

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



De la cantera al taller: la producción de valor en la talla en piedra de alabastro. Caso
del Centro Poblado de Chacolla, Ayacucho

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Antropología presentado
por:

Ramírez Calderón, Raquel María del Pilar

Asesora:

Cánepa Koch, Gisela Elvira

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, Cánepa 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 De la cantera al taller: la producción de valor en la talla en piedra de alabastro. Caso del Centro Poblado de Chacolla, Ayacucho del/de la autor(a)/ de los(as) autores(as) Ramirez Calderon, Raquel María Del Pilar

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 01/08/2023.
- 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, 01 de agosto del 2023

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

Agradecimientos

Agradezco profundamente a los maestros talladores del Centro Poblado de Chacolla residentes en Huamanga: Aydé Allcca Pacotaípe, Claudio Quispe Medina, Roger Quispe Meneses y Jaime Barrios Quispe, mi principal maestro en el aprendizaje de la piedra y el tallado. Gracias por abrirme las puertas de sus talleres y hogares. Su determinación, apoyo, fortaleza y conocimientos sobre el poder material de la piedra los llevaré conmigo siempre.

También quisiera agradecer a todas aquellas personas huamanguinas, chacollinas y canchacanchinas que conocí durante mi estadía en Ayacucho y me guiaron en diferentes momentos del trabajo de campo; a la Municipalidad Distrital San Juan Bautista y al equipo detrás de “Manos Sanjuaninas” por permitirme conocer más sobre su trabajo en la difusión del arte tradicional; y aquellos antropólogos y no antropólogos que desde sus espacios de incidencia permiten documentar y dar a conocer Chacolla: el antropólogo Ronald Núñez, encargado de la página de Facebook CHACOLLA_Cultura & tradición y Rafael Conde, limeño hijo de chacollinos quien maneja las redes de la Asociación Cultural Hijos de Chacolla en Facebook.

A mis docentes Maria Eugenia Ulfe, Guillermo Salas y, especialmente, a Gisela Cánepa por su confianza y apoyo a lo largo de esta tesis. Gracias por todas aquellas horas en el aula y aquellas otras por Zoom, por su paciencia y por transmitirme este cariño hacia la Antropología y las distintas formas de hacer Antropología. Gracias también al Grupo de Investigación en Antropología Visual (GIAV-PUCP), espacio en donde pude conectar mucho más con aquellos temas que más me apasionan dentro de la carrera y en donde pude reflexionar sobre los contenidos del presente estudio.

Por último, a mi familia y amigos, gracias por su compañía y soporte.

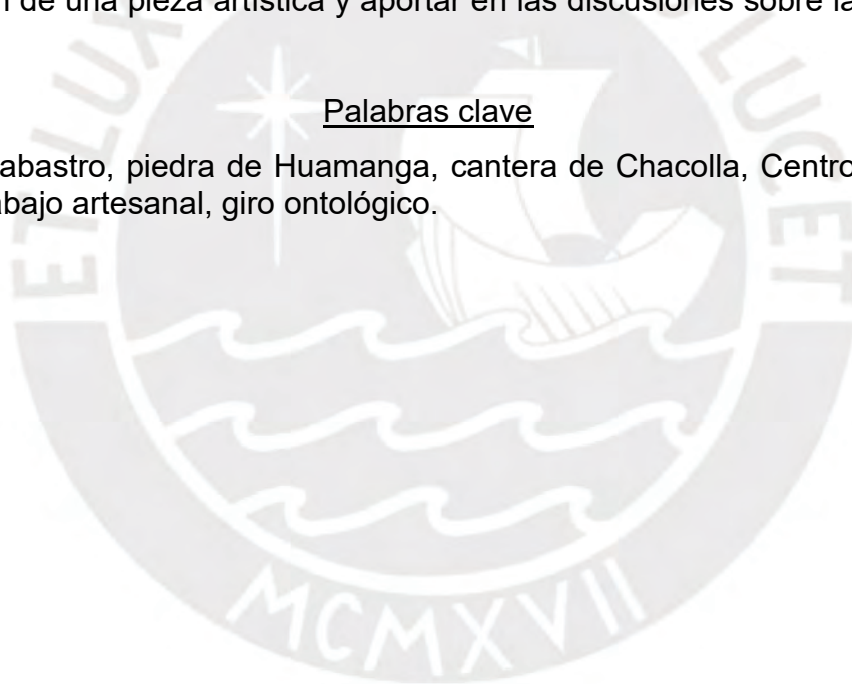


Resumen

El objetivo de la investigación fue comprender sobre las valoraciones e imaginarios que se configuran en torno a la piedra de alabastro, también conocida como Piedra de Huamanga o Niño Rumi. Para ello, se analizó el itinerario de esta piedra desde su extracción en la cantera de Chacolla hasta su producción final como objeto artesanal en tres talleres de maestros chacollinos residentes en Huamanga. A partir de conceptos teóricos sobre los estudios de cultura material y capital simbólico, se enfatiza en que la agencia es un elemento que no solo está presente en personas o instituciones, sino que también es ejercida por objetos y lugares. La propuesta metodológica tuvo un enfoque etnográfico sensorial complementado con entrevistas y observaciones realizadas entre los meses de agosto del 2022 y enero del 2023. El principal hallazgo de esta investigación radica en que alcanzar el estatus y el reconocimiento implica, para los talladores, una serie de cambios y maneras de performar su identidad como “artesanos” que se establecen a través de los vínculos forjados con humanos e instituciones (artesanos de otros talleres, el MINCUL y otras instituciones públicas focalizadas en el sector cultura), y no-humanos (la cantera y la hoja de coca). La relevancia del tema propuesto radica en darle continuidad a investigaciones sobre el trabajo artesanal y los diferentes actores que intervienen en la realización de una pieza artística y aportar en las discusiones sobre la creación de valor.

Palabras clave

Piedra de alabastro, piedra de Huamanga, cantera de Chacolla, Centro Poblado de Chacolla, trabajo artesanal, giro ontológico.



Índice

Introducción	1
Capítulo 1. La piedra de alabastro: cultura material, arte y valor	4
1.1. Planteamiento y justificación del problema de investigación	4
1.2. Preguntas de investigación	6
1.3. Objetivos de investigación	7
1.4. Estado de la cuestión: Estudios desde la socioantropología del arte	8
1.4.1. Debates a partir de la clasificación de arte y artesanía	8
1.4.2. Producción artística y artesanal del tallado en piedra de alabastro	11
1.4.3. Herencia cultural, patrimonio cultural inmaterial y las canteras	12
1.4.4. Conclusiones	14
1.5. Marco teórico: Estudios en cultura material	15
1.5.1. Estudios sobre materia	16
1.5.2. Mundos del arte	17
1.5.3. Simbolismos y cosmovisión sobre los lugares y los cerros	17
1.5.4. Arte y agencia	19
1.5.5. Capital Simbólico y mercancías culturales	20
1.6. Diseño metodológico	21
1.6.1. Definición del campo	22
1.6.2. Lugar del trabajo: Chacolla	25
1.6.3. Informantes	26
1.6.4. Métodos	28
1.6.5. Técnicas y tipo de registro de información	29
1.6.6. Plan de análisis	32
1.6.7. Consideraciones éticas	33
1.7. Balance del Trabajo de Campo y reflexiones	34
Capítulo 2. La talla en piedra de alabastro en y fuera de Chacolla	37
2.1. Historia del trabajo artesanal en piedra en el Perú	37
2.1.1. La piedra de alabastro ayacuchana	41
2.1.2. El tallado colonial	46
2.1.3. La transformación de los motivos en los trabajos: de lo tradicional a lo contemporáneo	48
2.2. “Bienvenidos a la Comunidad Campesina de Chacolla: Tierra de Artesanos”	56
2.2.1. Historia y conformación del Centro Poblado de Chacolla	60
2.2.2. El legado artesanal de Teófilo Allcca Pariona, el primer tallador chacollino	63
2.3. Patrimonio Cultural de la Nación	69
2.3.1. Expediente Técnico	69
2.3.2. Plan de Salvaguardia: alcances comparativos 4 años después	71
2.4. Conclusiones	74
Capítulo 3. De la cantera al taller	77

3.1. La cantera de Chacolla	77
3.1.1. Proceso de extracción	84
3.1.2. Relaciones y disputas de Chacolla: los linderos y la administración de la mina	93
3.2. Talleres artesanales	95
3.2.1. Asociación Manos Talladoras Allcca	97
3.2.1.1. Aydé Allcca Pacotaípe y Claudio Quispe Medina	99
3.2.1.2. El taller y sus objetos de trabajo	103
3.2.1.3. Transformación de la piedra	113
3.2.2. Taller Arte Barrios	116
3.2.2.1. Jaime Barrios Quispe	116
3.2.2.2. El taller y sus objetos de trabajo	119
3.2.2.3. Transformación de la piedra	125
3.2.3. Taller Sumaq Rumi	131
3.2.3.1. Roger Quispe Meneses	131
3.2.3.2. El taller y sus objetos de trabajo	133
3.2.3.3. Transformación de la piedra	135
3.3. Otros espacios de circulación: Manos Sanjuaninas	137
3.4. Conclusiones	140
Capítulo 4. Entre lo técnico y la técnica del tallado en piedra: valor y status	145
4.1. Agentes no-humanos: la piedra de alabastro y sus vínculos	145
4.1.1. La cantera	151
4.1.2. La coca	160
4.2. Adaptación a nuevos mercados y exigencias	164
4.2.1. e individualidad entre talleres	166
4.2.1.1. “Los favoritos”: prestigio que legitima el capital simbólico	169
4.3. Conclusiones	176
Conclusiones	177
Referencias bibliográficas	181
Anexos	190

Índice de figuras

Figura 1. Publicación sobre la declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación a la Piedra de Huamanga vía Facebook del Gobierno Regional de Ayacucho	5
Figura 2. Comentarios de la publicación sobre la declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación a la Piedra de Huamanga vía Facebook del Gobierno Regional de Ayacucho	6
Figura 3. Departamento de Ayacucho	24
Figura 4. Provincia de Cangallo	24
Figura 5. Distrito de Chuschi	25
Figura 6. Código QR para acceder al recorrido digital vía Google Earth	32
Figura 7. Bloques de piedra de sillar	39
Figura 8. Escultura de rana de 10 cm elaborada en piedra de sillar	40
Figura 9. Disposición de corazones de 3cm en tonalidades blancas, grises, marrones, verdes y rosas elaborados en la estantería correspondiente a la Asociación Manos Talladoras Allcca dentro de la galería Manos Sanjuaninas	42
Figura 10. Claudio Quispe sosteniendo la piedra de alabastro blanca con matiz lechoso recién cortada	43
Figura 11. Claudio Quispe sosteniendo una piedra de alabastro blanca con matiz cristalino recién cortada.	43
Figura 12. Aydé Allcca sosteniendo una plancha cortada en piedra de alabastro blanca de tono arcoíris. La piedra está dibujada con la forma del plato en que se convertirá próximamente.	44
Figura 13. La Musa Polimnia. Escultura en alabastro policromado del siglo XIX de Ayacucho	47
Figura 14. Escultura en alabastro policromado de finales del siglo XX elaborada por Benjamín Pizarro.	47
Figura 15. “Nacimiento de Jesús en choza y el Padre Eterno”. Escultura religiosa en una sola pieza elaborada por Jaime Barrios	49
Figura 16. “Fiesta andina y corrida de toros”. Escultura costumbrista en una sola pieza elaborada por Jaime Barrios.	50
Figura 17. Serie de esculturas de 10 cm del obelisco de la Pampa de la Quinua ubicados en la estantería correspondiente a la Asociación Manos Talladoras Allcca dentro de la galería Manos Sanjuaninas.	52

