andinos como objetos profundamente simbólicos está, pues, difundida en varios sentidos comunes. No es una idea falsa, o sin fundamento: múltiples investigaciones se han formulado con el propósito de producir conocimientos en torno a estos objetos, para comprender cómo es que resultaban relevantes para las sociedades en las que emergieron y, efectivamente, cómo funcionaban sus significados. En el estado de la cuestión de esta investigación presenté algunos de los varios textos que evidencian ello.

La iconografía andina, por otro lado, también ha llamado la atención de varias otras investigaciones por sí mismas, tanto de aquellas que las investigan dentro de los textiles como de quienes las investigan fuera de ellos. Algunos de los más conocidos pertenecen a Gail Silverman (2008), quien, desde su propuesta de ver al textil como un texto, ha hecho valiosos aportes. Podría mencionarse, por ejemplo, sus aproximaciones a los textiles Q'ero, cuyas figuras analiza en relación a dimensiones más amplias de la organización social local.

El bordado cayllomino, por su parte, ha sido considerado una expresión más de la amplia gama de “textiles andinos”, sobre los que tanto se ha escrito y dicho. Esta forma de mirar se encuentra particularmente explícita en el texto de la Resolución Viceministerial que oficializa al bordado como Patrimonio de la Nación. Como ya mencionaba líneas atrás, el texto considera a la práctica como una extensión de expresiones tan antiguas como las diversas tradiciones prehispánicas.

Con esto en consideración, mi conjetura es que, habiendo sido los bordados interpretados y asumidos como parte del gran conjunto de “textiles andinos”, se les ha atribuido virtudes similares a las comúnmente asociadas a estos. Se espera, entonces, que tanto estos en sí como las figuras hechas sobre ellos tengan algún tipo de significado relevante para conocer y comprender la cultura cayllomina. Resultaría, entonces, mandatorio para los bordadores conocer esta dimensión de su trabajo, tan importante como poco atendida.

Existen etnografías que han descrito ya el fenómeno que describo. Elaine Zorn, en su famosa obra “Weaving a Future: Tourism, Cloth & Culture on an Andean Island” (2004), analizaba el caso de los “chumpi calendarios”, un objeto textil hecho por los taquileños para la comercialización turística, que solían ser vendidos acompañados de un folio con un texto que explicaba las iconografías que figuraban sobre este. El pequeño folleto respondía a la forma en la que los turistas deseaban conocer los significados de las figuras en la tela. Zorn decía que observaba que las imágenes llamaban particularmente la atención de los foráneos: al escuchar interacciones entre vendedores y potenciales compradores, notaba que la pregunta “¿qué significa esto?” se repetía con frecuencia (2004, p. 104).

No quiero decir con esto que el bordado cayllomino no tenga significados, o pueda ser analizado como un símbolo⁷⁸. Sin embargo, creo que no hay evidencia suficiente como para afirmar que cada una de sus iconografías, como los agentes del Estado y algunos turistas parecen esperar, posea un significado en sí mismo. Ni Femenías ni yo misma, en el breve esfuerzo de investigación realizado, pudimos observar algo así. La forma tan libre en la que estas son creadas, reproducidas, copiadas y alteradas, sugiere que son figuras decorativas, y no por ello menos valiosas o complejas. Considero, por esto, que los discursos que tanto otros agentes como los bordadores mismos esperan que conozcan y difundan se basan en la comparación de los objetos y las prácticas que los producen con otras muy distintas, y no en observaciones reales.

Balance

Podemos, en este punto, volver a Kirshenblatt-Gimblett para pensar en la construcción del patrimonio a través del conocimiento. Este, como la autora decía,

⁷⁸ Desde el marco propuesto por Peirce, por ejemplo, podría considerarse que una pollera con bordados cargados es un índice, para los cayllominos, de que quien lo viste ostenta una buena posición económica

debía ser demostrado para ser efectivo (1999). En estos términos se entiende, entonces, que se espere que los bordadores puedan sostener discursos sobre su propia práctica, conocimiento sobre ella, y que sean capaces de sostenerlos frente a agentes foráneos. La ausencia de un discurso elaborado pone en las agendas de tanto bordadores como agentes estatales, la creación de uno, una aspiración que mantiene tensiones con los rasgos de la práctica del bordado que, basada principalmente en los conocimientos prácticos, parece mostrar dificultades para sostener uno.

4.3. Los capitales de la artesanía

La categoría de “artesanía” hoy se encuentra plenamente insertada dentro del repertorio de términos locales, y media las formas en las que sus agentes interactúan con el Estado. Los bordadores, en tanto sujetos considerados y reconocidos como artesanos, tienen acceso a espacios y facultades que, en tanto se ubican dentro de las influencias de la categoría, les estandariza frente al Estado de formas que, si bien pueden derivar en imperativos —como acabo de mostrar—, también pueden permitirles el acceso a las formas en las que esta entidad trabaja para ofrecer recursos. Es bajo la categoría de “artesanos”, pues, que los bordadores acceden a beneficios, pueden formular ciertas demandas —establecidas y reguladas por las leyes y los planes de desarrollo de los gobiernos locales— y pueden moverse por espacios diseñados especialmente para otros artesanos. La categoría, pues, no solamente funciona como una categoría gremial o productiva, sino también como una forma de acceso a los que entiendo como capitales, desde la teoría de Pierre Bourdieu.

Este conjunto de herramientas conceptuales me permite, pues, explicar cómo es que estas dinámicas funcionan. Su perspectiva, pues, invitaba a mirar al capital a través de miradas que trascendieran lo económico, e incorporaran otras formas en las que las clases sociales podían conservar y reproducir sus posiciones en la estructura social. Procuraré mostrar, a continuación, por qué es que considero que pueden ser útiles para entender los recursos que los bordadores obtienen bajo la categoría de “artesanos”.

4.3.1. Asociatividad u organización colectiva (o capital social)

Bourdieu definía al capital social en los siguientes términos:

"El capital social está constituido por la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos. Expresado de otra forma, se trata aquí de la totalidad de recursos basados en la pertenencia a un grupo" (Bourdieu, 1986, p. 148)

Los bordadores, en calidad de artesanos, tienen la capacidad de formar asociaciones o unirse a ellas, una acción que no solamente les brinda los beneficios que la red de relaciones involucrada sostiene, sino también como aquellos provenientes de la asociatividad como una entidad en sí misma.

Hay varias organizaciones de artesanos a lo largo de toda Caylloma. En algunas de las reuniones, los representantes de las instituciones pertinentes solían exponer la cifra: más de 70 formadas en total, pero solamente 20 formalmente registradas y activas. La Asociación Collaguas y Cabanas, en cuyos espacios y con cuyos miembros más pude compartir, sería la asociación más grande de todas ellas, tanto en Chivay como en la provincia. Mientras que el promedio de asociados en otras suele ser de 20 a menos, en Collaguas y Cabanas este llega a superar los 80.

De acuerdo a Edgar Cayo, las organizaciones comenzaron a formarse a inicios de la década de 1990 —mientras Fujimori estaba en el poder, según recuerda—. Él afirmaba haber formado parte de la primera iniciativa de organización⁷⁹, que se habría establecido con la finalidad de armar la primera feria de Semana Santa, la primera "feria artesanal" de Caylloma. La idea de organizar una feria "artesanal" en Caylloma habría surgido, según me comentaron varios de quienes aseguraron haber formado parte del proceso, había nacido a partir de la comparación de la situación local con el estado en el que otros contextos, observaban, se encontraban. Conocían de la apertura de ferias en otras regiones del país, lo que les hacía preguntarse por cómo era que podían aplicar un modelo similar al caso cayllomino.

El marco legal establecido para la formación de asociaciones se encuentra en la Ley del Artesano, emitida en 2007. En el documento, la posición que el Estado sostiene frente a esta formación no solamente es de apoyo, sino también de fomento. En el artículo 19, el documento establece que "la política de apoyo no excluye atender emprendimientos individuales, pero privilegia las diversas formas asociativas, constituidas o por constituirse como personas jurídicas domiciliadas en

⁷⁹ Además de él, hubo varios otros que también afirmaron haber impulsado esta iniciativa.

el país” (2007, p. 7). En la práctica y en el contexto cayllomino, noté que este lineamiento se hacía efectivo en las formas en las que las instituciones regulaban su accionar respecto a los bordadores. Para la organización de la feria de Semana Santa, por ejemplo, se procuró privilegiar la presencia de asociaciones en la distribución de puestos, al designar más de ellas para los artesanos asociados. El CITE también trabaja bajo tales parámetros: Ximena me comentaba que uno de los requisitos que ella, de acuerdo a sus manuales, debía tomar en cuenta para designar o escoger nuevos puntos para la ruta turística era, precisamente, que el taller perteneciera a una asociación.

En este sentido, algunos agentes utilizan este recurso de forma estratégica, para poder acceder a aquellos recursos que solamente se encuentran ofrecidos o disponibles a asociaciones de artesanos. La familia Condori es un ejemplo: se encuentran registrados como parte de la asociación “Mallqui Pallay” que, en la práctica, funciona como el respaldo asociativo de su propia casa-museo, lo que les permite formar parte de la ruta turística del CITE, obtener lugares en las ferias organizadas por Autocolca y la municipalidad, entre otros beneficios. En otras palabras, consideraron útil registrar a su familia como una asociación para poder acceder a aquellos recursos y atenciones limitados a estas entidades.

Otros parecían utilizar esta función acaparando los beneficios de la asociatividad en unos pocos. Algunos interlocutores —no asociados o ex integrantes de alguna asociación— me compartían que su distancia respecto a esta figura estaba sustentada en lo que sabían que sucedía dentro de estos grupos. Me contaban, pues, que sabían que los comités directivos acaparaban los beneficios que, en teoría, deberían repartirse entre todos. Explicaban, pues, que acostumbraban postular a la asociación a fondos, para terminar distribuyendo el dinero otorgado entre ellos mismos; o a inscribirla, a ferias, para solamente llevar aquellos productos hechos por ellos y, por lo tanto, restringir también el beneficio correspondiente.

La principal asociación a través de la cual pude conocer las dinámicas internas de una asociación fue, como comentaba, Collaguas y Cabanas. Fue a través de sus espacios de organización internos —asambleas, faenas—, su participación en las asambleas convocadas por Autocolca y el CITE, las interacciones de sus miembros y directivos con los representantes de las instituciones y la presentación de ellas mismas frente a los públicos que pude

aprender de las formas en las que la asociatividad otorgaba beneficios y posibilidades a sus miembros, tanto frente al Estado como en su carácter de colectividad organizada. Esto, por supuesto, no le eximía de tensiones e insatisfacciones internas.

La asociación contaba, por un lado, con la capacidad de representar los intereses de las y los artesanos en espacios en los que tuvieran que negociar con otros agentes. Esta facultad era particularmente visible en los espacios de asambleas convocadas por la municipalidad o Autocolca: era en ellos en los que los artesanos, en tanto representantes de estas asociaciones, podían poner sobre la mesa la discusión de ciertos temas de relevancia —tanto contextual como general— - para el gremio, así como formular demandas especiales, que hubieran discutido en espacios conjuntos anteriormente.

Por otra parte, la entidad también podía recibir diversas atenciones de instituciones y otras organizaciones, todas ellas dirigidas a ofrecer mejoras a sus condiciones de trabajo y organización. Todas estas acciones no se efectuaban por la mera voluntad de las personas detrás de estos organismos, sino que responden a aquellos lineamientos y mandatos establecidos por la Ley del Artesano.

Una de las formas en las que los artesanos recibían estos apoyos era a través de la cesión de espacios colectivos. Durante el tiempo que compartí con ellos se encontraban, por ejemplo, particularmente ocupados con las obligaciones que habían asumido luego de haber ganado un fondo de la iniciativa Procompite⁸⁰. El ganar el fondo les había llevado a obtener un espacio de taller compartido en la que había sido una antigua casona, ubicada a pocas calles de la plaza de armas de Chivay y del mercadillo, así como más de veinte máquinas de coser industrial asignadas para los participantes en el proyecto⁸¹. Durante el tiempo en el que estuve haciendo trabajo de campo, la consultora del CITE estaba trabajando con ellos para hacer de este espacio uno que también pudiera incorporarse a la ruta turística artesanal coordinada por ella.

Aquella no había sido la primera vez que a la asociación se le cedía el uso de espacios para la exhibición y comercialización de sus productos. Ya meses atrás la Municipalidad Provincial les había cedido el uso del antiguo toril. Las ferias tampoco

⁸⁰ Procompite es una iniciativa del gobierno peruano, destinada a “mejorar la competitividad de las cadenas productivas” (Ministerio de la Producción [PRODUCE], 2025)

⁸¹ No todos los integrantes de la asociación participaban de la iniciativa, sino solamente una fracción. El participar, pues, involucraba dar tiempo constantemente a actividades para coordinaciones.

dejaban de organizarse en la plaza de armas, y el CITE constantemente hacía coordinaciones para que también se desarrollaran en la ciudad de Arequipa.

Otra forma de apoyo era la capacidad de recibir, de manera constante, capacitaciones y actualizaciones, que eran impartidas de forma gratuita como parte de varios programas. Tanto Autocolca como el CITE —e, incluso, agentes que llegaban de parte del proyecto de Procompite— organizaban sesiones de asesoría y capacitaciones sobre organización, proyección empresarial, exportaciones y demás. Se solía aprovechar estos espacios para difundir información sobre fondos y concursos a los que podrían postular, lo que facilitaba la difusión de estas iniciativas entre los artesanos. Todo esto debía permitirles, en teoría, estar actualizados sobre nuevas formas de organizar y difundir su trabajo, como productores individuales pero, sobre todo, como organización.