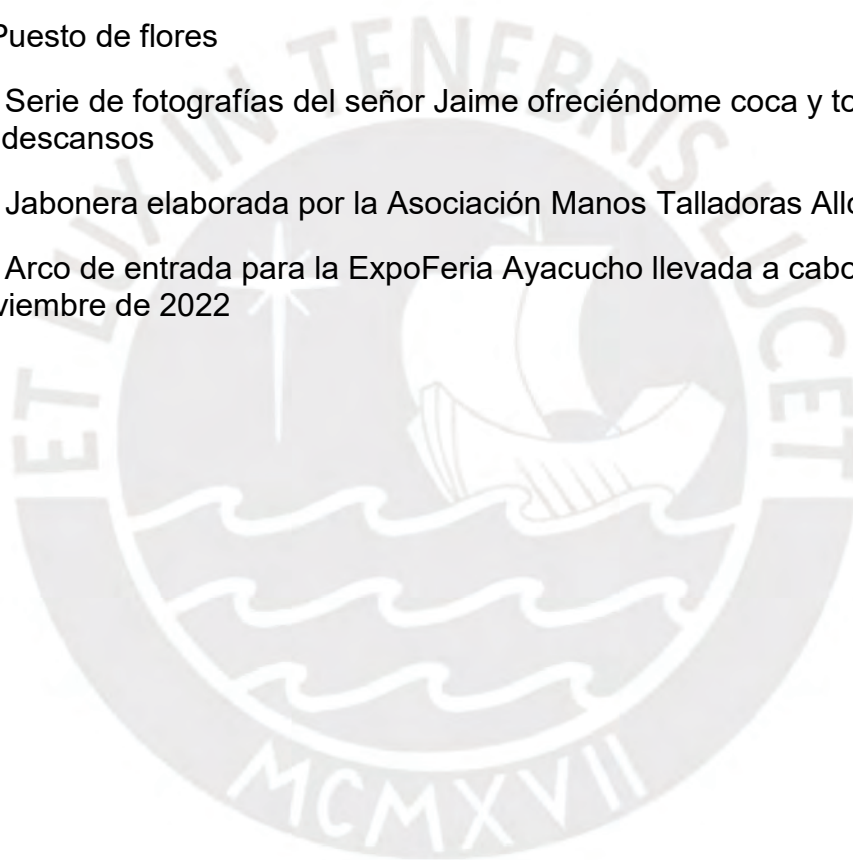
Figura 18. Escultura de 5 cm de nacimiento en pirámide ubicados en la estantería correspondiente al taller Sumaq Rumi dentro de la galería Manos Sanjuaninas	52
Figura 19. Trabajos en piedra de alabastro de diferentes modelos contemporáneos utilitarios ubicados en la mesa central de la galería Manos Sanjuaninas pertenecientes a la Asociación Manos Talladoras Allcca	53
Figura 20. Trabajo decorativo que representa la familia. Las aves y el plato fueron elaborados por la Asociación Manos Talladoras Allcca y los huevitos por la investigadora	54
Figura 21. Resolución Suprema N° 0171-TC.	58
Figura 22. Vista del Centro Poblado de Chacolla antes de llegar en carro	59
Figura 23. Arco de bienvenida a la Comunidad Campesina de Chacolla. "Tierra de Artesanos".	59
Figura 24. Carta dirigida a Santiago Medina Quispe el 22 de junio de 1968 como representante de la comunidad campesina de Chacolla.	63
Figura 25. Documento validado de la propuesta de declaratoria en la actividad "Reunión de Validación del Informe de Piedra de Huamanga" organizada por el CITE Ayacucho	70
Figura 26. Fragmento del Acta de la "Reunión de Validación del Informe de Piedra de Huamanga" organizada por el CITE Ayacucho	70
Figura 27. Plan de Salvaguardia parte 1	72
Figura 28. Plan de Salvaguardia parte 2	73
Figura 29. Plan de Salvaguardia parte 3	73
Figura 30. Mapa de Ayacucho. Ubicación de las canteras de piedra de Huamanga.	78
Figura 31. Río Pampas al borde de la Cantera de Chacolla.	79
Figura 32. Chacolla Antigua y Chacolla Nueva	80
Figura 33. Plaza de Chacolla Nueva	80
Figura 34. Ex carcel de Chacolla Antigua.	81
Figura 35. Iglesia de Chacolla Antigua.	82
Figura 36. Cabildo y Casa del cura de Chacolla Antigua.	82
Figura 37. Antigua casa del guardián de la mina.	83
Figura 38. Cantera de Chacolla.	84

Figura 39. Explicación del uso de la punta para la extracción de la materia prima	88
Figura 40. Desmonte en Cantera de Chacolla.	88
Figura 41. Samuel Allcca Huarancca en demostración de la tonalidad de la roca en la cantera de Chacolla	89
Figura 42. Claudio Quispe en demostración de utilización del barrote para la extracción de la materia prima en su taller	89
Figura 43. Fotografía durante la extracción de la materia prima en la cantera de Chacolla.	90
Figura 44. Fotografía de la llegada en camión de las piedras extraídas de la cantera al taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca.	91
Figura 45. Ruta desde el desvío hacia Chacolla y la cantera	92
Figura 46. Ubicación de los talleres etnografiados y principales espacios de circulación.	96
Figura 47. Mapa de localización del distrito de San Juan Bautista - Ayacucho.	97
Figura 48. Fachada del taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca.	98
Figura 49. Aydé Allcca escofinando corazones en piedra de alabastro en su taller	101
Figura 50. En la parte trasera, Claudio Quispe lijando corazones en piedra de alabastro. En la parte delantera, Samuel Allcca Huarancca. Conversan juntos mientras trabajan en su taller	102
Figura 51. Fachada del taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca.	104
Figura 52. Claudio Quispe en demostración del funcionamiento de la máquina cortadora en su taller.	105
Figura 53. Aydé Allcca a la izquierda utilizando la amoladora de banco y a la derecha Claudio Quispe trabajando utilizando la máquina cortadora en su taller	106
Figura 54. Mesa de trabajo y espacio principal de almacenamiento de la materia prima en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca.	106
Figura 55. Fotografía del cuaderno de campo con dibujos de herramientas identificadas en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca.	109
Figura 56. De arriba a abajo: sierra, set de escofinas, buriles y punzones en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca Figura 39. De arriba a abajo: comba o chancador, formones y escofinas en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca	109

Figura 57. De arriba a abajo: comba o chancador, formones y escofinas en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca	110
Figura 58. Pulidora de mana ubicada encima de bloques de materia prima sin trabajar en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca	110
Figura 59. De izquierda a derecha: escuadra, escofina y set de lijas en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca	111
Figura 60. Paleta en piedra de alabastro para mezclar y crear el pegamento utilizado para ensamblar piezas. Los buriles funcionan como pinceles	111
Figura 61. Set de lijas de agua de diferentes grosores en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca.	112
Figura 62. Serie de imágenes sobre la amoladora de banco en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca. A la izquierda con cabezal de lija, cumple la función del escofinado. Al medio con cabezal de tela, cumple la función de pulir. A la derecha la pasta multiuso abrillantadora.	112
Figura 63. Claudio Quispe utilizando la máquina de construcción para perforar platos en piedra de alabastro en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca.	113
Figura 64. Diagrama de flujo de proceso de creación del joyero con corazón en la parte superior ubicado en la pared del taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca	114
Figura 65. Claudio Quispe sosteniendo una plantilla de corazón en cartón en su mesa de trabajo en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca. En mesa a la izquierda una escuadra, al lado una caja con más plantillas	115
Figura 66. Diagrama de parentesco elaborado durante conversación con el señor Jaime.	116
Figura 67. Jaime Barrios esculpiendo escultura tradicional en piedra de alabastro en el taller Arte Barrios	118
Figura 68. Espacio de trabajo en el taller Arte Barrios. Fotografía del autor	119
Figura 69. Mesa baja ubicada en el taller Arte Barrios donde se ubican esculturas en proceso de elaboración.	120
Figura 70. Materia prima del taller Arte Barrios y esculturas finalizadas	120
Figura 71. Fotografía del cuaderno de campo con dibujos de herramientas identificadas en el taller Arte Barrios	121
Figura 72. Fotografía del cuaderno de campo con dibujos de herramientas y otros objetos identificados en el taller Arte Barrios.	122
Figura 73. Herramientas en el taller Arte Barrios	122

Figura 74. El señor Jaime sosteniendo con la mano izquierda toccra y una bolsa con hojas de coca. Con la mano derecha saca un par de hojas durante el descanso de trabajar. Se puede identificar aún el polvo característico de la piedra en la palma de sus manos.	123
Figura 75. Taller Arte Barrios en enero 2023.	124
Figura 76. Jaime Barrios esculpiendo una pieza de estilo costumbrista en su nueva mesa de trabajo	124
Figura 77. Serie de fotografías de escultura y su referencia costumbrista. A la izquierda, escultura de pareja de pastores cargando leña y a la derecha una señora y sus hijos cargando leña y pastando sus animales.	125
Figura 78. Serie de fotografías de escultura costumbrista en una sola pieza del maestro Jaime Barrios. A la izquierda en proceso de elaboración y a la derecha la pieza finalizada.	127
Figura 79. Serie de fotografías de Guerrero Wari. A la izquierda fotografía tomada en el Óvalo de Puente Nuevo y a la derecha escultura del guerrero wari ubicado en dicha ubicación.	128
Figura 80. Serie de imágenes que detallan el proceso de elaboración de mi primer corazón. En grande se muestra el producto final	129
Figura 81. Serie de imágenes que detallan el proceso de elaboración de mi primer huevito. En grande se muestra el producto final	129
Figura 82. Proceso de transformación de huevito en papa. A la izquierda el boceto y a la derecha el producto finalizado.	130
Figura 83. Serie de fotografías sobre el proceso de elaboración de un joyero.	130
Figura 84. Serie de fotografías sobre el proceso de elaboración de una oveja.	131
Figura 85. Roger Quispe escofinando un elefante en piedra de alabastro en su taller Sumaq Rumi.	133
Figura 86. Herramientas más utilizadas por el señor Roger en su taller. Balón de pelota cortado a la mitad que sirve como protector de rodilla, serrucho, escofina, buriles y lija.	134
Figura 87. Olla con fragmentos de piedra de alabastro próximos a ser pequeños nacimientos de 1cm en el taller Sumaq Rumi	134
Figura 88. Esculturas abstractas de familia pato en piedra de alabastro de colores elaborado por Roger Quispe.	136
Figura 89. Esculturas de la Catedral de Ayacucho en piedra de alabastro elaboradas por Roger Quispe	148
Figura 90. Escultura de búho elaborada por Roger Quispe	137
Figura 91. Mesa principal ubicada en la galería Manos Sanjuaninas.	139

Figura 92. De la cantera al taller y otros espacios de circulación de la piedra	141
Figura 93. Serie de fotografías de pequeños raspones y heridas que me hice mientras trabajaba con la piedra, principalmente con la escofina.	149
Figura 94. Fotografía tomada después de mi primer día trabajando con la piedra y saliendo del taller con las palmas y rodillas blancas	150
Figura 95. La piedra que encontró al señor Jaime	153
Figura 96. Roca encantada	157
Figura 97. Cigarro Inca y toccra de quinua	158
Figura 98. El señor Jaime seleccionando las hojas de coca	158
Figura 99. Puesto de flores	159
Figura 100. Serie de fotografías del señor Jaime ofreciéndome coca y toccra durante los descansos	162
Figura 101. Jabonera elaborada por la Asociación Manos Talladoras Allica.	165
Figura 102. Arco de entrada para la ExpoFeria Ayacucho llevada a cabo del 4 al 14 de noviembre de 2022	173



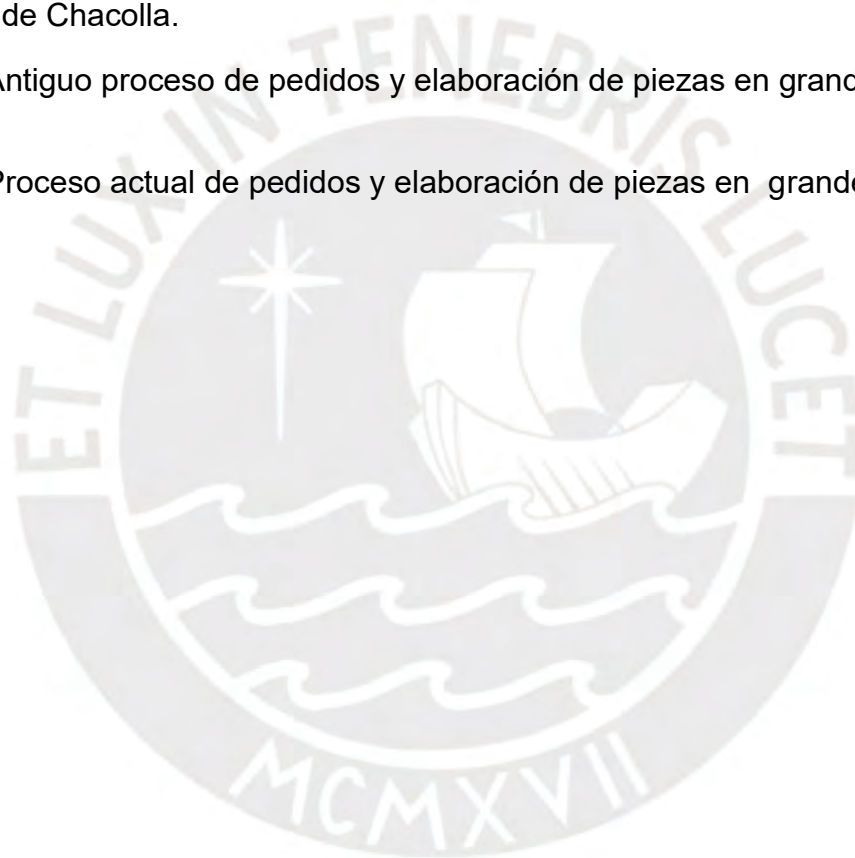
Índice de tablas

Tabla 1. La teoría de Pierce aplicada en cómo se interpreta el sonido particular que tiene una piedra anunciando que está por romperse	146
Tabla 2. La teoría de Pierce aplicada en cómo se interpreta el lastimarse durante el trabajo con la piedra.	160



Índice de gráficos

Gráfico 1. Espacios, sujetos, herramientas y otros objetos importantes presentes en el proceso de transformación de la piedra de alabastro desde su extracción hasta su objetivo final como pieza trabajada.	7
Gráfico 2. Informantes según sus espacios de vinculación	28
Gráfico 3. Diagrama de parentesco de la red de talladores chacollinos residentes en Huamanga.	66
Gráfico 4. Mapa de actores de maestros-aprendices de la red de talladores chacollinos residentes en Huamanga.	67
Gráfico 5. Proceso de solicitud para pedidos de piedra de alabastro en la comunidad de Chacolla.	85
Gráfico 6. Antiguo proceso de pedidos y elaboración de piezas en grandes cantidades.	166
Gráfico 7. Proceso actual de pedidos y elaboración de piezas en grandes cantidades.	167



Introducción

Muchos objetos, especialmente los artesanales o artísticos, pasan por un proceso de manufactura mediante el cual se transforma la materia inicial en una pieza de arte. La metamorfosis de la piedra de alabastro implica el paso de la misma desde su lugar de origen, como son las canteras, hasta el taller en donde se transforma a través de las herramientas y habilidades del propio tallador. A lo largo del recorrido, la piedra recibe diferentes tratos y valoraciones según los actores involucrados en este proceso. Es debido a esto que en la presente investigación investigo el itinerario de la piedra de alabastro, también conocida como piedra de Huamanga, dentro del circuito de su elaboración en talleres artesanales chacollinos residentes en la ciudad de Huamanga, Ayacucho.

Algunas de las temáticas que enmarcan esta investigación son las que aún se refieren a las discusiones y debates en torno a las distinciones entre arte y artesanía. Comprender esta problemática da cuenta de las narrativas que construyen el valor simbólico de la piedra y el prestigio o reconocimiento de los actores que intervienen en su proceso creativo. Asimismo, la revisión histórica de la misma piedra de alabastro y los espacios que recorre dentro de estas dinámicas de producción artística ayudan a profundizar en otros procesos que se encuentran detrás del trabajo final producido; es decir, entender sobre las personas, e incluso otro tipo de agencias no-humanas, detrás.

Al ser la piedra un objeto, este es trabajado y contiene una serie de historias de personas que han sido parte en sus diferentes etapas de creación, por lo que la relevancia de este trabajo se encuentra también en comprender más sobre los procesos que pasan estos grupos poblaciones que trabajan con la piedra y cómo son interpretados por el resto de los actores involucrados.

En ese sentido, los sujetos presentados en este trabajo son principalmente familias con talleres en talla de piedra de alabastro provenientes del Centro Poblado de Chacolla que residen actualmente en Huamanga y otras personas e instituciones que se vinculan a ellos. Asimismo, resulta crucial para la presente investigación tomar en consideración como actores a agentes no-humanos tales como la piedra en sí misma, la cantera como su lugar de origen y el taller como sus espacios de transformación física y simbólica.

La estructura del trabajo está dividida en cuatro partes. El primer capítulo abarca aspectos teóricos y metodológicos de mi aproximación académica y práctica a la piedra de alabastro y los estudios en cultura material y arte. Es debido a esto que detallo en esta sección el planteamiento y justificación del problema de investigación mediante el cual explico puntos claves para centrar el rumbo del proyecto tales como las preguntas y objetivos de investigación. El desarrollo de estos supone una revisión previa de la bibliografía existente presente en el estado de la cuestión, el cual también me permite ubicar el presente trabajo en el debate y cómo aportar en él. Posteriormente se encuentran aspectos del diseño teórico y metodológico útiles para poder aterrizar conceptualmente, desarrollar las técnicas e instrumentos utilizados y consideraciones éticas a tomar en cuenta. Finalmente está la sección de estrategia operativa mediante la cual se explican consideraciones logísticas sobre el ingreso y estadía de trabajo de campo.

El segundo capítulo tiene como objetivo contextualizar al lector sobre la talla en piedra de alabastro a través de un recorrido histórico. Se utiliza para esto la perspectiva académica de historiadores relacionados al tema, como también estudios desde la Antropología y las Ciencias Sociales en general. Asimismo, me centro en el Centro Poblado de Chacolla. Describiré, a partir de narraciones y testimonios, parte del proceso de fragmentación de la comunidad de Canchacancha y la conformación del Centro Poblado de Chacolla y sus consecuencias sobre los linderos y la administración de la cantera. Por último, en esta sección también detallo sobre la construcción simbólica de Chacolla como “tierra de artesanos” a través de los relatos del legado de Teófilo Allcca Pariona, el primer tallador chacollino.

El capítulo tres tiene una índole principalmente descriptiva del trabajo de campo a modo de comprender cómo se configura la trayectoria de la piedra desde la cantera al taller y quiénes forman parte. En primer lugar, el punto de partida es la cantera del Centro Poblado de Chacolla. Por otra parte, se encuentran los talleres como espacios de producción. Los tres casos etnografiados son la Asociación Manos Talladoras Allcca, el Taller Arte Barrios y el taller Sumac Rumi. En los tres casos se detalla sobre sus trayectorias personales y/o familiares, sus herramientas y el espacio de trabajo. Por último, añado parte de la circulación de los productos realizados a través de la tienda artesanal Manos Sanjuaninas.

En el cuarto capítulo se encuentra la mayor parte del análisis. A partir de este capítulo planteo la discusión del valor en torno a la piedra a lo largo de su metamorfosis. A modo de poder abarcarlo, exploro la conformación del trabajo artesanal y la construcción del legado familiar vinculado al tallado. Asimismo, reconozco la presencia de agentes no-humanos importantes detrás del trabajo en la piedra tales como la cantera y la coca. El desarrollo de este capítulo ayuda a comprender la transformación de la cadena productiva y cómo se configura el valor a través de la misma.



Capítulo 1. La piedra de alabastro: cultura material, arte y valor

1.1. Planteamiento y justificación del problema de investigación

El presente trabajo comprende el recorrido del proceso de transformación de la piedra de alabastro a través de diferentes etapas en donde intervienen diversos actores. Cada uno de ellos tiene un rol y momento particular en el cual participan dentro de los procesos del recorrido artístico. Es por esto que planteo observar la agencia de los participantes en la circulación de la piedra a lo largo de su trayecto.

Si bien la piedra de alabastro es popularmente conocida bajo el nombre de “Piedra de Huamanga” por su trabajo histórico en el tallado, especialmente con motivos religiosos (Banco de Crédito del Perú, 1980; Díaz, et. al., 2017; Ríos, 2001; Stastny, 1981), uno de sus principales yacimientos es la cantera de Chacolla ubicada en la provincia de Cangallo (Garibay, 2004). No obstante, el reconocimiento que ha tenido este espacio y sus habitantes ha quedado opacado. La talla se centra en Huamanga y muchos de los turistas, quienes son los principales compradores de artesanía, creen que de allí proviene. Huamanga no cuenta con ninguna cantera, todas se ubican a las afueras de la ciudad de Ayacucho, siendo la de Chacolla de las más valoradas por artistas, artesanos e historiadores.

Ante esto, según mencionan Roquez, et. al., los habitantes del Centro Poblado de Chacolla, buscan promover el turismo de la zona y la reivindicación del material necesario para las artesanías también trabajadas por los comuneros a modo de mejorar la actividad económica local (2005). Una muestra de ello es el reciente proyecto documental “Circuito Chacolla Antigua” (2022)¹ elaborado por alumnos de la promoción ECKO de la Institución Educativa Carlos Ismael Noriega Jimenez como parte de la campaña organizada por la Municipalidad de Chuschi “Mi promo sí fomenta el destino turístico de mi comunidad”.