Una idea permea a todo esto: los bordadores, asociados con otros artesanos, también podían contar con el trabajo de los otros para el beneficio común. El encontrarse agrupados y organizados les permitía, pues, definir metas compartidas, y unir sus trabajos en pos de ellas. Era así que podían gestionar espacios de exhibición y comercialización, como un taller colectivo y un espacio de ventas fijo —el antiguo toril de Chivay, facilitado por la municipalidad para el uso de la asociación—. Para gestionarlos, con frecuencia organizaban faenas y sesiones de limpieza, con las cuales podían dar mantenimiento a los espacios de uso común.

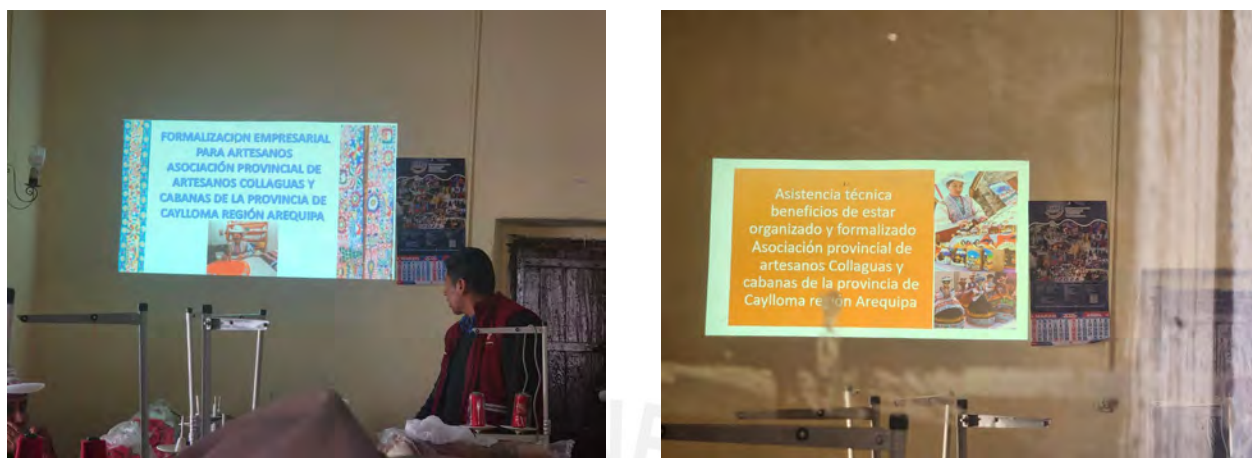
Figura 106.

Cartel del taller de la Asociación de Artesanos Collaguas y Cabanas, puesto para marcarlo como punto turístico.



Fuente: Archivo personal, 2025

Figura 107.
Capacitaciones desarrolladas en el taller de la Asociación Collaguas y Cabanas.



Fuente: Archivo de campo.

Figura 108.
Asamblea de la Asociación Collaguas y Cabanas, luego de faena en el toril.



Fuente: Archivo de campo.

En síntesis, la categoría, en tanto media la asociatividad de los bordadores entre sí mismos y con otros agentes afines, permite el acceso a cesiones —reguladas por ley—, al trabajo colectivo y, en sí, a la fuerza que una asociación,

como organización, posee. Los bordadores, como artesanos, pueden acceder así a aquellos beneficios que emergen de la organización de varias personas, o, en términos bourdieanos, a aquellos recursos asociados a la pertenencia a una red.

La diversidad entre las dinámicas de producción de todos estos agentes es muy amplia. Solamente en el caso de los bordados, como he procurado describir a lo largo de este texto, las diferencias entre casos pueden llegar a ser muy marcadas. Bajo el nombre de Collaguas y Cabanas solamente se encontraban, además de bordadores, tejedoras —mujeres en su totalidad—, grabadores de cuero, ceramistas y otros. Al unirse bajo un mismo nombre —“artesanos”—, los bordadores y los demás productores tienen la posibilidad de “unificar fuerzas” para la consecución de objetivos comunes, basados también en intereses compartidos.

4.3.2. Fondos y financiamientos especiales (o capital económico)

La definición que ofrecía Bourdieu del capital económico es práctica y sencilla, y podría ser asociada a las formas típicas en las que el capital ha sido entendido en otros marcos teóricos: “el capital económico es directa e inmediatamente convertible en dinero, y resulta especialmente indicado para la institucionalización en forma de derechos de propiedad” (1986, p. 135). Creo que puede entenderse ciertos efectos de las políticas de Estado hechas sobre las artesanías sobre la base de este concepto: el hecho de que varias de sus aproximaciones a los artesanos se encuentren mediadas por financiamientos, exclusivamente propuestos para este sector.

El Estado destina ciertos fondos exclusivamente para los artesanos, y en Chivay se incentiva activamente a que los bordadores puedan acceder a ellos. El imperativo de incentivo a la asociatividad en la práctica artesanal hace que varios de estos fondos se encuentren dirigidos a asociaciones, pero también existen varias alternativas de postulación individual. Uno de los más importantes es el concurso “Somos artesanía”, un fondo concursable que busca apoyar la producción artesanal en el Perú a través de subvenciones que puedan ser utilizadas para la mejora de sus procesos. Durante mis últimos días de campo, las instituciones desarrollaron actividades diversas con el objetivo de difundir la existencia de este concurso, y de capacitar a los artesanos con el fin de que pudieran postular. Se desarrolló, así, la campaña de “soporte técnico”, que consistiría en guiar y dirigir la inscripción de los

artesanos interesados. Autocolca se encargó de abrir módulos en varios distritos de Caylloma a la vez, para descentralizar la acción.

Figura 109.

Anuncio para redes de la gira de soporte técnico para el concurso “Somos Artesanía 2024”.



Fuente: Autocolca, 2024

4.3.3. Títulos y condecoraciones (o capital simbólico)

Figura 110.

Livia Sullca recibe un reconocimiento en Arequipa.



Fuente: Archivo personal de Livia Sullca.

La condecoración hecha a Joaquín López Antay, en 1976, con el Premio Nacional de Cultura, generó un movido debate acerca del estatus y los límites del arte y la artesanía en el país, tan polémico que sigue siendo mencionado y discutido

a casi 50 años de su desarrollo (Castrillón, 2019). Hoy, el retablista ayacuchano da nombre a un premio nacional dirigido a los artesanos del país, la “Medalla Joaquín López Antay”. Su objetivo, como se explicita en las bases del concurso, es el de “reconocer la trayectoria artístico artesanal de tres (3) artesanos poniendo en valor su talento, competitividad, creatividad, trayectoria y aportes a la actividad de artesanía”.

Figura 111.
Ganadores de la medalla Joaquín López Antay en 2023.



Fuente: MINCETUR, 2023

Apenas en 2023, fue Natividad Condori, una bordadora natural de Coporaque, una de las artesanas reconocidas con la medalla. Este evento es poderosamente significativo en este panorama: el hecho, pues, de que una bordadora haya recibido la medalla no solamente reafirma el posicionamiento de las prácticas del bordado dentro de las consideraciones que el Estado guarda a las artesanías, sino que le brinda un lugar especial dentro de ellas.

El caso de Natividad es especial y muy significativo para el posicionamiento del bordado en nuevos espacios dentro del imaginario nacional —el premio no es, gratuitamente, el premio más grande dado a la artesanía peruana—, y permite introducir a la idea rectora de esta sección: los bordadores, reconocidos como artesanos, son celebrados y destacados como representantes de

El concepto de capital simbólico es reconocido como uno de los más complejos propuestos dentro de la teoría de capitales de Bourdieu. Es uno, pues,

que se relaciona con otros capitales, los cuales es capaz de amplificar. En términos sencillos, podría sintetizarse como una forma de capital emergida desde el reconocimiento de los otros: como el autor mismo decía, “no hay capital simbólico sin reconocimiento, sin la creencia de los demás en el valor de aquello que se posee” (1997, p. 63). En esta dinámica existe, por supuesto, una dimensión de poder y legitimidad: el capital simbólico permite, pues, que este pueda legitimarse a través de los otros (1979). El reconocimiento no se construye sin una base: esta es la del campo cultural, definido como un espacio en el que lo valorado y apreciado se define constantemente a través de pugnas constantes (1992).

Recordemos que el bordado ya no es solamente tal, bajo la mirada y los dispositivos del Estado. La categoría le ha otorgado la capacidad de ingresar al que , podría considerarse, el campo de la artesanía, en el que acciones como los premios y reconocimientos pueden ser considerados mecanismos de distinción. Bajo los criterios que se asuman como relevantes para evaluarlo —la medalla López Antay, por ejemplo, considera años de experiencia, representatividad y aportes a la línea artesanal, según la plataforma oficial—, el bordado ahora puede ser premiado y reconocido frente a otras prácticas: son puestas bajo un piso común, un campo compartido. Estos transforman definitivamente el estatus de sus ostentadores, y les otorgan una legitimidad especial frente a otros de sus pares. Un bordador de trajes no tendrá, entonces, el mismo estatus de Condori, a pesar de cargar, en teoría, con los mismos conocimientos y experticias que ella.

Los reconocimientos del Estado permiten, así, a los agentes posicionarse de forma especial dentro de un campo cultural que ha sido construido bajo criterios que no solamente se espera que los bordadores incorporen o reconozcan, sino todos los artesanos del país que se encuentren interesados en participar de este u otras formas de obtener reconocimiento de diferentes tipos.

4.4. Diferenciaciones entre agentes: “cosedores” y “artesanos”, grandes y pequeños

Bajo los términos que he ido bosquejando, puede comenzar a entenderse la idea sobre la cual se basa esta sección: no todos los bordadores son iguales. No todos trabajaban en las mismas condiciones físicas, ni con los mismos capitales, hacia los mismos mercados o públicos, ni en los mismos espacios. A pesar de que esta afirmación podría parecer obvia e, incluso, redundante —en tanto muchas de mis reflexiones en líneas anteriores han sido formuladas en torno a la noción de la

diferencia—, me gustaría empezar estas líneas con esta idea. Esta sección, pues, busca argumentar con ella como base y centro: buscaré, en ella, proponer un bosquejo de “tipología”, o, por lo menos, destacar a través de ella las diferentes formas de ejercer la práctica del bordado que se han desarrollado en los últimos cuarenta años.

En esta sección sostengo que, entre los bordadores, existen cierto tipo de agentes cuyas circunstancias y posibilidades específicas, combinadas con sus aspiraciones propias, les han permitido “aprovechar” de formas particulares los recursos o capitales nuevos que la categoría de artesano les brindaba. Para explicar esta idea, creo útil proponer la existencia de dos “tipos” —en el sentido weberiano— de bordadores: los “cosedores” y los “artesanos”. Por supuesto, como en toda tipología, no pretendo que esta propuesta represente a estos grupos como homogéneos: detrás de los nombres que propongo existe gran diversidad en los casos y sus historias, que buscaré resaltar también.

Los criterios de diferenciación que utilizo para diferenciar a los agentes corresponden a diferentes órdenes, pero encuentran convergencias en los perfiles que analizo. He escogido principalmente cuatro: el tipo de mercado para el que se orientan, el tipo de productos que trabajan, su movilidad, y su posición frente a la vida pública, sus reconocimientos y su relación con asociaciones.

A través de estos ejes de diferencia, busco argumentar lo siguiente: que hay bordadores que manejan y apropian lógicas y expectativas del “artesano” que el Estado, a través de sus instituciones, promueve; de formas distintas que otros que, por no poder o no desear hacerlo, no lo hacen. En otros términos, si bien desarrollan la misma práctica, con conocimientos compartidos de técnicas e iconografías, la consideración de varios otros criterios permite observar que pueden llegar a ser muy diferentes entre sí.

4.4.1. Los grandes artesanos

Figura 112.

Fotografía de Natividad Condori, en la portada de una entrada del blog de Forbes.



Fuente: Forbes, 2025

El 1 de mayo del 2025, Forbes dio a conocer los nombres de los 50 “más creativos del Perú” en el año. Natividad Condori, bordadora cayllomina, fue seleccionada entre ellos. Se ubica, así, en un listado que muestra también a personalidades y grupos de la cultura nacional, como el grupo “Los Mirlos”, el artista Rember Yahuarcani y la actriz Isabela Merced. Es la segunda vez que la artesana es reconocida a nivel nacional por su trabajo: apenas el año pasado ha ganado

Considero que este “tipo” de agente es excepcional, en tanto constituye una muy pequeña proporción del conjunto más amplio de bordadores cayllominos: son pocos los que pueden ser identificados de esta manera, y no sin razón. El llegar a adquirir las características que atribuyo a este reducido grupo es el resultado de historias largas de trabajo, que han involucrado moverse con habilidad y perspicacia a través de los circuitos de contactos y oportunidades que tuvieron disponibles. En otras palabras, requiere hacer un movimiento y uso hábil a través de los capitales

sociales y económicos de la artesanía, sostenidos por las redes de agentes e instituciones parcialmente descritos líneas atrás.

Los bordadores a los que denomino “artesanos” pueden ser identificados como aquellos que han incorporado una forma particular de dirigir su práctica y su trabajo: pública, activa, y dirigida a públicos foráneos —es decir, más allá de los cayllominos, ya sea a nivel nacional o extranjero—. Esta es muy compatible con la noción de “artesano” que el Estado promueve activamente: un artesano activo, cuya práctica se encuentra inserta en su identidad y que es capaz de ser “embajador” de la misma, tanto dentro como fuera del país. Es por ello que decido nombrarlos de dicha manera: como sujetos distinguibles por haber incorporado, dentro de sus formas de hacer y presentarse a sí mismos, la identidad de “artesano”. El nombrarles de dicha manera responde, entonces, a dos criterios que confluyen: las formas en las que he identificado se ubican y aquellas en las que ellos mismos

El tipo de productos con los que este grupo suele trabajar son las artesanías y los objetos para públicos foráneos, no los trajes de uso local. Es a través de estos objetos que pueden, pues, difundir mucho más su trabajo, y llegar a nuevos públicos, predominantemente foráneos. La diversidad de los objetos resultantes y la versatilidad de los mismos permite, así, movilizarlos por distintos espacios y agentes. Al fin y al cabo, como mencionaba en capítulos anteriores, para aplicar bordados a una pieza apenas es necesario que tenga al menos un fragmento de tela, incorporado o añadido.