Así como este proyecto audiovisual, existen diferentes intentos de poder generar un mayor reconocimiento de la comunidad y sus recursos naturales, turísticos y culturales. Un espacio en donde han encontrado la posibilidad de hacer incidencia son las redes sociales. Tal situación se ve reflejada en la publicación

¹ Este documental se encuentra disponible en Facebook en la página Circuito Chacolla Antigua y desde su publicación el 25 de noviembre de 2022 ha generado movimiento en redes sociales y apoyo de la población chacollina presente en la comunidad como también de migrantes. Entre los distintos comentarios de las publicaciones también se comparten historias referentes a la historia de Chacolla, especialmente de aquella parte del pueblo que está más olvidada: Chacolla Antigua.

realizada por el Gobierno Regional de Ayacucho a través de su página oficial de Facebook (2019) como motivo de celebrar la declaración de Patrimonio Cultural de la Nación a los Conocimientos, las técnicas y la iconografía asociados al tallado en piedra de Huamanga o escultura en alabastro de la región Ayacucho². En dicha publicación, en 26 de los 33 comentarios revisados hasta la fecha, se cuestiona la denominación de la piedra de alabastro como “Piedra de Huamanga”. Según los comentarios, se estaría omitiendo a Chacolla, lugar de donde proviene la piedra, y a sus talladores como aspecto central en su carácter patrimonial.

Figura 1

Publicación sobre la declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación a la Piedra de Huamanga vía Facebook del Gobierno Regional de Ayacucho



Fuente: Gobierno Regional de Ayacucho (25 de abril de 2019)

² Resolución Viceministerial N° 069-2019-VMPCIC/MC

Figura 2

Comentarios de la publicación sobre la declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación a la Piedra de Huamanga vía Facebook del Gobierno Regional de Ayacucho



Fuente: Gobierno Regional de Ayacucho (2019)

El trabajo del tallado en piedra de alabastro involucra mucho más que el trabajo final en los talleres. La piedra de alabastro trae consigo una serie de historias sobre su transformación en donde se involucran diferentes actores (humanos y no-humanos). En este sentido, el tema en cuestión es relevante social y académicamente ya que detalla la red de cooperaciones y convenciones sociales necesarias. Adicionalmente, este trabajo de investigación busca generar una mayor visibilidad y reconocimiento de dichos agentes, sus capacidades y saberes.

1.2.

Preguntas de investigación

Pregunta principal:

¿Qué valoraciones emergen de las dinámicas de trabajo y el proceso de transformación de la piedra de alabastro?

Preguntas específicas:

1. ¿Qué espacios forman parte del recorrido de la piedra y qué valoraciones reciben de los actores que intervienen en este proceso de transformación de la materia?
2. ¿Quiénes intervienen y cuál es su rol dentro de los procesos de producción artística? ¿De qué manera se vinculan entre sí?
3. ¿Qué rol tienen las herramientas y otros objetos que acompañan a la piedra en su transformación? ¿Qué conocimientos se construyen a partir de estos?

1.3.

Objetivos de investigación

Objetivo principal:

Analizar el itinerario de la piedra de alabastro andino, las dinámicas de trabajo y las valoraciones que emergen desde su extracción hasta su transformación artesanal

Objetivos específicos:

1. Observar los lugares por los cuales transita la piedra y las valoraciones que reciben estos espacios a partir de su circulación
2. Identificar los actores que intervienen dentro de los procesos de transformación de la piedra de Huamanga, sus roles y vínculos
3. Identificar el rol de las herramientas u otros objetos involucrados en el proceso de transformación de la piedra e interpretar los conocimientos que se construyen a partir de ellos

Gráfico 1.

Espacios, sujetos, herramientas y otros objetos importantes presentes en el proceso de transformación de la piedra de alabastro desde su extracción hasta su objetivo final como pieza trabajada.



Fuente: Elaboración propia.

1.4. Estado de la cuestión: Estudios desde la socioantropología del arte

A modo de responder a las preguntas de investigación, he realizado una búsqueda de fuentes relevantes para abordar los diversos ejes temáticos planteados, especialmente desde los estudios de Cultura Material. De esta manera, busco plantear el contexto académico en el cual se encuentra enmarcado el presente trabajo. El estudio de temas similares realizados por otros autores me permite tener una visión más amplia del panorama, así como también de los aspectos relevantes a tomar en cuenta durante el periodo de trabajo de campo, procesamiento de la información y análisis.

Asimismo, es necesario tener en cuenta otras cuestiones relacionadas al contexto de investigaciones de este tipo tales como los debates por la clasificación de arte y artesanía. Si bien este tema, en el contexto peruano, se remonta al Premio Nacional de Cultura 1975³, resulta relevante para la presente investigación a modo de conocer cuáles siguen siendo las valoraciones que se tiene sobre la producción cultural. Para aterrizar mejor dicho debate, también mencionaré investigaciones anteriores sobre el tallado en piedra de alabastro que me han ayudado a poder comprender cómo se ha abordado su estudio. Por otro lado, anclando la importancia de rastrear el origen de la piedra y las prácticas asociadas a su uso, también mencionaré algunos textos revisados relacionados a herencia cultural, patrimonialización y la importancia de las canteras como espacios simbólicos partícipes de este proceso.

1.4.1. Debates a partir de la clasificación de arte y artesanía

Uno de los temas aún abordados en la Socioantropología del arte que se encuentra sin llegar a consenso hasta la fecha es respecto a cómo se clasifica el arte y la artesanía. A lo largo de esta sección compuesta por diversos autores, en su mayoría peruanos, busco poder hacer una breve revisión histórica sobre qué subtemas estaban siendo principalmente cuestionados desde la academia.

³ Identifico este momento como un suceso histórico en la historia del arte en el Perú. Cuando el Maestro artesano Joaquín López Antay recibe el premio se abre a discusión el significado de las bellas artes y el arte popular desde intelectuales nacionales (Castrillón, 2015).

Empezando por Lauer (1981), él fue de los primeros académicos dedicados al estudio de las artes que mencionan desde una mirada crítica la categoría peyorativa atribuida a la artesanía. El autor reconoce en el trabajo artesanal el involucramiento del artesano en el proceso creativo de la pieza en sí como algo primordial (Lauer, 1982). Siguiendo la misma línea del autor, Grisales (2015) explica la distinción generalmente negativa entre arte y artesanía al analizarla a través de la cotidianidad. Es decir, como lo opuesto a lo extraordinario. Es de esta manera que define a la artesanía como una manera de abstraer racionalmente la realidad en la que nos encontramos. Para este autor, la artesanía no implica necesariamente algo “hecho a mano”, sino especialmente lo “pensado con las manos”. Por otro lado, Henrici (1997) discrepa de Lauer al considerar a la artesanía peruana sobre todo como un producto comercial ligado al turismo en lugar de como un elemento simbólico a través del recuento que hace de la misma entre los años 60s y 90s.

Bajo los intentos de reivindicación, Mendizábal (1957) plantea el término “arte popular” para poder referir a aquel objeto de arte que no solo es producido por el artista en sí, sino que este surge a partir del grupo al cual pertenece dicho artista. Considero que, bajo el enfoque que estoy utilizando en la presente investigación, se debe considerar al tallado en piedra de alabastro en el Centro Poblado de Chacolla como un objeto de arte en el cual se encuentran involucradas personas de un mismo grupo, por lo tanto, también como arte popular.

Considero que estos autores tienen grandes aportes para poder entender el debate surgido históricamente sobre la diferenciación categórica del mismo agente productor de objeto artístico, como es el caso de los escultores en piedra de alabastro, y cómo es que lo producido, a nivel de usos o técnicas, ha evolucionado con el tiempo.

Sin embargo, un tema pendiente que quedó ver en los cuatro casos es observar la perspectiva del mismo artesano como agente activo en el discurso y debate de manera práctica. Es en este sentido donde añado la importancia de aportes más contemporáneos.

Anteriormente, citando a Mendizabal (1957), rescaté la utilización de la clasificación de “arte popular”. No obstante, a través de los debates actuales como los aportes reflexivos de Borea (2017) considero sustancialmente entender que si bien esta categoría ha funcionado desde el indigenismo como un aparato de visibilización y reconocimiento para actores y artistas, es también otro tipo de

categorización y jerarquización racial, simbólica y de mercado (p. 114). Mediante el presente trabajo no se busca contribuir con dichas diferenciaciones, sino más bien entender dichas prácticas desde una polifonía de voces y observando las realidades e historias de los talleres desde la misma participación y agencia de sus actores principales.

A modo de llevar este argumento de manera concreta en investigaciones de otros autores rescato una serie de trabajos en donde sí se presta atención a la agencia y las diferentes producciones de conocimiento y valor desde lo epistemológico.

El trabajo de Ulfe (2011) en donde realiza una investigación etnográfica sobre los retablos ayacuchanos como objetos de memoria basándose también en la teoría de Gell (1998) sobre cómo es que mediante la creación de objetos de arte se transfiere la agencia del sujeto. A partir de estos autores, se pone en primer plano la vida y obra de diferentes artistas populares ayacuchanos sobre sus retablos como objetos de memoria y la creación de conocimiento no-académico.

Otras autoras que discuten sobre quiénes son las instituciones que construyen estas narrativas dicotómicas son Bórea y Germaná (2014). Según ellas, crear esta jerarquía resulta en que las manifestaciones artísticas no occidentales caigan en la subalternidad separando más al arte del arte popular y creando una similitud entre artesanía, arte tradicional y arte popular. Germaná (2015), respecto a la pintura en tablas de Sarhua, también añade cómo es que estas manifestaciones varían históricamente a través del cambio de un contexto no solo temporal, sino también espacialmente. Estos cambios producen finalmente en las piezas una transformación respecto a su función y reconocimiento.

Tafur (2019) desarrolla en el caso de las cerámicas Kichwa lamista cómo es que este tipo de piezas se encuentran presentes tanto desde el patrimonio como en el turismo. El valor que se construye sobre estas cerámicas parte de estos dos espacios, a partir de las relaciones materiales e inmateriales.

Respecto a mi trabajo de investigación, me parece necesario entender también qué distinciones e identidades consideran los mismos talladores sobre sus piezas. Asimismo, resulta interesante académicamente entender cómo identifican otras personas parte del circuito, más allá de los talladores, a la talla en piedra de alabastro y a las relaciones que se establecen entre objetos, personas y lugares.

1.4.2. Producción artística y artesanal del tallado en piedra de alabastro

Para poder recopilar información sobre cómo es que se describe la producción artística ayacuchana, y más específicamente aquella relacionada al tallado en piedra de Huamanga o alabastro, he buscado mantener fuentes de autores con diferentes enfoques en los cuales basar el presente trabajo de investigación.

Uno de estos textos es de la antropóloga peruana Ríos (2001) quien explica de manera histórica la gráfica que ha tenido el tallado de alabastro como manifestación artística en Ayacucho desde la época colonial hasta la actualidad. Por otro lado, el segundo texto es un Catálogo de la Artesanía Peruana (Hecho a Mano s/f), el cual es producido con el apoyo de organismos estatales como la Dirección Nacional de Desarrollo de Comercio Exterior, Dirección Nacional de Artesanía y PROM-PERÚ. Ambos documentos declaran que la vigencia de la tradición de talla en piedra continúa vigente, aunque con cambios para poder ser vendibles en el mercado actual del turismo nacional e internacional.

Por otro lado, también he revisado textos con un enfoque histórico desde las bellas artes en libros de arte. Uno de estos es el texto de Banco de Crédito del Perú (1980), quien realiza una revisión histórica de autores que han investigado a esta piedra y detalla acerca de ciertas cualidades de la piedra, algunas de sus canteras principales de extracción y el alcance que ha tenido a nivel artístico. El enfoque de este autor está diferenciado por los anteriores especialmente porque enfatiza sobre la producción anterior de la piedra, antes de tener un público principalmente turístico. Según el Banco de Crédito del Perú, esto produjo que haya una escasez de la técnica y diferentes aplicaciones (1980).

Una tesis que alberga los mismos temas es la de la artista plástica Garibay (2004), en la cual se recoge información de diferentes tipos de piedras como las sedimentarias, ígneas y metamórficas que pueden ser encontradas en la región de Ayacucho específicamente para el trabajo de la escultura. Su trabajo además ha mantenido una importante relación con la presencialidad de la investigadora-artista en las canteras y espacios de circulación de la piedra en momentos previos a su transformación en objeto de arte. “Las montañas de Ayacucho, en medio de los paisajes de belleza del Ande, guardan en su interior, futuras obras artísticas que bien

pueden alcanzar y superar el auge que tuvieron las tallas en piedra de Huamanga en el pasado” (Garibay, 2004, p. 126). Reconoce en tal sentido la importancia actual de las montañas de Ayacucho como espacios de almacenamiento de futuras obras artísticas.

Un aspecto que queda pendiente nuevamente de estos textos es poder observar cuál es el trabajo interno desde los talleres para la producción del tallado de alabastro como un análisis de la economía política respecto a la recopilación de la materia prima de yacimientos ayacuchanos. Si bien el texto de Garibay (2004) sí reconoce la presencia importante de personas que extraen la piedra de la cantera de manera artesanal, no presenta la agencia de estas personas ni su relación con el resto de las personas de la red de cooperantes, la piedra o el espacio en general.

1.4.3. Herencia cultural, patrimonio cultural inmaterial y las canteras

El 17 de abril de 2019, en base al Informe N°000266-2019/DGPC/VMPCIC/MC de la Dirección General de Patrimonio Cultural y el Informe N° 000080-2019/DPI/DGPC/VMPCIC/MC de la Dirección de Patrimonio Inmaterial; se resuelve:

Declarar Patrimonio Cultural de la Nación a los *Conocimientos, las técnicas y la iconografía asociados al tallado en piedra de Huamanga o escultura en alabastro de la región Ayacucho* por tratarse de una expresión que tiene una importante trayectoria histórica y artística, al estar plenamente vigente en las prácticas culturales, sociales y económicas de la sociedad ayacuchana así como por la creatividad y el talento de los artistas portadores de esta tradición (Resolución Viceministerial N° 069-2019-VMPCIC/MC).

La definición de Patrimonio Cultural Inmaterial estipulada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura - UNESCO la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, menciona lo siguiente en el inciso 1 del artículo 2:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y

continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO, 2003, p. 5).

Respecto a las discusiones sobre este concepto, Arista (2012) realiza un análisis entendiéndolo tanto como material e inmaterial, desde la Antropología y lo observa como dinámico, promotor de desarrollo y reconstructor de identidades. Explica que a partir de estos se logra hacer una reivindicación y defensa de identidades. Por otro lado, Rosemary (2012), se encarga de analizar el mismo ámbito prestando una mayor importancia a la identidad cultural que se origina de estos y más aún en la manera en cómo es gestionado desde una gubernamentalidad neoliberal.

Siguiendo esta misma línea, el antropólogo chileno Garcés (2008) menciona que generalmente el patrimonio cultural se encuentra relacionado con cuestiones de identidad, memoria, historia y territorio. El autor, a partir de su etnografía sobre Pueblo de Las Canteras ubicado en la comuna de Colina, menciona que no existen estudios especializados sobre los yacimientos no minerales de faenas artesanales. Esto implica que tampoco existen muchas investigaciones enfocadas en el cuidado y conservación de las mismas. El trabajo de Garcés resulta de vital importancia para mi investigación dado que se enfoca en el patrimonio de los canteros en un pueblo con una fuerte tradición artesanal como actividad económica desde el siglo XIX. A partir de este autor y las similitudes con el espacio de campo del Centro Poblado de Chacolla y su cantera del mismo nombre, puedo comprender la metodología necesaria para poder acercarme a un estudio como el que estoy planteando en el cual se toma como punto de partida a la cantera, personas y herramientas involucradas.

Otra investigación similar, aunque con un enfoque más artístico que antropológico, es la investigación de la peruana Garibay (2004). Si bien su análisis no está directamente relacionado con los canteros, sino con la materia prima en sí, tiene un mayor acercamiento a ellos desde el contexto ayacuchano. Asimismo, ella explora más sobre diferentes técnicas de extracción en otras canteras también de la misma región.

1.4.4.

Conclusiones

A lo largo de esta sección se han descrito los alcances de investigaciones anteriores desde la Socioantropología del arte. En la primera parte, mediante un recuento histórico de algunos debates vigentes respecto a la clasificación de arte y artesanía, encuentro importante comprender mejor el contexto académico en el cual se encuentra enmarcada la presente investigación. Algunos de los temas mencionados están relacionados a la categorización de la producción y sus productores. En este sentido, es importante enfatizar en el involucramiento que existe a nivel comunal sobre la producción, generando así la nueva clasificación de “arte popular”. Aunque esta categoría lleva también una problemática detrás de generar jerarquías étnico raciales, busco con este trabajo no contribuir desde ese lado. Si no, tener también la voz y generación de conocimiento desde sus mismos productores. Adicionalmente, investigaciones más recientes también recalcan que, si bien existen producciones mayoritariamente enfocadas al turismo, estas no dejan de estar relacionadas con el nivel patrimonial que se tiene de su manufactura. Asimismo, estas creaciones artísticas pueden tener transformaciones respecto a su técnica, materiales y funcionalidades.

A modo de poder aterrizar más la práctica del tallado en piedra de alabastro, la segunda parte del estado de la cuestión explica mediante diversos autores nacionales sobre el origen de esta práctica y el nivel de reconocimiento que ha recibido. Asimismo, los textos estudiados en esta sección incluyen análisis realizados desde las ciencias sociales, humanidades y bellas artes. Al ser una materia prima extraída desde canteras, comprender de dónde surge la piedra y cómo es descrito este espacio en textos académicos resulta importante para comprender los espacios de circulación de la piedra de alabastro.

Por último, al ser recientemente reconocida como patrimonio, el reconocimiento que se tiene a nivel cultural es necesario para poder comprender cómo es valorada también la piedra para el caso del presente proyecto de investigación. Algunos de los subtemas mencionados por los autores citados en esta sección involucran identidad, memoria, historia y territorio. Asimismo, se menciona también el caso chileno de una cantera reconocida como patrimonio, los canteros y los cuidados pertinentes para salvaguardar la cantera.

Si bien la bibliografía revisada ayuda a comprender el trabajo artístico de la talla en piedra de alabastro y los actores involucrados en su producción, los acercamientos teóricos son más contextuales. En ese sentido, esta investigación busca nutrirse del conocimiento producido a nivel nacional e internacional, pero también depende de lo que realmente sucede a nivel local del Centro Poblado de Chacolla. Asimismo, respecto a los trabajos previos, existe poca producción académica que busque profundizar también sobre las relaciones detrás de la pieza artesanal realizada y sobre el valor de la materia prima por parte de sus involucrados. En este sentido, partiendo de investigaciones previas sobre antropología del arte, el presente proyecto se inscribe en una discusión vigente sobre la creación y valoración de prácticas artesanales en talla de piedra de alabastro.

1.5. Marco teórico: Estudios en cultura material

Tomando en cuenta que la presente investigación gira en torno a la piedra de alabastro, resulta crucial poder entender y abordar problemáticas presentes en los estudios en Cultura Material. Esta es una rama que la Antropología ha explorado desde sus inicios y tiene una gran importancia para poder comprender los temas que quiero abordar.

Uno de los aspectos que se narran a lo largo de este trabajo surge a partir de las investigaciones sobre la vida social de las cosas y el valor de los objetos (Appadurai, 1986; Kopytoff, 1986). A partir de estos autores me gustaría introducir el término de “regímenes de valor”, el cual se refiere a entender que la construcción del valor de los objetos surge a partir de sus desplazamientos en el espacio, tiempo y a través de las relaciones sociales con otros objetos también. En este sentido, ambos autores comprenden a los objetos en un proceso de transformación por el cual pueden convertirse en otras cosas según las relaciones de intercambio que establezcan.

Siguiendo con esta línea, Miller (1987) también considera que los objetos no pueden ser pasivos, sino que son un punto de partida para poder entender lo social. Ingold (2013), por su parte, contempla que se debe estudiar los procesos de fabricación de los objetos para poder comprender así las relaciones, conocimientos y prácticas que este origina entre los materiales y las personas.

Partir de los aportes de estos investigadores sienta las bases para este estudio en el cual también se toma en cuenta la agencia de los objetos, específicamente de la piedra de alabastro. Este objeto transicional recibe diferentes valoraciones a lo largo de su construcción como pieza de arte popular a través de sus relaciones con las personas encargadas de su cuidado y transformación, como también de los valores que se le atribuyen al pertenecer inicialmente de la cantera.

A lo largo de esta sección se desarrollan algunos conceptos claves recogidos desde los estudios sobre materia, teoría sobre los mundos del arte, simbolismos y cosmovisión relacionados a los lugares y los cerros, la agencia de objetos de arte, y capital simbólico y mercancías culturales.

1.5.1.

Estudios sobre materia

Desde los análisis de la materialidad de los objetos y sus trayectorias culturales, para Miller (2005) las cosas mantienen un valor y significados producto de las relaciones sociales. Si bien el autor menciona que estos dependen de las interacciones humanas que mantienen, resalta la importancia de su teoría de la “objetivación” para visibilizar las negociaciones que mantienen con los sujetos. Siguiendo este eje, Ingold (2013) explora sobre todo la materialidad desde la fabricación de los objetos. En estos espacios, como lo sería en la presente investigación, los talleres, son espacios donde se configuran relaciones, conocimientos y prácticas entre las personas, las herramientas y los objetos. Sin embargo, considero importante también tomar en cuenta como un espacio de creación a la cantera misma y a los canteros.

En conversación con comprender sobre los procesos de manufactura de los objetos, Garibay (2004), tanto desde su producción académica como artística, realiza una diferenciación en cómo se catalogan los objetos. Ella utiliza la denominación de “roca” a la materia prima extraída de la cantera para diferenciarla de la pieza trabajada, la cual denomina “piedra”. En términos de Ingold (2013), es mediante este proceso de “hacer” que “crece” la roca hasta convertirse en piedra.