Este tipo de agentes, en este sentido, suele trabajar sus productos en un rubro en el que pocos han incursionado, pero que ha demostrado ofrecer nuevos caminos para crecer: la industria de la moda. En colaboración con otros agentes, como diseñadores profesionales, han insertado el bordado cayllomino en estos nuevos soportes, que poseen, como puede suponerse, espacios de circulación y formas de valor muy distintas a las que poseen las artesanías para turistas y los trajes para uso local.

Leandrina Ramos, de quien escribí en espacios anteriores, ha sido la que más ha destacado por trabajar en este tipo de piezas. Ha podido hacerlo desde un convenio con el CITE Arequipa, específicamente a través de la marca Quirau, la marca oficial de la institución. Ella mantiene, desde hace años, una relación de colaboración con la marca, quien, a su vez, trabaja con el diseñador José Miguel Valdivia y otros artesanos. El diseño de varios productos de moda han emergido de

este vínculo, como chalecos de vicuña con bordados de lana, carteras de cuero adornadas con iconografía local y vestidos con aplicaciones de achocchas, en las que ella, como me contaba en nuestras conversaciones, se ha especializado en hacer.

Uno de los resultados más destacados que han surgido de esta dinámica involucró la introducción del bordado cayllomino en una colección que sería expuesta en una feria en Dubai (Emiratos Árabes Unidos). Valdivia, quien había encontrado interés en desarrollar una colección de “moda modesta”, colaboró con Ramos para hacerla con sus bordados (2023). Los resultados de la colaboración terminaron exhibiéndose en la “Expo Dubai 2020”, una feria internacional en la que se presentaron varios países de todo el mundo. En las notas de prensa hechas en torno a este evento, la posición de Ramos como participante en el proyecto era sintetizada en una frase común: “una bordadora de clase internacional” (Andina, s.f.)

Ella nunca ha dicho no, simplemente ha contestado probemos y hagamos. Y con esa disposición, hemos creado muchas piezas diferentes para presentaciones en diferentes lugares del mundo como Berlín, Beijing, Shanghai, Seul. Pero también hemos vestido a Novias, Embajadoras y otras personalidades como a la reconocida cantante Sylvia Falcon (Valdivia en CITE, 2022, p. 26).

Con esto en consideración, puede entenderse que las ferias y eventos afines suelen ser algunos de los lugares por los que los artesanos circulan más. Estos espacios son, pues, ideales para difundir directamente no solamente su trabajo, sino también su propia imagen: es en estos espacios en los que la prensa suele hacer rondas de entrevistas, que los artesanos aprovechan para estos fines. En este sentido, deben movilizarse con frecuencia para poder asistir a estos lugares. Así, los viajes —tanto dentro como fuera del país—, son frecuentes para estos agentes.

Los espacios de circulación de agentes y estos objetos son una dimensión en la que vale la pena detenerse. Los espacios anteriormente mencionados, pues, suelen encontrarse fuera de Caylloma: si bien estos agentes nacieron y comenzaron su trayectoria dentro de la provincia, eventualmente, gracias a oportunidades especiales y trabajo propio, pudieron migrar a la ciudad de Arequipa. Es desde este punto desde el cual desarrollan la mayor parte de sus actividades. Este es un rasgo importante, en tanto explica los alcances a los cuales han podido acceder. Es en la ciudad, pues, en donde pueden articular alianzas y contactos con agentes clave para la promoción de su trabajo. Es donde se encuentra la oficina central del CITE local, desde donde pueden articular contactos que trascienden los espacios limita.

Todas estas constituyen oportunidades a las cuales los bordadores que permanecen dentro de Caylloma poseen un acceso muy limitado.

En estos espacios y fuera de ellos, estos bordadores suelen recibir atención constante de los medios públicos y la prensa, a través de entrevistas, documentales y demás. En este sentido, suelen estar muy acostumbrados a recibir y responder preguntas sobre sus trayectorias, sus historias y trabajos. Sus rostros y nombres se encuentran, correspondientemente, bien difundidos por este y otros medios.

Por otro lado, es común también que este tipo de bordadores tengan una posición especial dentro de las asociaciones de artesanos de las que forman parte. Suelen, pues, ostentar puestos directivos en ellas, si es que no presidirlas. Es en estas posiciones, precisamente, que son capaces de moverse y presentarse al público de la forma en la que lo hacen: frente a la prensa y las instituciones, son los presidentes y/o representantes los que, según se espera, deben ser la “cara” de la asociación —y, dependiendo del contexto, de la práctica del bordado en general—.

La atención también puede venir de parte de reconocimientos hechos por parte del Estado, a través de títulos o premios de concursos destinados específicamente a artesanos. Como explicaba en la sección anterior, estos conforman un capital simbólico que les permite obtener legitimidad dentro del campo específico en el que se mueven —la artesanía—, al que pueden acceder a través de la categoría de “artesanos”.

Como representantes de este grupo propongo a tres agentes que considero algunos de los más exitosos —en estos términos, claro está— dentro y fuera de Caylloma, que han sostenido una proyección nacional e internacional y que, de distintas maneras, comparten los rasgos que he ido describiendo: las ya mencionadas Leandrina Ramos y Natividad Condori, pero también al bordador Donato Ventura, a quien no podría obviar en una caracterización como la que presento.

Donato Ventura, quien fue un muy conocido bordador chivaeño, es otro de los casos paradigmáticos. No pude conocerlo personalmente: en 2024, mientras hacía mi trabajo de campo, lamentablemente falleció, dejando varias impresiones por su pronta partida. Los bordadores recordaban, entre las conversaciones y el luto, que hacía ya varios años había dejado su puesto de bordados en el mercadillo para replantear su trabajo frente a otros públicos, desde la ciudad de Arequipa, y, a partir de entonces, orientado a públicos externos. Mucho antes de que esto sucediera, yo

ya sabía del nombre y la posición que Ventura había construido como bordador y como representante del bordado cayllomino. Mientras comenzaba a aproximarme a este tema, en las primeras búsquedas que hacía sobre la práctica, eran su nombre y su rostro los que no dejaban de mostrarse en los buscadores de internet.

Ventura, pues, construyó una carrera prolífica como “artesano” público. Mantuvo una presencia constante en la feria “Ruraq Maki”, a la que asistía como representante de la asociación de la cual era presidente, “Artesanos Bordadores del Valle del Colca”. Era entrevistado por los medios locales y nacionales con frecuencia, momentos en los que hablaba del bordado cayllomino y difundía su historia y su propio trabajo. El impacto que dejó fue tal que el Ministerio de Cultura dedicó un espacio de luto en sus redes sociales frente a su fallecimiento. En la publicación dedicada a extender condolencias y recordar su figura, decían: “Don Donato fue un líder en la promoción de este arte, declarado Patrimonio Cultural de la Nación, convirtiéndose en un referente del mismo a nivel local, regional y nacional” (Ministerio de Cultura, 2024).

Los “artesanos”, así, se caracterizan por haber hecho un uso especialmente estratégico de los capitales de la categoría: han recurrido a su capital social —el respaldo de sus organizaciones— para movilizarse por nuevos espacios. Así, han sido capaces de acumular gran capital simbólico —considerado en relación con sus pares, los artesanos pequeños y los “cosedores”— dentro del campo de la artesanía, concretizado a través de reconocimientos y premios varios. El alcanzar este estatus les ha permitido no solamente ser reconocidos a nivel local —espacio en el que suelen ser reconocidos como autoridades dentro de la práctica—, sino también a nivel nacional e internacional. Estos agentes, a través de estas dinámicas, han posicionado al bordado cayllomino en nuevos espacios de circulación, y lo han difundido mucho más allá de Caylloma.

4.4.2. Pequeños artesanos

Entiendo como “artesanos pequeños” a aquellos que aprovechan el discurso de la artesanía como identidad y los recursos que el Estado dispone en tal sentido, pero que, a diferencia de los artesanos “grandes”, llegan a espacios y públicos más reducidos: a aquellos turistas y visitantes que llegan a Chivay y a Caylloma; en ocasiones, a la ciudad de Arequipa y, muy eventualmente, otros espacios dentro del territorio nacional. Son, en otras palabras, aquellos artesanos que trabajan

constantemente para el mercado turístico, no solamente produciendo souvenirs, sino también disponiendo su espacio de trabajo para visitas, pero que no han desarrollado la proyección externa que los artesanos “grandes” sí sostienen activamente.

Escojo llamarles “artesanos pequeños” no en demérito de sus esfuerzos por hacer uso de los recursos que los “artesanos” parecen haber dominado, sino todo lo contrario: estos artesanos trabajan constante y arduamente, junto a las instituciones promotoras, para aprovechar los recursos y oportunidades que el turismo parece ofrecerles. Deseo reconocer, más bien, estas aspiraciones y usos de los capitales. El estado de base de su capital social y económico, sin embargo, construye una diferencia importante entre ellos y los “grandes” artesanos. Existe, además, una diferencia entre los públicos a los que pueden llegar: los artesanos pequeños, en tanto posicionan sus actividades predominantemente dentro de Caylloma y trabajan para públicos que, si bien pueden ser foráneos —turistas—, encuentran predominantemente dentro de la localidad, el alcance de sus trabajos dependerá de la cantidad de visitas que reciban.

Este tipo de bordadores comparten, entonces, un rasgo importante con los anteriormente descritos: hacen, también, uso del discurso de la artesanía como parte de la identidad, y procuran obtener provechos de ello. Incorporan, así, la “etnicidad S.A.”, de la que los Comaroff escribían: la utilizan como un recurso —partiendo de la base de Yúdice (2002)—, y construyen su presentación personal y grupal bajo estos términos. Suelen hacer despliegue de estos recursos en interacción con los turistas, agentes hacia los cuales suelen orientar su trabajo en buena medida. Participan, así, de eventos locales para mostrar su trabajo a los turistas, o abren las puertas de sus casas para ofrecer sus productos. Hacen, así, de sus espacios de producción, espacios de exhibición, en los que el juego de la performance de la identidad ocupa un lugar importante.

La movilidad, si bien puede ser más amplia que en el caso de los “cosedores”, es menor a la que mantienen los artesanos “grandes”. Suelen viajar, cuando la oportunidad se presenta, a ferias organizadas en la ciudad de Arequipa, y con menos frecuencia a otras organizadas a nivel nacional —esto último es más frecuente en el caso de los “grandes”—. Buscan participar, claro está, de gran parte de las ferias organizadas dentro de Chivay.

Como ejemplos de este tipo de agente puedo mencionar, además de la ya mencionada familia Condori, dueña y administradora de Mallqui Pallay, a Lino Velazco, bordador de Sacsayhuamán. Durante mi trabajo de campo, observé a Velazco como uno de los artesanos más activos dentro de los espacios creados y facilitados por Autocolca y CITE: en calidad de representante de la asociación de bordadores de Sacsayhuamán, asistía rigurosamente a todas las reuniones convocadas, buscaba participar en todos los eventos a los que se invitaba a los artesanos y hacerse un espacio en todas las ferias artesanales que se organizaban en Chivay y Arequipa —si es que su participación se encontraba apoyada por el CITE, claro—. Fue también, como narra en algunas líneas, uno de los participantes del concurso de bordados anual del 2024.

En resumen, este tipo de bordadores hace un uso activo, pero con alcances limitados, de los capitales facilitados por el campo de la artesanía. Han incorporado, también, el discurso de la artesanía promovido por el Estado, del cual hacen uso de diferentes formas. Han buscado, así, hacer de su trabajo una exhibición —performada y explicada, en los términos anteriormente mencionados—, para los turistas que llegan a la provincia. Participan, también, activamente de las actividades y proyectos que desarrollan las instituciones promotoras de la artesanía. Su permanencia en Caylloma y sus capitales económicos y sociales de base, sin embargo, hacen que los alcances de estos usos sean más limitados que los de los “grandes” artesanos.

4.4.3. Los cosedores

La mayoría de bordadores en Chivay y Caylloma se adecúa a este tipo, al que denomino como el de los “cosedores”. Utilizo esta expresión por ser, como mencionaba líneas atrás, una de las más comunes entre los bordadores para caracterizar a sus colegas, y la noción con la que más se conoce la práctica en el entorno local.

Este “tipo” de bordador produce, por lo general, casi exclusivamente para el mercado cayllomino. Los pedidos de trajes para fiestas provinciales y eventos particulares ocupan la mayor proporción de su demanda, eventos en los cuales se acostumbra utilizar el traje bordado. Quienes producen artesanías, lo hacen a menor escala, y para que esta sea comercializada en los miradores del lugar.

Los “cosedores”, así, se distinguen por actuar y trabajar en escalas espacialmente más “pequeñas” que aquellos en las otras categorías. No me gustaría que se entendiera que esto restringe los ingresos que pueden percibir, o, incluso, el nivel de satisfacción que puedan tener respecto a su propio trabajo. Este tipo de bordadores puede posicionarse en cómodos niveles económicos —dependiendo de qué tan difundido se encuentre su trabajo, claro está—. Varios de aquellos con quienes interactué también sostenía un discurso particular respecto a los otros tipos de bordadores: consideraban que sería un estilo de vida que ellos no podrían asumir. Reconocían también, pues, que si ellos poseían las condiciones que mantenían había sido también gracias a redes de contactos y recursos especiales —como capital de base para invertir en proyectos más amplios, dinero para pagar grandes pedidos a otros bordadores, etc.—, que ellos no podrían haber sostenido. Solamente el hacer pequeñas piezas, como las artesanías, se consideraba, como mencionaba líneas atrás, una labor ardua.

La selección y permanencia en el tipo de rubro que asumen —la producción de trajes típicos para uso local— también se explica en estos términos. Esta vía, pues, a pesar de que puede no abrir puertas hacia reconocimientos y formas más amplias de difusión —que, como he buscado mostrar, dependen también de otros factores—, sí constituye una alternativa más “segura” en términos de ingresos⁸². El hacer artesanías involucra, además de una asumir labor más ardua y minuciosa —propia de hacer varios objetos pequeños, en lugar de uno grande—, el riesgo de la inestabilidad propia de su mercado, dependiente de la cantidad de turistas que lleguen al cañón, en un contexto en el que el flujo parece estar disminuyendo y en el que los precios de estos objetos también⁸³. El hacer piezas de traje, frente a ello, parece ser una fuente de trabajo más estable y fija: el mercado, el público cayllomino, es ya conocido, así como sus temporadas altas y bajas de demanda —las fiestas—. Los pagos por pieza son mucho mayores de los que los productores de artesanías —aquellos que mueven su trabajo en entornos locales— suelen recibir por grandes tandas de productos pequeños.

⁸² Esto también es relativo: las ventas del traje, para la mayoría de los casos, no son tantas ni tan estables como para considerar que constituyan un ingreso importante y fijo.

⁸³ A pesar de que esto no ha sido profundizado en la investigación, constituye uno de los principales retos para los productores pequeños de artesanías hoy. Los intermediarios —quienes terminan vendiendo los productos— regatean los precios de tal forma que la venta ha dejado de ser conveniente para muchos.

Los términos bajo los que reciben reconocimientos por su trabajo suelen ser diferentes a los anteriormente mencionados. Si bien el CITE y Autocolca les celebran a través de ciertos eventos —algunos de los cuales he presentado brevemente en líneas anteriores—, estos reconocimientos solamente se desarrollan en fechas especiales, como el ya mencionado “Día del artesano”. Quienes veía participar en ellos eran, usualmente, asociados activos y entusiastas de las organizaciones de artesanos de la provincia. En ellos, además, el reconocimiento es hecho de forma grupal, de tal manera que sus nombres particulares no resaltan de entre el resto.

No busco, de ninguna manera, sugerir que estos bordadores no pueden construir estatus y reconocimiento permanente. Sin embargo, debo resaltar que suelen hacerlo bajo términos, lógicas y para públicos distintos. El prestigio que pueden construir se mantiene, pues, a nivel local, y se define por su conocida habilidad para hacer un bordado que guste a sus clientes. La calidad de sus productos y, en particular, su estilo personal de costura —es decir, la forma particular en la que “dibuja” las iconografías— son criterios bajo los cuales las mujeres cayllominas establecen preferencias. La preferencia por el bordado de Tiburcio Ocsa, mencionada en secciones atrás, es una muestra de cómo ello se manifiesta.

La lógica del trabajo de los “cosedores” determina, así, que si bien es valorado dentro de entornos locales, lo es, en buena parte, como un trabajo u oficio dentro del repertorio del panorama chivaeño y cayllomino. Para varios, constituye y constituyó, en los años de los grandes talleres, una posibilidad de obtener ingresos como mano de obra no especializada. Independientemente del nivel de habilidad al cual llegaran, quienes aprendían a involucrarse en el trabajo del taller podían aprender de la práctica mientras la hacían. No fue poco común, entonces, que ser “bordador” o trabajar en un taller de bordados fuera tan solo una etapa en la vida de varios cayllominos. Creo que una anécdota de Gruber Sulca puede ayudar a ejemplificar lo que pretendo decir. Él recordaría, en una de nuestras entrevistas, lo que le habían contado de dos operarios que habían trabajado, cuando jóvenes, en el taller de su madre:

Había una señorita que antes bordaba collagua, bonito. No le convendría bordar, y se dedicó después a la chacra. Tendría una chacra de su papá, o compraría una chacra de abajo. Se dedicó a la quinua, a sembrar papas. Parece que no le ha ido bien. Ya se vino acá, está vendiendo comida [...]. Jovencita empezó, 17 años nomá'. Eso hace unos 20 años ya, 2005 o 2006. “Tía”, le decía a mi mamá, “quiero aprender más a bordar”. “Ya pe, vienes más a la casa”, para la calle tenía un salón grande,

siempre cosíamos. Y así ya pues, venía todos los días. Tenía su chiquito, su hijito. “Ya, borda nomá. Te lo voy a armar corpiñito” [le respondía su madre]. Todos los días venía. Vino como un año. A veces también le ayudaba a una señora de al lado, del quiosco. En ese plan estaba. Después se desanimó: “voy a dedicarme, tía, a la chacra. Voy a comprar una chacra allá”. “Ya pue, qué bien” [le respondía su madre]. Voy a sembrar quinua, voy a sembrar papa”. Y no le dio creó. No le convino nada (fragmento de entrevista, 2024).

Dentro de esta lógica, hay agentes que logran obtener una muy buena posición. Aquellos que, dentro de la venta de trajes o artesanías, logran posicionarse de manera estable en el mercado, pueden llegar a hacer de la actividad una muy beneficiosa en términos de lucro. Tal es el caso de Edison González: su empresa familiar, “Bordados Inty” —sobre el cual escribía líneas atrás, en el Capítulo II— recibe pedidos suficientes como para poder mantener un nivel de ingresos óptimo para sostener a su familia cómodamente.

Este tipo de agentes, en suma, hace un uso limitado de los capitales que media la categoría y la lógica de la artesanía. Los capitales económicos y sociales de base que poseen permiten explicar ello: para hacer uso de los recursos facilitados, pues, se requiere de condiciones especiales mínimas, que este tipo de agentes no poseen. Participar en ferias, asistir a reuniones, formar parte activa de las asociaciones, involucra asumir tiempo y riesgos que este tipo de agentes, por lo general, no pueden permitirse o no desean asumir.

4.4.4. Balance

En Chivay y Caylloma, no todos los bordadores trabajan y se posicionan de la misma manera, a pesar de tener en común una práctica y repertorios de conocimientos, y que muchos tuvieron un inicio común —el hacer trajes—. Las redes de agentes e instituciones que se han articulado en los últimos treinta años, como producto y síntoma de la atención que el Estado y sus instituciones han brindado a algunos la capacidad de dirigir su trabajo hacia rutas y espacios que hace poco más de cuarenta años no existían siquiera. El posicionamiento de los agentes en distintas posiciones se explica, en buena medida, de acuerdo a las formas en las que sus condiciones de base les permiten acceder a los capitales sobre los que escribía líneas atrás. No todos, pues, pueden hacer uso de los mismos en las formas en las que las instituciones podrían esperar.

He buscado sintetizar las ideas recientemente mostradas en la tabla 5, que presento a continuación:

Tabla 5.

Resumen de características de la tipología de bordadores.

	<i>Mercado proyectado</i>	<i>Tipo de productos</i>	<i>Uso de capitales</i>	<i>Movilidad</i>	<i>Relación con medios y prensa</i>	<i>Reconocimientos</i>	<i>Relación con asociaciones</i>	<i>Ejemplos</i>
<i>Artesanos grandes</i>	Mercado foráneo (a escala nacional y global)	Artesanía y moda	Capital simbólico ⁸⁴ , social y económico	Viajan constantemente, tanto dentro como fuera del país.	Sus nombres y trabajo han sido difundidos más de una vez por medios locales y extranjeros.	Suelen haber recibido títulos o condecoraciones del Estado y sus instituciones	En posiciones directivas o de representación	Leandrina Ramos, Donato Ventura, Natividad Condori
<i>Artesanos pequeños</i>	Mercado foráneo (visitantes o turistas)	Artesanía (que suelen comercializar ellos mismos)	Capital social y económico	Viajan ocasionalmente, usualmente a ferias dentro de la región o (con menor frecuencia) dentro del país.	Pueden haber sido entrevistados ocasionalmente.	Pueden haber recibido algún reconocimiento local (de parte de Autocolca, la municipalidad de Caylloma, etc.)	Asociados, por lo general.	Familia Condori, Lino Velazco
<i>Cosedores</i>	Mercado cayllomino o local	Trajes (de uso local), artesanía (que comercializan a través de intermediarios)	Capital social y, eventualmente, económico	No suelen viajar fuera de Caylloma	Pueden nunca haber sido entrevistados o reconocidos en medios públicos. Pueden ser conocidos localmente por su trabajo.	No suelen haber recibido reconocimientos o condecoraciones	Pueden estar o no asociados.	Verónica Velásquez, Vilma Mejía, etc. (la mayor parte de agentes incluidos dentro de la investigación corresponden a esta categoría)

Fuente: Elaboración propia

⁸⁴ Considerando únicamente el “campo cultural” de la artesanía a nivel nacional. No incluyo, en esta parte del análisis, al capital simbólico construido localmente (que, sin embargo, suele coincidir).

4.5. Balance del capítulo: la “artesanalización” del bordado

El capítulo, titulado “transformaciones en las valoraciones y categorías”, hace referencia a lo involucrado en el hecho de que el Estado, alrededor de fines de la década de 1990, haya comenzado a atender e intervenir en la práctica del bordado. Bajo su mirada, el bordado cayllomino comenzó a ser comprendido bajo la noción de “artesanía” y sus derivados. Bajo este discurso y forma de comprender la actividad, sus agentes comenzarían a disponer de nuevos recursos o capitales y, al mismo tiempo, recibir mandatos o imperativos sobre su actividad, basados en ideas más amplias de “deber ser” de la artesanía. A lo largo del capítulo, he buscado analizar cómo es que estas ideas y mandatos definen las formas en las que el Estado trabaja con los bordadores hoy.

Para ubicar el origen de estas dinámicas, comencé describiendo los recuerdos de los bordadores sobre la introducción del término “artesanía” en el contexto local, el cual asociaban a momentos y agentes específicos. Luego, busqué identificar cuáles eran los efectos que, hoy, el uso de la categoría posee en sus prácticas y trabajo. Para hacer ello debía identificar aquellas ideas y expectativas que venían asociadas a ella, desde la concepción estatal del concepto. Para ello, recurrí inicialmente a analizar los discursos de documentos que desarrollaban ideas sobre el bordado como artesanía, para luego pasar a observar cómo es que estas tenían efectos en las prácticas cotidianas.

Comprendí los mandatos bajo la teoría del patrimonio como producción metacultural, de Kirshenblatt-Gimblett (1999). Observé, pues, que los mandatos y expectativas de los agentes del Estado correspondían a aquellos procesos a través de los cuales se creaban, de acuerdo a esta propuesta, los objetos patrimoniales: el mandato de performance y el de conocimiento. A estos atravesaban, al mismo tiempo, aquellos discursos provenientes del discurso estatal: el bordado como tradición antigua e histórica, como parte fundamental de la identidad cayllomina y como objeto de la responsabilidad de los bordadores por mantenerlo, con el valor y peso que, por los rasgos anteriormente mencionados, posee.

Observé, a partir de esto, la aplicación de estos discursos a la práctica a través de diferentes momentos de interacción entre bordadores y otros agentes, desde presentaciones públicas del bordado hasta reuniones entre artesanos y representantes del Estado. A través de ellos, pude dar cuenta de cómo otorgan nuevas formas de valor a la práctica, reconocido por otros agentes y utilizado por los

bordadores estratégicamente. Forman, también, parte de entramados de negociación y tensiones, que hablan de las diferencias entre el discurso, formulado en términos generales, y la realidad concreta que lo asume.

Sobre la base de lo observado, me permití analizar los recursos mediados a través de la lógica y las políticas de la artesanía a través de la teoría de capitales de Bourdieu y, específicamente, a través de las nociones de capital económico, social y simbólico. Esto me otorgó la base necesaria para poder analizar, luego, las formas en las que los agentes se han diferenciado, a través de las formas en las que pueden utilizar, efectivamente, los capitales mediados por la lógica de la artesanía. Propuse, así, la existencia de tres tipos de bordadores: los grandes artesanos, los artesanos pequeños y los cosedores.

La noción de “artesanía”, en este recorrido, no ha sido utilizada como un concepto teórico, sino como un término dinámico, cuyos significados se han transformado a lo largo del tiempo. Como ya decía Lauer:

...la artesanía, y aquí utilizaremos la expresión en un sentido más amplio e indiferenciado, es una realidad y una categoría en constante movimiento dentro de la realidad peruana: las transformaciones sociales modifican su sentido a cada vuelta de la historia (Lauer, 1989, p. 114).

Por lo revisado, me gustaría describir estas dimensiones específicas de las transformaciones como un proceso de “artesanización”. Hago referencia a la noción de “patrimonialización”, derivada de la teoría de Kirshenblatt-Gimblett (1999), pero aludiendo, ahora, a aquellas ideas derivadas en mandatos y expectativas, que fueron formulados desde discursos más amplios sobre la artesanía y aplicados al bordado: . Este proceso, en lugar de ser uno de “imposición”, ha sido uno dialógico, del cual han formado parte tanto agentes del Estado como bordadores. Entre discursos, capitales, negociaciones y tensiones, han constituido el panorama actual.

La “artesanización”, un cambio de significados y estatus de la práctica del bordado, no ha “alcanzado” a todos los agentes de la misma manera. Como he buscado aclarar, estos procesos han generado impactos diferenciados en los bordadores, que han dependido de factores tan complejos como sus condiciones de partida y sus aspiraciones personales.

Conclusiones finales

El bordado cayllomino es un fenómeno profundamente dinámico, que ha sido desarrollado en un espacio que se ha visto transformado a raíz de su consolidación como destino turístico. El interés por investigar la evolución de la práctica a través de los nuevos contextos que, acelerados por este fenómeno, emergieron, me llevó a buscar observar las dinámicas de cambio desde los discursos y narrativas de los bordadores. Concluyo este esfuerzo a través de estas líneas.