La utilización de estos términos es útil para la presente investigación a modo de entender la transformación física que lleva la piedra de alabastro y, posteriormente, su valor simbólico. Una de las técnicas que recojo para poder entender este proceso es el esclarecido por Bendix, et. al. (2021) de “escuchar a los

objetos” para desvelar las historias que contienen. Asimismo, reconocen que mediante esta forma se puede atender al poder silencioso que tienen en nuestra cotidianidad. Según estos autores, los objetos materiales contienen un valor simbólico emocional para las personas, ya que expresan sentimientos incapaces de expresar mediante la comunicación verbal. Ante esto, plantean “escuchar a los objetos” como una muestra de entender las emociones que estos transmiten (Bendix, et. al. 2021)

1.5.2.

Mundos del arte

Geertz (1994) menciona que los objetos de arte nacen a partir de la colectividad y son desarrollados a partir de procesos históricos. En esta misma línea, Becker (2008) explica también que el arte es un tipo de actividad que funciona a partir de la cooperación. El mundo del arte, en este sentido, está formado por redes de personas trabajando en ella y partiendo de convenciones preestablecidas. Se ubica así al artista en el centro de la red de cooperantes. Es a partir de esto que el presente trabajo de investigación busca enmarcarse en la red de cooperantes y los mundos del arte respecto al trabajo artístico en piedra de alabastro. Busco tomar en consideración a toda la serie de personas cuyos trabajos se involucran con la transformación de la materia prima más allá de la talla en sí del objeto, que sería de las etapas finales en su metamorfosis.

No obstante, considerando también a Bourdieu (1993), existen fuerzas y luchas de poder sobre la definición de qué es el arte en donde las personas que forman parte de esta red de cooperación toman posiciones. Es de esta manera que este autor señala la importancia de no solo ver la producción de los agentes sociales como artistas y productores, sino también la de las instituciones sociales como museos o academias de arte que buscan definir también qué es el arte a través de su campo de poder.

1.5.3.

Simbolismos y cosmovisión sobre los lugares y los cerros

Los objetos, así como han sido explorados en la sección anterior, tienen una historia y una agencia. Las relaciones que mantienen las cosas no solo son establecidas mediante su interacción social con personas, sino también con los

espacios. Según Kopytoff (1986), el valor de los objetos depende de la dimensión cultural y personal de la que provenga. Relacionado a esto, Myer (2001) investigó sobre el cambio de significados de los objetos a partir de una descontextualización y posterior recontextualización. En el caso de la piedra de alabastro, sus significados también se encuentran ligados a su ubicación. Es valorada como materia prima por ciertos actores hasta que es posteriormente llevada a otros espacios en donde recibe otro valor. Asimismo, cuando la piedra es trabajada y adquirida por alguien, esta volverá a ser recontextualizada llegando incluso a tener un nuevo significado nuevamente según su función en el hogar (Putscher, 2017). Considero interesante académicamente analizar también los valores que adquiere al ubicarla en espacios como Huamanga y la necesidad de recontextualizarla, a modo de generar reconocimiento también de su lugar de origen, en Chacolla.

En cuanto al proyecto de investigación, explorar el origen de la piedra involucra investigar sobre las canteras y sus connotaciones. Garcés (2008), a través del caso chileno del estudio de la cantera como patrimonio, menciona la importancia de este espacio para su población cercana. Para los canteros, estos yacimientos son un punto clave para el desarrollo de su economía de extracción de recursos naturales, por lo que preservar los cerros es parte de su labor. Su actividad económica principal, y por ende el sostenimiento del hogar, depende de que “el cerro y la piedra estén vivos” (Garcés, 2008).

Así como para el caso del pueblo Las Canteras los cerros son “el anclaje espacial donde cobran sentido y coherencia todas sus expresiones patrimoniales y el contexto en el cual se articulan sus interacciones sociales laborales” (Garcés, 2008, p.154), para la presente investigación sería el espacio de la cantera de Chacolla.

Otro aspecto importante que señalar respecto al estudio de objetos y sus lugares me remite a revisar el texto de López (2004). Mediante su investigación llama a repensar la realidad geográfica y bosquejar una teoría del lugar. A través del caso cusqueño planteado por dicho autor, se mantiene como base para el desarrollo de esta investigación situada en la cantera y el análisis respecto a su interacción con el lenguaje, historia y medio ambiente.

El trabajo de López (2004) se basa en la construcción del espacio cusqueño a través de un análisis de lo sagrado. El paisaje de los andes, al estar dominado por cerros y nevados, es un actor principal dentro del culto desde épocas prehispánicas

(Gil y Fernández, 2008). La razón, según Gil, puede ser múltiple. En algunos casos está relacionado al origen de divinidades, humanidades pretéritas o lugar de origen de diferentes pueblos (2012).

En el caso de Chacolla, pueblo y cantera, no existe bibliografía específica que detalle que suceda lo mismo. No obstante, a través del trabajo de campo, he recogido suficiente información como para notar los significados e importancia que adquiere la cantera y el nivel de personalidad adquirido al ser nombrada bajo el seudónimo de “La Gringa” por el pueblo.

1.5.4.

Arte y agencia

Desde los estudios de Gell (1998) se introduce la importancia del estudio de las “obras de arte”. En función de esto declara que sirven para la reproducción de marcos institucionales occidentales alrededor de qué es el arte o qué se considera arte. Gell también menciona que desde la Antropología uno debe distanciarse de estudios enfocados en la estética de un objeto, ya que solo se estaría alimentando al sistema occidental con unos cánones de belleza preestablecidos. En su lugar, propone que se analice la relación entre los objetos de arte y las personas como una relación semiótica.

Es de esta manera que describe a los objetos de arte con una agencia social atribuida por las personas que intervienen en ellos en determinados contextos sociales y que, adicionalmente, esta agencia social puede ser ejercida a la par también por objetos en donde los artefactos pueden convertirse en parte importante del análisis sobre el arte y la agencia. No obstante, señala que también estos objetos pueden adquirir una agencia autónoma y hasta tener intenciones a partir de las interacciones que ejerce a través de su materialidad.

Appadurai (1986) también afirma que las cosas tienen una “capacidad de acción” como parte de su condición cambiante. No obstante, este autor considera que no son participantes activos en las relaciones sociales, sino que se ven influenciados por las relaciones con humanos. Según Hornborg (2006), la agencia que le damos a determinados objetos, como sucede en el animismo, implica que el mundo de los objetos está presente en el mundo de los significados. Es ante esto que tenemos una “predisposición inconsciente” de animar a los objetos siendo niños o adultos (Ingold, 2011), aunque dependiendo del contexto (Descola, 2001).

Ulfe (2011), con un trabajo particular respecto a la agencia de objetos de arte, desarrolla que los retablos ayacuchanos manifiestan su agencia a lo largo de sus procesos de creación y distribución. Es decir, que ejerce una agencia no solo a partir de las personas y herramientas vinculadas con su manufactura, sino también hacia el público que los consume.

Estos autores me serán útiles para comprender el nivel de agencia que tiene la piedra de alabastro a partir de las relaciones y vínculos que mantiene con otras personas dentro de su circuito de producción. Considero importante también aportar a la discusión académica sobre cómo, dentro de las relaciones sociales que establece la piedra, se involucran otros no-humanos como las herramientas de trabajo, elementos rituales y la cantera.

1.5.5.

Capital Simbólico y mercancías culturales

Desde las ciencias sociales se ha buscado, a partir de diferentes teorías y enfoques particulares, entender el papel del arte en el mundo social llegando a relacionarse también con lo político y lo económico. Diversos autores a lo largo del tiempo han hecho investigaciones relacionando los campos de las ciencias sociales con el arte. A partir de estos enlaces se han abierto debates tales como la diferencia entre arte y artesanía como opuestos jerarquizados (Grisales, 2015). Consecuentemente también surgen miradas críticas como la de Lauer (1981) quien aclara que la jerarquía aparece al no reconocerse en la artesanía un valor como objeto similar al producido desde “el arte”. Es en este sentido que es importante introducir otros conceptos claves como capital simbólico.

El capital simbólico, según menciona Bourdieu, es “un capital de base cognitiva, que se basa en el conocimiento y el reconocimiento” (1997, p. 152). En otras palabras, prestigio que legitima el poder simbólico. Es de esta manera que la clasificación sobre el poder ser llamado artista o no dentro del campo artístico depende de aquel que tiene el monopolio de la legitimidad artística (1995, p. 332); el cual, en el caso de Grisales, serían los artesanos. Sin embargo, para Jauler (2014) esta diferenciación sería un terreno en disputa en el cual los productores se encuentran en una búsqueda constante de sobresalir entre las relaciones de dominación en un espacio artesanal.

Marx (1976) explica el concepto de mercancía al relacionarlo con dos características esenciales que constituyen una división en tipos: el valor de uso y el valor de cambio. El primero se refiere a la utilidad que se le atribuye al objeto consumido y el segundo concepto para el monto cuantitativo variable por la clase, tiempo y lugar en el cual se maneje. Además, las mercancías forman parte del flujo de intercambio a través del cual se crea un encuentro entre el consumir y el objeto, mas no se muestra el trabajo realizado previo a la creación de dicha mercancía. A este proceso Marx le denominó el fetichismo de la mercancía.

Por otro lado, a partir de entradas del consumo cultural, Appadurai (1986) menciona que la producción de significados y valores a partir de la mercancía se vuelven identificables a partir del intercambio y del consumo. Para este último autor, los objetos también pueden transitar a través de intercambios no mercantiles y llegar a ser objetos simbólicos. Es así como busca entender a los objetos y sus intercambios desde una esfera del análisis sociocultural. Si bien en este trabajo no se profundizará en los espacios de venta y consumo de la pieza trabajada como mercancía, reconozco la importancia y relevancia de este tema.

Entender esta noción jerárquica creada en el campo artístico a partir de la cual los objetos se diferencian de otros dentro del sistema de arte occidental es parte del contexto en el cual se enmarca el circuito de la piedra de alabastro. En este sentido, analizar el trabajo artesanal de la talla de alabastro nos llevará a involucrarnos también con sistemas de intercambios económicos y culturales. La relación del sujeto-objeto, entendiendo a este sujeto tanto al consumidor como al productor, se vuelve primordial para el desarrollo y comprensión del presente trabajo de investigación.

1.6. Diseño metodológico

Si bien la planificación teórica es necesaria para el desarrollo de la investigación, también lo es el planteamiento de una metodología adecuada. Según Schettini y Cortazzo (2015), el rol del investigador implica planificar lo teórico y metodológico a modo de lograr un análisis completo. Es ante esto que durante esta sección del diseño metodológico menciono algunos aspectos relevantes que tuve en cuenta para el desarrollo de mi proyecto investigación como la definición del campo, cómo generé un primer acercamiento, los informantes claves con los cuales me

relacioné y en qué condiciones, la selección de instrumentos y tipo de registro de información, plan de análisis utilizado y consideraciones éticas.