Llegué al campo y me conduje a través de él con tres preguntas, que me permitían explorar las que consideraba tres dimensiones distintas de los mismos procesos. Mi interés por la transformación en la producción de bordados se dirigió, así, a la organización social del trabajo que la sustenta, a los productos que emergen de dicha organización y, por último, a las valoraciones que los objetos, procesos y agentes detrás de ellos han recibido. Observé estos problemas, diferentes y al mismo tiempo entrelazados, de forma diacrónica, en un mismo marco temporal. Los resultados de este esfuerzo me llevaron a la formulación de los tres capítulos que forman el cuerpo y corazón de mi investigación.

En “Los pies tras el pedal”, me dirigí al bordado como una práctica socialmente organizada, y busqué analizar sus transformaciones desde esta dimensión. De esta manera, pude analizarlas como constituidas por prácticas y relaciones específicas, que se transforman con el paso del tiempo. Esto me llevaría a observar que la configuración de los talleres que había observado Femenías en su momento se ha transformado profundamente: estos espacios se han fragmentado, como resultado de los cambios en la demanda del bordado y las nuevas rutinas y necesidades de los productores.

Paralelamente, las prácticas de aprendizaje y, por lo tanto, de la reproducción de los conocimientos y habilidades vinculados al bordado han pasado de ser exclusivamente desarrolladas al mismo tiempo que el trabajo —“aprender haciendo”—a ser compartidas en cursos y capacitaciones facilitados por diferentes entidades. Mientras sucedía esto, los flujos de producción oscilaban de acuerdo a factores de distinto tipo y escala: la expansión del turismo, la disminución del uso de trajes bordados y períodos de crisis —como la crisis económica de los 80s y la pandemia del 2020—. Los agentes puede decirse que la práctica se ha “feminizado” y, al mismo tiempo, ha “envejecido”, procesos que no necesariamente han

transformado los discursos

En el tercer capítulo, “De polleras a carteras, del colibrí al cóndor” giré la mirada hacia aquellos productos que resultaban del trabajo de producción revisado en el capítulo anterior, para dar cuenta de cómo era que los contextos por los que atravesaba la práctica influían en la forma en la que se configuraron y presentaron, en procesos en los que intervino la agencia de los bordadores. Se consideró a los bordados como medios a través de los cuales pueden hacerse representaciones, que pueden ser analizadas a través del tiempo. Se propuso, entonces, analizar por separado a las artesanías y a los trajes, dos rubros diferentes que demostraron haber tenido evoluciones distintas. Las transformaciones de los trajes, en primer lugar, obedecieron a cambios en las técnicas, influenciados por cambios en las herramientas tecnológicas utilizadas para hacer los bordados. Los procesos de emergencia y evolución de la artesanía, por otro lado, desarrollada en el marco temporal escogido, demostraron que el bordado cayllomino es una técnica flexible, y que sus ejecutores fueron capaces de responder a las demandas que el nuevo mercado turístico les proponía introduciendo nuevos elementos iconográficos, nuevas formas de representación y, por supuesto, nuevos formatos en los productos que ofrecían.

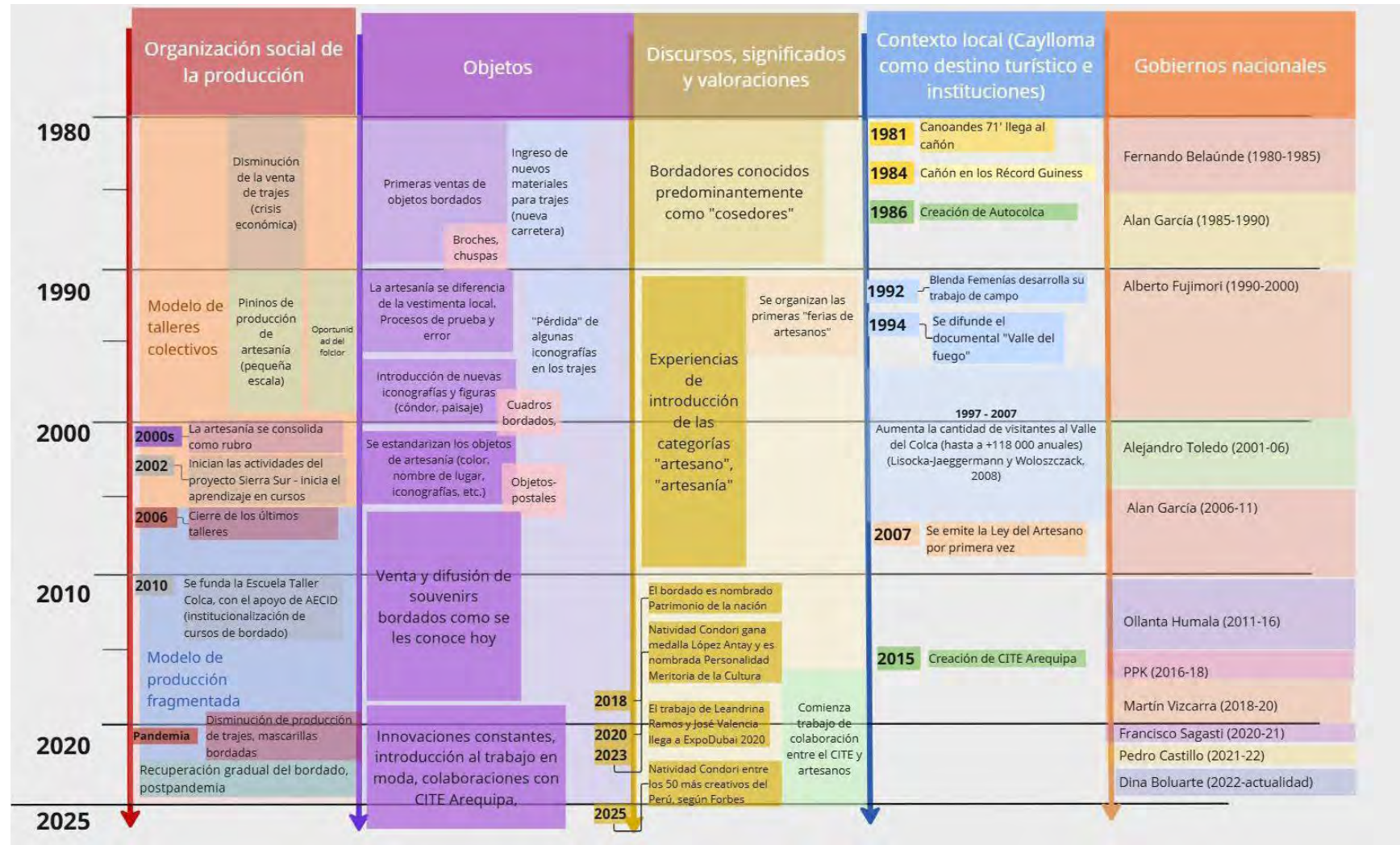
En el cuarto capítulo “De bordadores a artesanos”, consideré a las prácticas de producción del bordado como actividades sobre las cuales se construyen discursos y valoraciones y, con ello, imperativos y expectativas. Estos cambios deben entenderse en el marco del desarrollo de procesos más amplios en el país y el mundo, como la expansión de la lógica de la patrimonialización. Pude observar, bajo esta perspectiva, que la práctica del bordado y los sujetos que la realizan han sido conocidos bajo categorías distintas, con cargas simbólicas también diferentes, a lo largo de estos últimos 40 años. La categoría de “artesanos” recién ha sido aplicada a los productores de bordados durante este lapso de tiempo, a través de diferentes sujetos y mecanismos. En el proceso de introducción de estos nuevos términos —con sus respectivas cargas simbólicas—, el Estado ha tenido un rol fundamental, y sigue constituyendo un agente activo en la construcción de sus significados. La comprensión estatal del bordado como práctica artesanal involucra la aplicación de imperativos y expectativas con los que negocian y. La misma categoría puede brindarles acceso a nuevas formas de recursos y capitales, que utilizan de distintas maneras. Esto ha creado diferenciaciones entre los agentes,

sostenidas en las redes de agentes e instituciones construidas a lo largo de estos años.

Me he aproximado a la transformación seleccionando tres dimensiones distintas de la práctica del bordado cayllomino. Cada una involucró prestar atención a elementos distintos, para luego analizarlos con teoría y recursos tan diversos como ellos mismas podrían serlo. El panorama que he buscado ofrecer muestra, en otras palabras, una gran diversidad y amplitud de movimientos que se desarrollan a la vez, se dirigen hacia distintas direcciones, son impulsados por lógicas diferenciadas e involucran, incluso, a distintos agentes. Esta diversidad, creo, no debe confundirse con dispersión. Dentro de ella emerge una unidad, que vincula a todo lo revisado, por la que he hecho esfuerzos para que pueda notarse claramente: la práctica del bordado cayllomino, compleja, diversa y dinámica, a la que he buscado seguir desde un punto de partida particular.

Como parte del interés en comprender y observar todos sus procesos en paralelo, cierro este esfuerzo con una línea de tiempo (Figura 150) que, si bien no es exhaustiva, creo que permite poner lo revisado en perspectiva y a la par. Permite dar noción, de esta manera, de las rutas diferenciadas a las que refiero: tres dimensiones que podrían parecer aisladas pero que, con la atención necesaria, pueden ser observadas como parte de movimientos coherentes. Mi apuesta se basa, en parte, en la idea de que vale la pena comprenderlas en sí mismas y, en la medida de lo posible, encontrar relaciones entre ellas.

Figura 113.
Resumen de procesos de transformación de la práctica del bordado cayllomino en Chivay desde 1980.



Fuente: Elaboración propia.

El esfuerzo que ha involucrado asumir esta visión tripartita ha tenido, considero, sus frutos. Creo, para cuando escribo esto, que el haber asumido otras rutas quizá no me hubiera dado la capacidad de ver algunas dimensiones que hoy puedo notar a través de la comparación de estas evoluciones. He podido, pues, observar cómo es que los cambios se dirigieron hacia rutas distintas, nacidas de fuentes diferentes también. Si bien fenómenos grandes como la introducción del turismo impulsaron varios importantes giros en algunas dimensiones de la práctica, estos no implicaron, necesariamente, que otras se vieran involucradas en ellos.

La observación conjunta de las tres rutas asumidas me permite proponer algunas ideas que puedo desarrollar a continuación.

1. Los cambios en la organización de la producción han atendido a cuestiones distintas que aquellas que impulsaron los cambios en los objetos y discursos sobre el bordado

Mi abordaje sobre la organización social de la práctica parece haber seguido un camino distinto al que hice sobre los objetos y los discursos. Mientras que los objetos recibieron impactos directamente vinculados a la exploración del cañón y los discursos, a discursos y prácticas estatales vinculadas a lógicas más amplias sobre el turismo y el patrimonio, la organización del bordado parece haber seguido caminos propios, impulsados por dinámicas, más bien, internas y propias del contexto chivaño.

¿Por qué ha ocurrido de esta manera? Esta dimensión observada no solamente percibía al bordado como actividad, sino también como un trabajo. El bordado es y ha sido para los bordadores una forma de ingresos, de mantenerse a sí mismos y a sus familias. Las decisiones y caminos que pueden haber tomado en este ámbito han involucrado, entonces, considerar lo económico, en un panorama que no puede ser aislado de otros procesos, en los que los años de crisis y de emergencia de otras oportunidades más lucrativas poseyeron roles críticos. En estos panoramas, a pesar de que, frente al emergente mercado turístico, la producción de artesanías podría haber sido considerado como una alternativa prometedora para trabajar y aprovechar, no todos pudieron asumirla —como analizaba en el último capítulo— por los costos y riesgos que podía involucrar.

2. La turistización posee un peso importante en las explicaciones, pero no puede ser considerada como el único factor detrás de las transformaciones de la práctica. En algunas dimensiones de la práctica, no es siquiera uno de los más importantes

He asumido al comienzo de los procesos de turistización del Valle como mi punto de partida, el inicio de los procesos de mi interés. Como mencionaba líneas atrás, decidí no limitar mi mirada hacia aquellos únicamente influenciados o determinados por ellos, sino asumirlo como una demarcación temporal que, si bien constituiría un factor importante en lo que observaría, no deseaba que me impidiera dar cuenta de otros que pudieran ser igualmente importantes. A pesar de que asumir este camino me ha llevado, con frecuencia, a preguntarme por la unidad y coherencia de mi investigación, mientras escribo estas líneas considero que fue lo correcto: me ha permitido ponderar la posición que este factor poseyó —y posee—, observarlo con perspectiva en un panorama más amplio, a la par de otros factores. Gracias a la mirada asumida, sé que no es ni el único y, en ciertos casos, tampoco el más importante.

La turistización de la provincia ha, definitivamente, impulsado cambios importantes en los objetos y los discursos y significados del bordado, de distintas maneras y medidas. Puedo sintetizarla en dos trayectorias importantes: impulsó la transformación de los objetos bordados —los soportes físicos y sus representaciones, en términos de Lauer (1982)—, proceso que devino en la creación y evolución de las artesanías. Por otro lado, dentro de la lógica de la patrimonialización —entendida desde la perspectiva de Kirshenblatt-Gimblett (1999)— y sobre la base de nuevas categorías y discursos, el bordado también cambió su estatus de forma integral. Cambió, pues, la posición de tanto los objetos como sus hacedores. Este giro debe ser entendido de forma relacional: no ocurrió en sí mismo, sino en diálogo con aquellos discursos que emergían desde el Estado peruano en un contexto en el que se difundían a lo largo del territorio, y no solamente en Caylloma.

Sin embargo, como espero haber retratado con alguna fidelidad, estos desarrollos no han alcanzado o abarcado a la totalidad de la práctica, ni de la misma manera o medida. Es decir, si bien han significado giros importantes, no han involucrado una transformación total de los agentes, productos y productores. No todos los bordadores han cambiado su estatus, menos aún se han volcado

completamente a la producción para el mercado turístico. Las influencias de la turistización han impactado en las vidas y trayectorias de aquellos agentes que, por sus condiciones y circunstancias de base, pudieron incorporarlas y aprovecharlas. Hubo otros que no consideraron conveniente incorporarse en los nuevos rubros y criterios que emergían, por lo que continuaron su práctica.