Esta investigación tiene un enfoque metodológico cualitativo en el cual se utiliza la etnografía como la principal herramienta de acercamiento al campo y recolección de datos. Mediante la etnografía se planteó poder “observar desde adentro” y comprender data tanto objetiva como subjetiva (Ingold, 2014). Para Restrepo (2016) no implica solo el uso de la observación participante, sino también su utilización como método y texto.

1.6.1.

Definición del campo

La presente investigación es de tipo etnográfica con un enfoque principalmente cualitativo contando con personajes activos para la recopilación de información como fuentes primarias a través del trabajo de campo. La manera mediante la cual se recabó y produjo la información requerida para este trabajo ha sido establecida a partir de los lugares de investigación y los grupos poblacionales con los cuales se planteó trabajar.

Si bien el trabajo estuvo principalmente enfocado a realizarse con talleres familiares chacollinos talladores en piedra, ha sido principalmente realizado en Huamanga debido a la facilidad de contacto e interacción con los talleres, así como también una mayor seguridad para mí como investigadora. La ciudad de Ayacucho, o Huamanga, ha sido reconocida en 2019 por la UNESCO como parte de la Red de Ciudades Creativas por destacar en tener 16 de las 19 líneas artesanales reconocidas. Asimismo, también es considerada como la capital de la artesanía del Perú (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] 2019).

También realicé tres visitas al Centro Poblado de Chacolla entre los meses de agosto 2022 y enero 2023. Si bien no se mantuvo este lugar como principal espacio de trabajo o recojo de información, he buscado construir más a detalle el espacio de Chacolla (Antigua, Nueva y cantera) a partir de los testimonios de sus anteriores residentes.

Sea a través de la visita presencial constante o intermitente como también desde la construcción del espacio según relatos orales, considero que hay un nivel de multilocalidad planteada en esta investigación que busca seguir la cadena de

presencia física o simbólica de la piedra de alabastro en su proceso de transformación. Es ante esto que, siguiendo lo estipulado por Marcus (2001), se ha construido el campo partiendo de “seguir los objetos” y trazar la relevancia de estos en determinados contextos por los cuales circulan.

Como he mencionado anteriormente, el tema de investigación gira en torno a las valoraciones que se configuran en torno a la piedra de alabastro y sobre los actores que forman parte de su transformación de materia prima en producto artístico. Es ante esto que se ha planteado el espacio del Centro Poblado de Chacolla ubicado en el distrito de Chuschi en la provincia de Cangallo, Ayacucho. La elección de este lugar surge tras estar ubicado en uno de los sectores donde más se extrae la piedra de alabastro necesaria para la artesanía (Ríos, 2001; Stastny, 1981; Díaz, et. al., 2017). Asimismo, diversos investigadores han determinado a la cantera de Chacolla como de los principales yacimientos que abastecen a Huamanga, espacio principal en donde es trabajada la piedra (Garibay, 2004; Banco de Crédito del Perú, 1980). Tal es la vinculación de esta cantera con la piedra en la localidad de Chacolla, que se rehúsan a denominarla bajo el nombre de “piedra de Huamanga” (Roquez, et. al., 2005).

Ante la multilocalidad planteada, realmente la piedra circula por diferentes espacios, incluso fuera de Ayacucho y el Perú. Ante esto, también realicé diversas observaciones y entrevistas en espacios de venta y difusión de la artesanía en Lima. No obstante, considero a la cantera de Chacolla como el espacio inicial del recorrido en donde ocurre la extracción de la piedra para su futura transformación en objetos de arte. Los pobladores del Centro Poblado de Chacolla involucrados con el trabajo en la cantera son quienes inicialmente crean el vínculo necesario respecto a la economía política para obtener los materiales necesarios para la talla de alabastro en otros espacios.

Figura 3
Departamento de Ayacucho



Fuente: Fondo de Protección Ambiental del Ministerio del Medio Ambiente (2018).

Figura 4
Provincia de Cangallo



Fuente: Fondo de Protección Ambiental del Ministerio del Medio Ambiente (2018)

Figura 5
Distrito de Chuschi



Fuente: Fondo de Protección Ambiental del Ministerio del Medio Ambiente (2018).

1.6.2.

Lugar del trabajo: Chacolla

A modo de evitar repetir la información descrita en la sección anterior, en esta sección me centro en mencionar el trabajo de otros autores en el Centro Poblado de Chacolla y/o la cantera de Chacolla. Las investigaciones mencionadas a continuación involucran temáticas diversas abordadas presencialmente y están presentados en orden cronológico.

En primer lugar, una de las investigaciones más extensas es el Proyecto Qhapaq Ñan. Informes de investigación etnográfica (Roquez, et. al. 2005). A lo largo de este documento de trabajo se detalla el perfil demográfico, recursos naturales, actividades productivas, organización del trabajo, educación, acceso a servicios básicos y de salud, manifestaciones culturales, potencialidades turísticas y patrimonio arqueológico de diferentes pueblos ubicados en la provincia de Cangallo. El mayor énfasis que realizo sobre este trabajo es que se detalla, desde el 2003, el debate en la población de Chacolla sobre la denominación de la piedra de alabastro como “de Huamanga” y sus motivaciones de incrementar el turismo y la producción de artesanías en lugar de solo ser abastecedores de la materia prima.

En 2004, gracias al texto de Garibay, se menciona aún la importancia que tiene la cantera de Chacolla por parte de los talleres artesanales, especialmente aquellos ubicados en Huamanga. Muchos de estos emprendimientos buscan extraer específicamente la roca de esa cantera al determinarla como la mejor para trabajos manuales y teniendo incluso sus “canteros de confianza”. En este texto destaco, aparte de la mención del labor de los canteros, el vínculo que mantiene el municipio y el gobierno comunal con los permisos de la utilización de la cantera.

Otras investigaciones realizadas en este espacio, aunque no tanto con la población, son la de Díaz, et. al. (2017) sobre un estudio de rocas y minerales industriales en la región Ayacucho y el proyecto de instalación de sistema de agua potable y letrinas en el Centro Poblado de Chacolla elaborado por el Fondo de Protección Ambiental (FPA) del Ministerio de Medio Ambiente (MMA) (2018).

Respecto a algunos aspectos más técnicos sobre la ubicación del Centro Poblado, este se encuentra en la zona sur del distrito de Chuschi en el kilómetro 135 de la carretera Ayacucho-Chuschi a 3343 m.s.n.m. con una población de 770 personas entre hombres y mujeres censados hasta 2017 (FPA, 2018; INEI, 2018).

1.6.3.

Informantes

Los sujetos con los cuales se trabajó son principalmente familias con talleres en talla de piedra de alabastro. Mediante los alcances que obtuve de mi relación con estos grupos de personas pude observar la red de cooperación mediante la cual opera la piedra de alabastro (Becker, 2008).

Debido al enfoque etnográfico del circuito de los objetos (Appadurai, 1986) y de las personas que intervienen en ellos, la investigación fue planteada de modo presencial.

Respecto al muestreo, se realizó a través de “bola de nieve” contactando primero con talleres para que posteriormente ellos puedan ayudarme a realizar una entrada a espacios de un acceso más difícil como la cantera y sus participantes (Bernard, 2002). No obstante, la actividad de extracción de la piedra en la mina de Chacolla no es algo que se haga rutinariamente. Se suele extraer con periodos de entre 3 a 5 meses según los pedidos masivos organizados por talleres. Durante el periodo que realicé mi primer trabajo de campo para esta investigación, agosto y septiembre del 2022, los talleres ya se encontraban abastecidos. Debido a ello

también busqué realizar una última visita en enero 2023 a modo de recabar información en un periodo diferente.

De todas formas la técnica de la bola de nieve me fue útil para contactar con tiendas artesanales y a su vez con otros talleres chacollinos. Trabajé especialmente con tres:

- Asociación Manos Talladoras Allcca
- Taller Arte Barrios
- Taller Sumaq Rumi

A inicios de 2021, realicé una entrevista virtual a la señora Aydé Allcca Pacotaípe quien pertenece a la Asociación Manos Talladoras Allcca. Su familia y herencia en el tallado de la piedra de alabastro proviene del Centro Poblado de Chacolla, pese a que actualmente su taller está ubicado en Huamanga. Este contacto funcionó como mi primer vínculo y me permitió generar las conexiones pertinentes con el resto de los espacios y sus actores respectivos.

Debido a que el Ruraq Maki 2022, programa del Ministerio de Cultura, se llevó a cabo en julio nuevamente en formato presencial en Lima, también utilicé este espacio de difusión y salvaguarda del arte popular para contactar presencialmente con otros talleres dedicados a la talla en piedra. Aproveché este espacio para presentarme y mencionarles sobre el proyecto de investigación. Es mediante este espacio de venta y difusión que contacté con el señor Jaime Barrios Quispe, maestro encargado del Taller Arte Barrios.

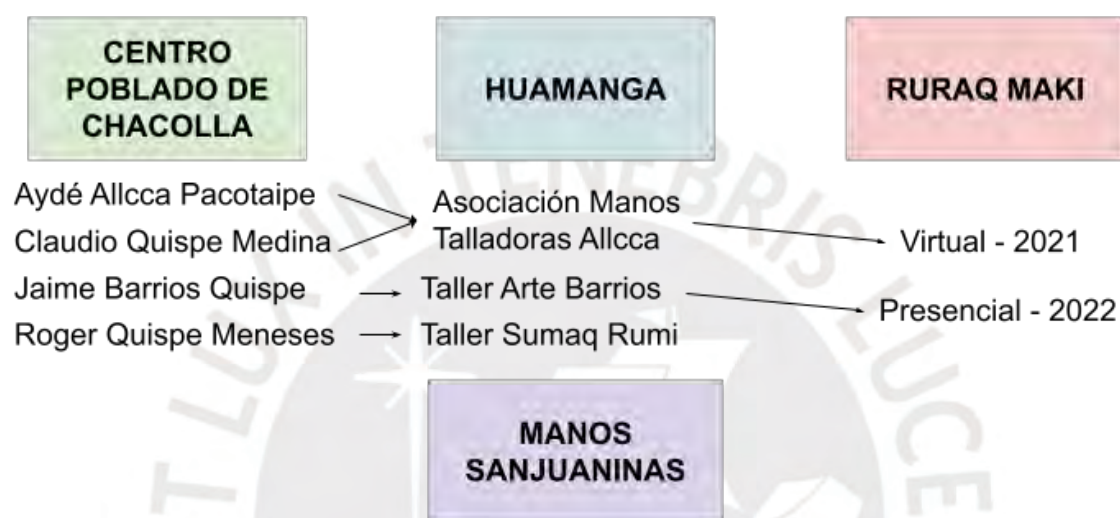
Otro espacio de comercialización de la artesanía que logré contactar es Manos Sanjuaninas. Este espacio impulsado por la Municipalidad Distrital de San Juan Bautista me permitió conocer un tercer taller más chacollino tras contactar con el maestro a cargo: Roger Quispe Meneses.

El primer contacto con estos tres grupos fueron en tiempos diferentes. Con la señora Aydé fue durante el periodo de mayores restricciones por la pandemia en 2021, por lo que fue un contacto inicial mediante videollamadas de WhatsApp. En el caso del señor Jaime fue a través de su visita a Lima en julio de 2022. Pude visitarlos de manera presencial en sus talleres en Huamanga a inicios de agosto, fecha durante un periodo de pre-campo que destiné para contactar más formalmente con mis posibles informantes y los espacios de interacción.