Aquellos agentes —con sus respectivas formas de organización, objetos y significados— que no siguieron las nuevas rutas creadas por estos grandes cambios no se mantuvieron estáticos: no podría haber afirmación más lejana a la realidad. Como he pretendido exponer, a lo largo de estos años hubo otros procesos de transformación que, sin estar directamente vinculados a la industria turística, han generado cambios importantes dentro del panorama del bordado. Ello ha quedado demostrado a través de no solamente la observación de la trayectoria de la organización social de la producción, sino también por las dinámicas propias de los objetos y los discursos sobre el bordado que, más allá de la influencia del turismo y la patrimonialización, siguieron ciertos cursos particulares.

Las transformaciones en los gustos y usos de las mujeres cayllominas fueron, por ejemplo, para que el traje bordado pudiera cambiar sus formas, procesos a su vez permitidos por la agilización de los flujos de materiales, facilitada a su vez por procesos infraestructurales como la construcción de carreteras. Las iconografías en los estilos collagua y cabana tuvieron también sus propios recorridos, relacionados a una técnica en constante cambio. El turismo, en todos ellos, está lejos de ser un protagonista. En suma, en este amplio panorama de transformaciones el turismo y sus dinámicas han sido algunas más de varios factores de cambio para la práctica.

3. Un análisis de la transformación del bordado, una práctica localizada, exige prestar atención a factores en múltiples niveles —locales, nacionales y globales—

La pregunta que dirigió a esta investigación proponía indagar cuáles habían sido las transformaciones que el bordado cayllomino había atravesado desde que, en 1980, el cañón del Colca comenzara a ser difundido como un destino turístico. Luego de todo lo escrito, considero poder proponer que las transformaciones en la práctica del bordado, fragmentada en distintas dimensiones, involucraron tanto acciones como respuestas a procesos que, provenientes de distintos niveles —locales, nacionales, globales—, encontraron manifestaciones específicas en el

contexto cayllomino y del bordado. El bordado, como actividad social, económica, creativa y simbólica, exige una observación integral de aquello involucrado en sus distintas dimensiones.

Si bien una interpretación como esta podría ser considerada general, aplicable a este como a otros fenómenos y procesos, me brinda una base sobre la cual puedo “aterrizar” las formas específicas en las cuales se manifiesta en este contexto. Los cambios en la organización social, por ejemplo, respondieron a procesos de cambios en las costumbres, búsqueda de mejores alternativas económicas y otros procesos de alcance local, pero también se vieron moldeados por expectativas de género que no son únicas del contexto cayllomino, así como por años de dificultades económicas que atravesaron el contexto nacional. El cambio en los objetos, por otro lado, tuvo como base a cambios infraestructurales locales —como la construcción de la carretera, que facilitó el flujo de nuevos materiales y tecnologías—. El cambio en los discursos y significados, por último, fue impulsado por lógicas estatales, que actuaron con fuerza en el lugar frente a la vista del visible proceso de turistización en desarrollo.

No deseo que el uso de la noción de “respuesta”, a pesar de ser narrativamente útil, brinde una representación inadecuada de lo que fueron estos procesos. Como he buscado mostrar, los bordadores, frente a estos contextos, no solamente formularon “respuestas” de forma pasiva, sino que tomaron acciones afirmativas y creativas, que no realizaron de forma aislada. Los procesos analizados, en distintas medidas, involucraron entablar relaciones de trabajo y colaboración con otros agentes —representantes del Estado, autoridades locales, turistas, guías de turismo, etc. — que también formaron parte de estas dinámicas.

Todos los procesos descritos encuentran otra profundidad si es que son interpretados como parte de procesos globales de mayor alcance. Las transformaciones en las culturas materiales frente a influencias que, como el turismo, impulsaran a sus hacedores a desarrollar formas para los usos y miradas foráneas ya fueron observadas por Nelson Graburn hace ya casi 50 años. Sus interpretaciones mantuvieron, para el antropólogo, tal vigencia que volvería a publicarlas treinta años después. Así como otros objetos y prácticas de producción en el globo, el bordado cayllomino también ha transformado sus formas.

Esto sucede en un panorama en el que, como analizaban García Canclini (1982) y los Comaroff (2009), la globalización y los movimientos de personas

—como el turismo— no necesariamente uniformizan las identidades, como se había temido por mucho tiempo, sino que las exacerban y posicionan como recursos estratégicos para el uso de los sujetos, que las reinventan de acuerdo a como observan más conveniente. Los bordadores cayllominos ha demostrado ser un caso ejemplar de esta dinámica, en tanto incorporan en sí discursos e imperativos a través de los cuales pueden construir capital y obtener reconocimiento. No podrían entenderse estos movimientos, a su vez, sin considerar el contexto neoliberal en el que se ubican, en el que, como decía Yúdice (2005), la diversidad y la cultura son concebidas como impulsoras del desarrollo y la acumulación del capital.

4. Las transformaciones en la práctica, objetos, significados y discursos del bordado, si bien particulares al contexto cayllomino, forman parte de patrones sobre la producción artesanal identificables a nivel nacional, regional, y global

Si bien los procesos revisados corresponden a las particularidades del caso cayllomino y se han desarrollado atendiendo a las mismas, no podrían comprenderse a cabalidad siendo considerados de forma aislada. El poner los resultados que presento en perspectiva junto a otras investigaciones hechas sobre las prácticas comprendidas como artesanales dentro del territorio nacional, regional y global permite percibir que forma parte de patrones y dinámicas mucho más amplias, que otros han observado dentro de los contextos específicos en las que se han desarrollado.

Dentro del territorio peruano, otras investigaciones han abordado la inserción de prácticas locales en nuevas lógicas vinculadas al desarrollo turístico, al patrimonio y, en términos generales, a nuevos espacios de difusión y formas de valor y reconocimiento. La revisión de estos trabajos permite identificar que existen, entre ellas y la que presento, varios puntos de confluencia. Es así como puede identificarse que investigaciones como la de María del Pilar Ramirez (2023) —sobre el tallado en piedra de Huamanga en el distrito de Chacolla—, también identifican que las formas en las que el Estado dirige la política sobre la artesanía puede generar divisiones y diferenciaciones entre los agentes, lo cual puede, a su vez, traducirse en tensiones. Otras, como las de Macarena Moscoso (2018) —sobre la introducción del régimen performativo en la práctica de las tejedoras de Chinchero— también ubican a las prácticas artesanales dentro de imperativos performativos, en los que se encuentran involucrados imaginarios y expectativas de autenticidad. La

investigación de Alba Vega (2024) —sobre las dinámicas de la producción de cerámica en Chazuta, también frente a las expectativas del turismo—también permitió dar cuenta de que los mandatos que, desde el Estado y sus políticas, son aplicados a las y los artesanos para adaptarse al mercado turístico, pueden encontrar tensiones con las formas en las que la práctica se desarrolla realmente.

En el contexto latinoamericano, otros autores también han identificado otros patrones similares. México, uno de los principales países en los que se produce literatura sobre artesanías, sostiene algunos de los más resaltantes. El hecho de que varios de ellos hayan propuesto herramientas teóricas muy similares o idénticas permite dar una idea de lo profundas que pueden resultar las similitudes encontradas. En ciertos casos, estos paralelos me permitieron identificar conceptos que podía, yo misma, aplicar para el análisis del caso que me concernía. Así ocurrió, por ejemplo, con los trabajos de Cabana y Freire (2013) (España) y Guzmán y Saldarriaga (2024) (Colombia), en los cuales observé que identificaban los mismos fenómenos que yo misma veía en el caso cayllomino —la “feminización” y el “envejecimiento” de los productores—. Consideré, entonces, pertinente incorporar sus aportes en mi propio análisis.

Otras investigaciones han analizado dinámicas muy similares con exactamente los mismos conceptos que yo he propuesto para este caso. José Luis Mariscal (2015), quien analizó las dinámicas de diferenciación de los artesanos de Tlaquepaque (Jalisco, México) a través de la teoría de capitales de Pierre Bourdieu —de forma mucho más profunda y detallada que lo que haya podido yo hacer en la presente investigación—.

En todos estos trabajos, el Estado constituye un agente que no puede ser obviado en el panorama de trabajo de los hacedores. Es frente a este, pues, que estos actúan: se organizan bajo sus lineamientos, se acogen bajo los discursos que producen. El caso del bordado cayllomino es uno de varios, que otros investigadores han analizado con la sensibilidad que las particularidades de los contextos exigieron. Dentro de estos trabajos, es inevitable notar que la aplicación de normas y acciones genera ciertos efectos que parecen estar difundidos en más de un caso —como la diferenciación de agentes, tensiones en las dinámicas de las asociaciones, entre otros—. En este sentido, será importante seguir observando cómo es que las direcciones de la política artesanal en el Perú y América Latina generan efectos en cómo se desarrolla la diversidad de prácticas consideradas dentro de este término.

5. Las observaciones de este caso particular permiten formular algunas observaciones sobre las formas en las que se configuran las políticas estatales sobre la artesanía a nivel nacional.

Considero, por un lado, que las políticas públicas y estatales sobre la artesanía podrían considerar conceptualizaciones más amplias para comprender la diversidad de formas de hacer consideradas dentro de una sola práctica. Lo hecho ha permitido dar cuenta de que existe, solamente dentro de una práctica localizada, una amplia diversidad de formas de hacer, que pueden ser entendidas en términos de tamaño de la unidad de producción, de la cantidad de personas involucradas en ella, de los mercados y otros circuitos por los cuales terminan atravesando los productos, la intensidad de las rutinas de los productores, entre otros. El pensar en una política artesanal inclusiva deberá considerar la multiplicidad de estos ejes de división y proponerse el reto de identificar, desde ellos, formas que permitan

La composición de género y edad de los artesanos también son fundamentales para comprender la organización de su trabajo, y en las formas en las que pueden o no responder a oportunidades y alternativas. Como he descrito en esta investigación, el hecho de que la composición de bordadores sea predominantemente femenina —fenómeno también observado en otros contextos— tiene consecuencias en la forma en la que organizan sus rutinas: deben considerar, con frecuencia, al trabajo doméstico y de cuidados dentro de ellas.

Estas observaciones no son nuevas: otras investigaciones han resaltado necesidades y vacíos paralelos a los que señalo. Esto ha resaltado especialmente dentro de aquellas investigaciones hechas dentro del paradigma del comercio justo, como el ya citado trabajo de Litrell y Dickson (1999)⁸⁵, el cual se ha enfocado en analizar las condiciones de partida de los productores para poder formular propuestas a las formas tradicionales en las que se posicionan en las dinámicas comerciales. Sus observaciones han identificado, una vez más, que el género es fundamental para observar dinámicas y cambios importantes en los panoramas de la producción artesanal. La “feminización” de las prácticas, un fenómeno generalizado, puede también tener consecuencias en las formas en las que se organiza la vida cotidiana, las dinámicas del poder dentro del hogar (Litrell y Dickson, 1999).

⁸⁵ Revisar, para ello, el punto 2.4.1.

6. Lo revisado deja abiertas las puertas a otras rutas de investigación, sobre el bordado cayllomino y sobre la artesanía

Los límites propios de una investigación como la que presento dejan varias preguntas sin ser resueltas. También podrían ser primeros pasos hacia nuevas pesquisas. Solamente respecto al territorio cayllomino, varias posibilidades cruzan por mi mente. Como he buscado reconocer cuando fue pertinente, mi investigación fue hecha en el territorio collagua del Valle del Colca: ¿qué hay, entonces, de los procesos de cambio en la parte baja? Escogí Chivay y la zona collagua por ser, notoriamente, el espacio en el que el turismo impactó y transformó con más fuerza, pero la “parte baja” del valle, la zona cabana, también merece ser observada con el mismo detalle. No fue solamente, como puede recordarse, el territorio en el que se desarrolló el estilo de bordado cabana, sino también uno que ha atravesado grandes procesos de migración transnacional hacia los Estados Unidos —que ya han llamado, por sí mismos, la atención de los investigadores (Paerregard, 2008) y de los productores audiovisuales (Martínes y Gelles, 1992)—. Sus miradas han permitido dar cuenta de que, en los procesos de migración, los cabanacondinos han reorganizado pero mantenido sus prácticas y costumbres, en nuevos territorios. Con estos antecedentes, es posible preguntarse: ¿qué ha pasado con la práctica y organización cabanacondina del bordado? Frente a la migración, ¿cómo es que se han reconfigurado para adaptarse a nuevos contextos?

La importancia del traje fue una dimensión de la cotidianidad cayllomina que atravesó todo mi proceso de investigación en campo. Como he mencionado, sus usos se han transformado también en estos años: la limitación de su uso a contextos festivos, los cambios en las preferencias de color y diseño son algunos de ellos. Las mujeres cayllominas, hoy, definitivamente no visten el traje de la misma forma en la que lo hacían —y hacen, aún— sus madres y abuelas. Es con esta perspectiva que consideraría valioso poder investigar las dinámicas involucradas en estos cambios: ¿cómo se relacionan, hoy, las jóvenes cayllominas con el traje bordado? ¿cuáles son las perspectivas de otras generaciones de mujeres? ¿qué vínculos posee con las formas que ha tomado la identidad cayllomina hoy?

Si desvío la atención de la práctica del bordado y me dirijo, en general, a bosquejar nuevos posibles caminos para la investigación sobre artesanías, el panorama se amplía aún más: ¿cómo se habrán transformado los espacios de producción en otros contextos? ¿qué formas asumen las relaciones entre artesanos

y Estado? ¿qué otras forman asumen los imperativos estatales sobre la artesanía en otros contextos? ¿con qué criterios deben entenderse las formas que adquieren las asociaciones de artesanos y organizaciones afines? Las preguntas que pueden emerger son casi infinitas, pero creo que existen ciertas temáticas que las atraviesan: las reconfiguraciones de la identidad local y las culturas materiales en contextos de turistización, las lógicas y discursos detrás de las políticas estatales sobre la artesanía, la cuestión de las diversas formas que adquiere el trabajo artesanal, entre varias otras.

*

Cierro, con estas líneas, un esfuerzo de investigación que, desde que fue formulado por primera vez, tiene ya casi dos años. Creo que hay preguntas que, mientras sigan siendo hechas, permitirán seguir pensando en prácticas, objetos y significados que, con la complejidad a la que nos ha acostumbrado el mundo social, hablan de cuestiones más amplias. Para responderlas, creo importante también mantener la mirada lo suficientemente amplia para observar lo general, y lo suficientemente minuciosa como para dar cuenta de lo particular. Mi aproximación al bordado cayllomino ha pretendido ser un pequeño intento de ello.

Referencias bibliográficas

Acha, J. (1981). *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. Fondo de Cultura Económica México

Adams, M. (1978). Kuba Embroidered Cloth. *African Arts*, 12(1), 24–107.
<https://doi.org/10.2307/3335378>

Alarcón, E. (1988) La artesanía textil en Ayacucho. En Cárdenas et al. (Eds.) *Artesanía textil andina: tecnología, empleo e ingresos* (pp.67-111). Tecnología Intermedia

Andina. (s.f.). *Leandrina Ramos, una bordadora de clase internacional* [Video]. Agencia Peruana de Noticias Andina.
<https://andina.pe/agencia/video-leandrina-ramos-una-bordadora-clase-internacional-56998.aspx>

Appadurai, A. (1996). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Editorial Grijalbo

Arias, P. (2016) El viaje de los huipiles de Juchitlán a los Altos de Jalisco. *Nueva Antropología*, 19 (85), 11-30. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15953522002>

Barnes, R. (1992) Textile design in Southern Iembata: Tradition and Change. En Coote, J. y Shelton, A. (Eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics* (pp. 160-187). Clarendon Press Oxford

Bayona, E. (2013) Textiles para turistas: tejedoras y comerciantes en Los Altos de Chiapas. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*. 11(2), 371-386.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88125790008>

Belaúnde, L. (2009). *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*. Instituto Nacional de Cultura

Benavides, M. (1988). Grupos de poder en el valle del Colca (Arequipa). Siglos XVI-XX. En Matos, R. (Comp.) *Sociedad andina: pasado y presente* (pp. 151-179). Editorial Fomciencias

Benavides, M. (1988). Grupos de poder en el valle del Colca (Arequipa). Siglos XVI-XX. En Matos, R. (Comp.) *Sociedad andina: pasado y presente* (pp. 151-179). Editorial Fomciencias

Benedetti, C. (2012). Producción artesanal indígena y comercialización: entre los "buenitos" y los "barateros". *Maguaré*, 26 (1), 229-262

Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin Books

Borea, G. (2017). "Arte popular" y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la

estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte. En Borea, G. (Ed.) *Arte y Antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes* (pp. 97-119). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Borloz, V. (2020). De huipiles y palabras: formas, colores y voces en el tiempo. *ESCENA Revista de las artes*. 80 (1), 120-13

Bourdieu, P. (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Desclée de Bouwer

Bourdieu, P. (1979). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.

Bourdieu, P. (1980). *El sentido práctico*. Taurus.

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo.

Bourdieu, P. (1991). *Language and Symbolic Power*. Harvard University Press.

Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.

Bourdieu, P. (1997). *Intelectuales, política y poder*. Gedisa.

Butler, J. (1988). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Feminist Critical Theory and Theatre*, Johns Hopkins University Press

Brumfiel, E. M. (2006). Cloth, Gender, Continuity, and Change: Fabricating Unity in Anthropology. *American Anthropologist*, 108(4), 862–877. <http://www.jstor.org/stable/4496525>

Cabana, A. y Freire, E. (2017). Haciendo barro, produciendo género. Mujeres en la alfarería de la Galicia rural desde finales del siglo XX. *ARENAL*, 25(1), 57-70

Cánepa, G. (2020). El neoliberalismo como régimen cultural: gubernamentalidad y ciudadanías performativas. En *Épicas del neoliberalismo: subjetividades emprendedoras y ciudadanías precarias en el Perú* (pp. 59-128). CISEPA

Carlsen, R. y Wenger, D. (1996). The Dyes Used in Guatemalan Textiles: A Diachronic Approach. En Schevill, M. et al. (Eds.) *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology* (pp. 359-380). University of Texas Press Austin

Castrillón Vizcarra, A. (2019). Tópicos sobre Arte Popular: 40 años del Premio a López Antay. *Illapa Mana Tukukuq*, (12), 12–24. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i12.1914>

Cavalcanti-Schiel, R. (2020). *Un fundamento de la textualidad textil: los colores Tarabuco*. En L. Bjerregaard & A. Peters (Eds.), *PreColumbian Textile Conference VIII / Jornadas de Textiles PreColombinos VIII (2019)* (pp. 345–365). <https://digitalcommons.unl.edu/pctviii/23>

Centro de Estudios Económicos y Sociales del Sur (CESEM). (2024, octubre). *Estudio económico 17: Análisis del turismo de la región Arequipa*. Cámara de Comercio e Industria de Arequipa. https://www.camara-arequipa.org.pe/public/archivos/economicos/Estudio_economico_Octubre-2024_Analisis_del_turismo_region_Arequipa.pdf

Cerpa, B. (1977). *Las artesanías del Valle del Mantaro: una contribución al estudio socioeconómico de las artesanías*. [Tesis de bachiller]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Chibnik, M. (2006). Oaxacan Wood Carvings in the World of Fine Art: Aesthetic Judgments of a Tourist Craft. *Journal of Anthropological Research*, 62(4), 491–512. <http://www.jstor.org/stable/20371077>

Cohen, J. (2001). Textile Tourism and Community Development. *Annals of Tourism Research*, 28(2), 378-398. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(00\)00060-8](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(00)00060-8)

Colin, F. (2012). Commodification of indigenous crafts and reconfiguration of gender identities among the Emberá of eastern Panama. *Gender, Place & Culture*, 20 (4), 187-509

Córdova Aguilar, H. (2003). Turismo en el valle del Colca y sus impactos en el desarrollo. *Espacio Y Desarrollo*, (15), 67-88. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espacioydesarrollo/article/view/8120>

Comaroff, J y Comaroff, J. (2009) *Etnicidad* S.A. Katz Editores

Congreso de la República del Perú. (2023, julio 12). *Tres artesanos recibieron medalla Joaquín López Antay 2023*. Comunicaciones – Congreso de la República del Perú. <https://comunicaciones.congreso.gob.pe/noticias/tres-artesanos-recibieron-medalla-joaquin-lopez-antay-2023/>

Contreras, C. (2013). La economía peruana en el siglo XVIII. En R. Thorp (Ed.), *Compendio de historia económica del Perú. Tomo 3: Economía del periodo colonial tardío* (pp. 23–74). Banco Central de Reserva del Perú. <https://www.bcrp.gob.pe/publicaciones/compendio-de-historia-economica-del-peru/tomo-3-economia-del-periodo-colonial-tardio.html>

Conklin, W. J. (1997). STRUCTURE AS MEANING IN ANDEAN TEXTILES. *Chungara: Revista de Antropología Chilena*, 29(1), 109–131. <http://www.jstor.org/stable/27802053>

Dalles, A. (2023) The usage of embroideries among the Hezhe in China and the Nanai in Russia. A comparative study of heritagisation processes and their local appropriation. *Études mongoles et sibériennes, centreasiatiques et tibétaines*, 54, 1-30

Davis, V. (1996) Resist Dyeing in Mexico: Comments on Its History, Significance, and Prevalence. En Schevill, M. et al. (Eds.) *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology* (pp. 309-337). University of Texas Press Austin

Del Solar, M. (2007) *La Trama y la Urdimbre. Textiles tradicionales del Perú*. Universidad Ricardo Palma / IPCNA

De Romaña, M. et al. (1987) *Descubriendo el Valle del Colca*. Editorial Barcelona

Eder, R. y Lauer, M. (1986) *Teoría Social del Arte. Bibliografía comentada*. Universidad Nacional Autónoma de México

Femenias, B. (2005) *Gender and the Boundaries of Dress in Contemporary Peru*. University of Texas Press

Fini, M. (1985) *The Weavers of Ancient Peru*. Editorial Tumi

Franquemont, E. (1996). Dual-Lease Weaving: An Andean Loom Technology. En Schevill, M. et al. (Eds.) *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology* (pp. 283-308). University of Texas Press Austin

Frater, J. (1999). WHEN PARROTS TRANSFORM TO BIKES: SOCIAL CHANGE REFLECTED IN RABARI EMBROIDERY MOTIFS. *Nomadic Peoples*, 3(1), 31–49. <http://www.jstor.org/stable/43123556>

Frater, J. (2002). "THIS IS OURS": RABARI TRADITION AND IDENTITY IN A CHANGING WORLD. *Nomadic Peoples*, 6(2), 156–169. <http://www.jstor.org/stable/43123672>

Freitag, V. (2012) Los espacios de creación artesanal: el caso de los talleres de alfareros tonaltecas en México. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 19, 161-175. https://www.rchav.cl/img19/imprimir/freitag_imp.pdf

Forstner, K. (2013). La artesanía como estrategia de desarrollo rural: El caso de los grupos de artesanas en la región de Puno (Perú). *Cuadernos de Desarrollo Rural*, 10 (72), 141-158.

Foxlee et al. (2008). Pieces of place. Exploring the personal souvenir En Vanclay et al. *Making sense of place. Exploring concepts and expressions of place through different senses and lenses* (pp. 199-205). National Museum of Australia Press

Fuller, N. (2008) *Turismo y cultura. Entre el entusiasmo y el recelo*. Fondo Editorial PUCP

Fursova, E. (2008) Zoomorphic Images In Eastern Slavic Embroidery on Southwestern Siberia. *Archaeology, Ethnology & Anthropology of Eurasia*, 36 (4), 95-106. <https://doi.org/10.1016/j.aeae.2009.03.010>

Galicia, Ó. (s.f.). *La percepción de los artesanos en torno al fenómeno de lo*

artesanal. Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP).
http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/1687/1/La%20percepci%C3%B3n%20de%20los%20artesanos%20en%20torno%20al%20fen%C3%B3meno%20de%20lo%20artesanal_Oscar%20Galic%C3%ADa.pdf

Gallegos, C. (2025, abril 30). *Arequipa: la expedición polaca que hace 45 años marcó un hito en el Colca*. El Búho.
<https://elbuho.pe/2025/04/arequipa-la-expedicion-polaca-que-hace-45-anos-marco-un-hito-en-el-colca/>

García Canclini, N. (1982) *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. Nueva Imagen III.

Gell, A. (2016) *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Editorial SB

Gelles, P. (1992) "Caballeritos" and maíz cabanita: colonial categories and andean ethnicity in the quinquennial year. *Kroeber Anthropology Society Papers*, 75(6), 14-27. https://digitalassets.lib.berkeley.edu/anthpubs/ucb/text/kas075_076-003.pdf

Gelles, P. (1998). Canales de poder, terrenos de conflicto: políticas de riego y recuperación de tierras en una comunidad andina. *Anthropologica*, 16(16), 149-194. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.199801.007>

Guzmán Sanabria, L., & Saldarriaga, J. G. (2024). Relevo generacional y gestión del conocimiento en empresas de artesanía de la provincia de Sugamuxi, en el departamento de Boyacá (Colombia). *Revista Universidad Y Empresa*, 26(46), 1–41. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/empresa/a.13803>

Gillow, J. y Barnard, N. (1991) *Traditional Indian Textiles*. Thames and Hudson

Graburn, N. (2006) Arts of the Fourth World. En (Eds.) Morphy, H. *The Anthropology of Art: A Reader* (pp. 412-431). Blackwell Publishing

Guerrero, S. (2019) Disputas, consensos y usos del 'patrimonio' : la patrimonialización de la Festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno ante la UNESCO [Tesis de bachiller]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Guerrero, S. (2019). *Disputas, consensos y usos del 'patrimonio': la patrimonialización de la Festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno ante la UNESCO* [Tesis de bachiller]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Gunn, W. (2013). *Design Anthropology. Theory and Practice*. Bloomsbury.

Hadjinicolaou, N. (1974) *Historia del arte y lucha de clases*. Siglo Veintiuno Editores S.A.

Huarcaya, S. (2015). Performativity, Performance and Indigenous Activism in Ecuador and the Andes. *Comparative Studies in Society and History*. 57(3), 806-837

INEI (2017). Arequipa: Resultados definitivos. Censos Nacionales 2017: XII de Población, VII de Vivienda y III de Comunidades Indígenas. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1551/04TOMO_01.pdf

Instituto Geológico, Minero y Metalúrgico (Ingemmet). (2021, mayo 18). *Valle del Colca logra máxima distinción como atractivo geoturístico de la mano de investigaciones desarrolladas por Ingemmet*. <https://www.gob.pe/institucion/ingemmet/noticias/493713-valle-del-colca-logra-maxima-distincion-como-atractivo-geoturistico-de-la-mano-de-investigaciones-desarrolladas-por-ingemmet>

Ingold, T. (2001). Beyond art and technology: the anthropology of skill. In M. B. Schiffer (Ed.), *Anthropological perspectives on technology* (pp. 17-31).

Indumentaria Online. (2023, diciembre 14). *Colección con inspiración Modest Fashion que se lució en Dubai*. <https://www.indumentariaonline.com/textil-indumentaria/moda-disenadores-textil-indumentaria/coleccion-con-inspiracion-modest-fashion-que-se-lucio-dubai/>

Ingold, T. (2013) *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge

Jurado, G. S. B. (2016). Consumismo, espectáculo y despojo de creación: Luchas por las autonomías artesanales del Pueblo Kamsá. In P. C. L. Flores & L. G. Guerreiro (Eds.), *Pueblos Originarios en lucha por las Autonomías: Experiencias y desafíos en América Latina* (pp. 165–190). CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctvtxw1v1.10>

Kelly, M. (2014) Knitting as a feminist project? Women's Studies International Forum, 44, 133-144. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2013.10.011>

Knafou, R. (1996). Turismo e territorio. Por uma abordagem científica do turismo. En A.A.B. Rodrigues (Ed.), *Turismo e Geografia. Reflexões teóricas e enfoques regionais* (pp. 62–75). Editora Hucitec.

Lagunas, D. y Moragas, N. (2006) Textiles de Tenango: un arte reinventado. En Solanilla, V. (Ed.), *Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos* (pp. 181-191). Grup d'Estudis Precolombins

Lauer, M. (1989) *La producción artesanal en América Latina*. Mosca azul editores

Lauer, M. (2023) *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Heraldos editores.

Lisocka-Jaegermann, B. y Woloszczak, K. (2008). TRANSFORMATIONS OF TOURISM IN THE COLCA VALLEY – NEW ACTORS AND NEW PATTERNS OF LOCAL DEVELOPMENT. *Miscellanea Geographica*, 13, 219-229

Littrell, M., y Dickson, M. (1999). *Social Responsibility in the Global Market: Fair Trade of Cultural Products*. Sage

Martin, L. (1996) The Ikat Shawl Traditions of Northern Peru and Southern Ecuador. En Schevill, M. et al. (Eds.) *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology* (pp. 337-358). University of Texas Press Austin

Maskiell, M. (1999). Embroidering the Past: Phulkari Textiles and Gendered Work as “Tradition” and “Heritage” in Colonial and Contemporary Punjab. *The Journal of Asian Studies*, 58(2), 361–388. <https://doi.org/10.2307/2659401>

Meiu, G.P. et al. (2020) *Ethnicity, Commodity, In/corporation*. Indiana University Press

Miller, C. (2018) *Design + Anthropology: converging pathways in Anthropology and Design*. Routledge

Milman, A. (2011). The Symbolic Role of Postcards in Representing a Destination Image: The Case of Alanya, Turkey. *International Journal of Hospitality & Tourism Administration*, 12(2), 144–173. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1080/15256480.2011.564495>

Ministerio de Cultura del Perú (Mincul). (2024, abril 11). *Lamentamos el sensible fallecimiento del maestro Donato Ventura Huaypuna, reconocido maestro artesano del Valle del Colca* [Publicación en Facebook]. Facebook. <https://www.facebook.com/mincu.pe/photos/750094093876309/>

Ministerio de Cultura del Perú (Mincul). (2023, marzo 9). *Ministerio de Cultura declara Personalidad Meritoria a la maestra bordadora Natividad Condori* [Nota de prensa]. Gobierno del Perú. <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/722559-ministerio-de-cultura-declara-personalidad-meritoria-a-la-maestra-bordadora-natividad-condori>

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (Mincetur). (2024, diciembre 3). *Mincetur: Centros de Innovación Tecnológica de Artesanía y Turismo atienden a más de 4,400 ciudadanos en el 2024*. <https://www.gob.pe/institucion/mincetur/noticias/1068803-mincetur-centros-de-innovacion-tecnologica-de-artesania-y-turismo-atienden-a-mas-de-4400-ciudadanos-en-el-2024>

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (Mincetur). (2021, octubre 22). *Destino Cañón del Colca entre los más sostenibles del mundo*. <https://www.gob.pe/institucion/mincetur/noticias/546791-destino-canon-del-colca-entre-los-mas-sostenibles-del-mundo>

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (Mincetur). (2020, enero 10). *Ley del Artesano y del Desarrollo de la Actividad Artesanal: Ley N.º 29073 y Reglamento del Registro Nacional del Artesano y del Consejo Nacional de Fomento Artesanal D.S.*

001-2008-MINCETUR.

<https://www.gob.pe/institucion/mincetur/informes-publicaciones/22190-publicaciones-de-la-direccion-general-de-artesanía>

Ministerio de la Producción (PRODUCE). (2025, mayo 16). *Iniciativas de Apoyo a la Competitividad Productiva* - PROCOMPITE.

<https://www.gob.pe/se/81181-procompite-iniciativas-de-apoyo-a-la-competitividad-productiva> Gobierno del Perú

Mitrovic, M. (2022). La cultura popular en el “joven” Nestor García Canclini: del marxismo gramsciano al posmodernismo progresista (1977-1982). *Revista Antropologías del Sur*, 18, 145-165

Moctezuma, P. (2018) Ingenio artesanal y desviación comercial de las artesanías en el estado de Morelos. *Alteridades*, 28 (56), 109-120

Morphy, H. (1994). The Anthropology of Art. En Ingold, T. (Ed.) *Companion Encyclopedia of Anthropology* (pp. 648-685). Routledge.

Morphy, H. (2007) *Becoming Art: Exploring Cross-Cultural Categories*. Routledge

Moscoso, M. (2019) *Tejido en escena: configuración de espacios de exhibición, comerciales y femeninos en los centros de tejido de Chinchero, Cusco* [Tesis para optar el título de licenciada en Antropología, PUCP]. Repositorio institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/7a8e957c-97a3-4e14-9bed-27958af7f3db>

Murphy, K. M. (2016). Design and Anthropology. *Annual Review of Anthropology*, 45, 433–449. <http://www.jstor.org/stable/24811575>

Nelson, L. (2006). “Artesanía”, mobility and the crafting of indigenous identities among Purhépechan women in Mexico. *Journal of Latin American Geography*, 5(1), 51–77. <http://www.jstor.org/stable/25765123>

Nicholas, C. (2014). Of texts and textiles...: colonial ethnography and contemporary Moroccan material heritage. *The Journal of North African Studies*, 19(3), 390-412

Novelo, V. (2002) Ser indio, artista y artesano en México. *Espiral*, 25(10), 165-178

Novelo, V. (2008) La fuerza de trabajo artesanal mexicana, protagonista ¿permanente? de la industria. *Alteridades*, 18 (35), 117-126

Ojinaga, B. (2020) Los hilos de la memoria: tejiendo las narrativas de los centros textiles en México y Perú. H-ART. *Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 6, 42-61. <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.04>

Olivas, M. (2003) *Arte Popular de Cajamarca*. Antares, artes y letras.

Panofsky, E. (1983) *El significado de las artes visuales*. Alianza Editorial

Paerregaard, K. (2008). *Transnacionalismo andino: Migración y desarrollo en dos pueblos peruanos*. En A. Torres & J. Carrasco (Eds.), *Al filo de la identidad: Migración indígena en América Latina* (pp. 109–126). FLACSO / UNICEF / AECID

Pérez, R. L. (2007). Challenges to Motherhood: The Moral Economy of Oaxacan Ceramic Production and the Politics of Reproduction. *Journal of Anthropological Research*, 63(3), 305–330. <http://www.jstor.org/stable/20479427>

Pérez-Bustos, T. (2017) Thinking with Care: Unraveling and ending in an ethnography of craft embroidery and technology. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 11 (1), a-u. <https://doi.org/10.3917/rac.034.a>

Pinto, P. (2020). *Gobernanza de recursos naturales y conflicto social: el caso de minera Bateas, Caylloma - Perú 2005 - 2018* [tesis para optar el título de licenciado en Sociología, UNSA]. Repositorio de la Universidad Nacional de San Agustín. <http://hdl.handle.net/20.500.12773/12237>

Planas, E. (2019, noviembre 29). *Gonzalo de Reparaz, el hombre que convirtió el Perú en un país de postal*. El Comercio. <https://elcomercio.pe/luces/arte/gonzalo-de-reparaz-el-hombre-que-convirtio-el-peru-en-un-pais-de-postal-noticia/> archivoreparaz.com+10

Ráez, M. (2002). *En los dominios del Cóndor. Fiestas y música tradicional del Valle del Colca*. Centro de Etnomusicología Andina

Ramírez, A. (2014) *Tejiendo la identidad: el rebozo entre las mujeres purépechas de Michoacán*. CONACULTA

Rengifo, A. (1989). *La artesanía en la obra de José Sabogal Wiese*. CEPIA

Robles Mendoza, R. (2010) Sistemas de riego y ritualidad andina en el valle del Colca. *Revista Española de Antropología Americana*, Volumen 40, número 1, 197-217.

<https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Sistema%20de%20riego%20y%20ritualidad%20andina%20en%20el%20valle%20del%20Colca.PDF>

Rodríguez, M. (2017) Valorar la trama, entrelazar la artesanía. Los saberes-haceres artesanales del proyecto textil lanaclara en El Espino, Boyacá [Tesis de pregrado en Antropología]. Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/41122>

Roszika, P. (2019) *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*. Bloomsbury Visual Arts

Saca, I. (2006). *Embroidering Identities*. The Oriental Institute of the University of Chicago.

Salas, M. A. (1987). *Mates de Cochas. Productores artesanales en la sierra central*.

Mosca azul editores

Sánchez, M. (2018) *Nuevas TIC en los Andes peruanos. Usos económicos y políticos del internet y el celular en la comunidad de Yanque en el Valle del Colca* (Caylloma, Arequipa) [Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de tesis de la Pontificia Universidad Católica del Perú. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/15048/SÁNCHEZ_DÁVILA_MARIO_ELMER_NUEVAS_TIC_ANDES.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Sánchez-Aldana, E. (2019) ¿QUÉ SON LOS ACTIVISMOS TEXTILES?: UNA MIRADA DESDE LOS ESTUDIOS FEMINISTAS A CATORCE CASOS BOGOTANOS. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 19(3), 1-24. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2407>

Schevill, M. (1991) *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology*. University of Texas Press Austin

Schevill, M. (1991) The Communicative Power of Cloth and Its Creation. En Schevill, M. et al. (Eds.) *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology* (pp. 3-15). University of Texas Press Austin

Schneider, J. (1978). Peacocks and Penguins: The Political Economy of European Cloth and Colors. *American Ethnologist*, 5(3), 413–447. <http://www.jstor.org/stable/643750>

Schneider, J. (1987). The Anthropology of Cloth. *Annual Review of Anthropology*, 16, 409–448. <http://www.jstor.org/stable/2155878>

Schneider, J., & Weiner, A. B. (1986). Cloth and the Organization of Human Experience. *Current Anthropology*, 27(2), 178–184. <http://www.jstor.org/stable/2742984>

Scrase, T. J. (2003). Precarious Production: Globalisation and Artisan Labour in the Third World. *Third World Quarterly*, 24(3), 449–461. <http://www.jstor.org/stable/3993379>

Shiner, L. (2004) *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós

Stasny, F. (1981) *Las artes populares del Perú*. Ediciones Edubanco

Steiner, C. (1994) *African Art in Transit*. Cambridge University Press

Stephen, L. (1991). Culture as a Resource: Four Cases of Self-Managed Indigenous Craft Production in Latin America. *Economic Development and Cultural Change*, 40(1), 101–130. <http://www.jstor.org/stable/1154519>

Stephen, L. (1996) Export Markets and Their Effects on Indigenous Craft Production: The Case of the Weavers of Teotitlán del Valle, Mexico. En Schevill, M. et al. (Eds.), *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes* (pp. 381-403). University of Texas

Press

Ulfe, M. (2011). *Cajones de la memoria: la historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Fondo Editorial PUCP

Urry, J. (1990). *La mirada del turista*. (Versión traducida al español). Revista Turismo y Patrimonio, [número y año faltante]. <https://ojs.revistaturismoypatrimonio.com/index.php/typ/article/view/153/131>

Urry, J. y Larsen, J. (2011) *The Tourist Gaze 3.0*. Sage

Van Roojen, P. (2001) *Batik Design*. The Pepin Press

Venkatesan, S. (2009). Rethinking Agency: Persons and Things in the Heterotopia of "Traditional Indian Craft." *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 15(1), 78–95. <http://www.jstor.org/stable/20527635>

Vega, A. (2024) *Artesanas con cultura turística: La producción de cerámica en el contexto del auge de los discursos y prácticas sobre el turismo en Chazuta, San Martín* [tesis de licenciatura en Antropología, PUCP]. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/e7fce92c-ee9a-466a-af7c-9951a9a82b33>

Vera, J.L. (2021) *El llamado de la marca Ayacucho y su materialización en la producción artesana: negociaciones entre el Patronato de Pikimachay, los creativos de la marca y los artesanos productores de contenido* [tesis para optar el grado de licenciado en Antropología, PUCP]. Repositorio institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/a1ef9073-5fbf-4fd9-8a37-393830e5cebd>

Wilkinson-Weber, C. M. (1997). Skill, Dependency, and Differentiation: Artisans and Agents in the Lucknow Embroidery Industry. *Ethnology*, 36(1), 49–65. <https://doi.org/10.2307/3773935>

Ye, Y. (2020) *Being Modern Miao Women: Gendered Ethnic Identity, Agency and the Commodification of Embroidery in Guizhou, China* [Tesis para optar el título de doctorado en Sociología]. Macquarie University

Zorn, E. (2004) *Weaving a Future: Tourism, Cloth & Culture on an Andean Island*. University of Iowa Press

Zuidema, T. (2009) "Hacer calendarios" en quipus y tejidos. Los números y su rol en el registro simultáneo del orden sociopolítico y calendárico andino en el Cuzco, Chuquibamba y Collaguas. En Ministerio de Cultura (Ed.), *Sistemas de notación inca: quipu y tocapu. Actas del simposio internacional Lima 15-17 de enero de 2009* (pp. 397-445). Ministerio de Cultura