Durante este periodo también visité por primera vez el Centro Poblado de Chacolla para gestionar permisos con la Junta Directiva comunal de la gestión 2020-2022. Asimismo conocí la tienda Manos Sanjuaninas y conseguí los datos de contacto del señor Roger, a quien visité a mediados de agosto.

Gráfico 2.

Informantes según sus espacios de vinculación.



Fuente: Elaboración propia

Si bien he buscado recabar la mayor parte de información junto a estos actores, también realicé entrevistas complementarias que incluyen otros sujetos tales como funcionarios municipales dentro del sector cultura, vendedores y revendedores de artesanías, escultores en piedra de alabastro reconocidos residentes en Huamanga mas no provenientes del Centro Poblado de Chacolla, artistas escultores de otras regiones no especialistas en la talla en piedra de alabastro aunque sí con otro tipo de rocas y materiales, transportistas de la ruta Huamanga-Chuschi, entre otros.

1.6.4.

Métodos

A lo largo de esta sección comento los métodos determinados para poder acercarme a los agentes identificados dentro del circuito de transformación de la piedra de alabastro. Principalmente estos fueron: entrevistas cualitativas semi

estructuradas, observación participante, revisión de fuentes primarias y secundarias, levantamiento de un registro fotográfico de los espacios de trabajo y sus respectivas herramientas, y el uso del diario de campo durante las visitas a los informantes.

La metodología utilizada parte de los alcances obtenidos tras estudiar al arte desde la Antropología obteniendo así un enriquecimiento mutuo. La sensorialidad que plantea el involucramiento con las artes permite que, desde la Antropología al incorporarlas, se descubran nuevas formas de conocer y hacer el trabajo antropológico (Borea, 2017, p. 24). Marcus (2017) también ha reflexionado en cómo existen nuevas formas de textos etnográficos, dentro del mismo trabajo de campo, que permiten ver esta reflexión entre ambas disciplinas que emergen como parte del proceso.

Asimismo, como parte del enfoque etnográfico que sostengo, considero que también es importante entenderlo como uno “*en proceso*” (Ulfe, 2011, p. 37). A través de las diferentes técnicas utilizadas como las conversaciones, entrevistas, visitas y puestas en prácticas del trabajo artesanal he adquirido diversos conocimientos por parte de los artesanos como también de los lugares y objetos con los cuales se vinculan constantemente. La socialización, en sus diferentes formas de darse, me ha permitido colaborar con ellos y permitir notar cómo aparecen otros temas a investigar que fueron sugeridos por ellos mismos.

1.6.5.

Técnicas y tipo de registro de información

Una vez realizado el contacto con los informantes, realicé entrevistas de información general sobre su trabajo y los vínculos que mantienen con los espacios, demás personas y objetos que utilizan (Corbetta, 2007; Strathern, 2004). La Conversación de Campo (CDC) es una técnica que parte de los intentos de construir el proceso artístico a partir de una metodología etnográfica (Carmona et. al 2017). La conversación en este sentido permite la aproximación y construcción de este nuevo espacio social. Considerando la necesidad de continuar con sus labores y obligaciones, considero que haber realizado entrevistas al paso son también un punto de partida útil para poder llevar a cabo la investigación sin generar ningún tipo de impedimento en sus dinámicas cotidianas. Asimismo, el trasladarse en el territorio junto con las personas y/o las piedras me permite realizar un análisis más empírico sobre lo que esto implica.

Adicionalmente, incorporé las técnicas del “Free listing” y “Pile sorts” (Bernard, 2002). La primera consiste en un ejercicio en el cual los informantes pueden ir enumerando objetos, en este caso herramientas de trabajo, otorgándoles también un orden prioritario. Por otro lado, “Pile sorts” consiste en agrupar estos mismos objetos según cualidades similares a modo de poder entender también cómo puede haber vinculación entre objetos en sí mismos. Un aspecto que modifiqué sobre las técnicas de Bernard es que los entrevistados pudieron adicionalmente mencionar lugares e incluso espacios específicos al momento de clasificar los objetos. De esta manera, buscaba visibilizar las relaciones entre objetos y lugares también.

Otra técnica que planteé es la de “escuchar a los objetos” (listening to objects) descrita por Bendix, et. al. (2021). El objetivo de esta técnica es poder entender la biografía de determinados objetos, especialmente herramientas de trabajo que puedan ser heredadas o reconocidas por ciertos trabajos significativos de los artesanos. Asimismo, el seguimiento de la piedra y su vida social como una técnica de observación y participación resultan cruciales para notar el proceso de transformación en los espacios correspondientes. Considero que el conocimiento que se puede adquirir y/o visibilizar haciendo la extracción de la materia y trabajándose resulta importante para poder conocer aspectos no verbales en la comunicación de humanos y no-humanos (Bendix, et. al. 2021).

El trabajo que realicé con el acercamiento directo a la piedra me ha permitido tener una experiencia sensorial etnográfica que, en términos de Pusetti, corresponde a “saber percibir a través de los sentidos, de las sensaciones, territorio de nuestra experiencia corpórea concreta” (2017, p. 295). Asimismo, rescato la importancia de poder hacer una colaboración entre antropólogos y artistas para experimentar nuevas formas de observar, sentir y entender nuevos conocimientos (Pinochet, 2017; Pusetti, 2017; Ulfé, 2008).

Desde el lado del registro audiovisual, permitir a los propios informantes realizar la toma fotográfica de los objetos o espacios dentro de sus lugares de trabajo (cantera o taller) permite poder discutir sobre cuáles son sus apreciaciones o espacios más significativos enfocados a través del lente de la cámara (Putscher, 2017). Las fotografías tomadas y presentes en esta investigación se encuentran contextualizadas no solo a través de un texto descriptivo, sino también con más fotografías a modo de crear una serie o colección de un mismo objeto en diferentes ámbitos de acción (Collier, 2009).

En el caso de la revisión de archivos como fuentes primarias, uno de los más importantes para la elaboración de mi trabajo consistió en la revisión del Expediente Técnico para Declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo [MINCETUR], 2019) a los Conocimientos, las técnicas y la iconografía asociados al tallado en piedra de Huamanga o escultura en alabastro de la región Ayacucho. Los documentos que forman parte del expediente fueron obtenidos gracias al Portal Virtual de Solicitudes de Acceso a la Información del Ministerio de Cultura⁴.

A modo de bosquejar algunos de los instrumentos para el recojo de información mencionados, estos se encuentran desarrollados en la sección de anexos. Dentro de los tipos de instrumentos realizados hasta el momento están divididos en cinco categorías.

1. Guías de entrevistas (Anexos A y B): Recogen información general sobre la persona entrevista, su trayectoria laboral artesanal y cómo se relaciona con los objetos y lugares de esta (herramientas de trabajo, la cantera, etc). Están divididas por tipo de actores (P.e. Guía de entrevista para canteros, Guía de entrevista para talladores, etc)
2. Guías de observación (Anexos C, D y E): Buscan principalmente observar las dinámicas de trabajo y relaciones interpersonales en determinados espacios. Asimismo, servirán como tiempo de aprendizaje para posteriormente acompañar en el hacer.
3. Ficha de revisión para archivos (Anexo F): Enfocada principalmente para analizar algún tipo de documentación importante sobre la patrimonialización de la piedra o similares.
4. Guías de observación participante (Anexos G y H): Instrumento para anotar la observación de mi propio trabajo con la materia y herramientas. Se encuentra dividida según el espacio y objeto de trabajo. Depende de un acompañamiento con un experto en el tema para resolver ciertas dudas.
5. Ficha de registro conversaciones al paso (Anexo I): Enfocada principalmente a unir las respuestas sobre la biografía o trayectoria laboral artesanal del informante con el espacio en donde se esté circulando.

⁴ Recuperado de <http://sistemas2.cultura.gob.pe/pyAtencion/solicitud.jsp>

1.6.6.

Plan de análisis

Uno de los aspectos claves al momento de llevar a cabo una investigación es organizar, así como la teoría y la metodología, el cómo se procesarán los datos a través de un plan de análisis. En este sentido, la codificación temática y categorización resultan relevantes para la investigación cualitativa (Gibbs, 2012). Ante esto, como parte de mi plan de análisis, la organización de la información recogida ha sido realizada progresivamente. Inicialmente mediante el registro del diario de campo, audios, fotos y videos tomados con el consentimiento de los informantes.

A la par de este proceso, los archivos de audio y video de entrevistas y visitas fueron codificados para mantener un anonimato en caso lo soliciten los informantes y generar también un orden respecto a su categorización dentro del proyecto. De igual manera utilicé un protocolo de nomenclatura para las entrevistas, imágenes sobre los espacios y herramientas fotografiadas. También agrupé mediante una matriz temática la información durante el tiempo de campo.

Por otro lado, otro tipo de productos intermedios que generé como parte de mi plan de análisis consistieron en un catálogo de herramientas, diagramas de parentesco, mapas de redes tanto para actores como para espacios vinculados con la piedra, y un recorrido digital que ubica al usuario en diferentes puntos importantes trazados en el mapa que indican el itinerario de la piedra a lo largo de su transformación. Dicho recorrido puede visualizarse a través de las presentaciones en Google Earth accediendo al QR o enlace del archivo de libre acceso⁵.

Figura 6

Código QR para acceder al recorrido digital vía Google Earth



Fuente: Elaboración propia

⁵ El recorrido digital fue trabajado a través de la creación de un mapa en el software Google Earth versión web. También se encuentra disponible mediante el siguiente enlace: https://earth.google.com/earth/d/1EKSCbpt3JJpFG-UcgD4Uy-x4PqBO1g38?usp=share_link

1.6.7.

Consideraciones éticas

Las investigaciones buscan responder las principales preguntas del investigador; sin embargo, estas deben contar de una serie de condiciones éticas. Es en este sentido que, siendo consciente de mi rol como investigadora y las consecuencias de esto, la presente investigación y el trabajo de campo parte de la misma ha cuidado no generar ningún tipo de perjudicación o efectos negativos hacia los grupos poblacionales con los cuales se está trabajando (ASA, 2008), especialmente el Centro Poblado de Chacolla y los talleres familiares etnografiados.

Como antes he mencionado, en caso haya algún tema que pueda resultar problemático para alguno de los informantes, se han ocultado nombres como también se evita dar información que pueda revelar la identidad de los talleres a los cuales se refieren. Asimismo, la retribución, sobre todo aquella generada para la comunidad, buscará mostrar hallazgos relevantes para ellos y que puedan serles útiles por ejemplo desde el aspecto artístico y turismo al cual busca abrirse más el Centro Poblado.

Cabe recalcar que se ha respetado en todo momento los tiempos de los informantes, así como su privacidad. Para esto, establecí un protocolo de consentimiento informado (Anexo J) hacia los informantes que participaron en la recolección de datos para la investigación (Ames y Merino, 2019). En esta se les indicó los objetivos de investigación, se resolvió dudas al respecto y se planteó la posibilidad de utilizar sobrenombres a modo de cuidar su identidad en caso lo desearan de esta manera.

Adicionalmente, considerando que toda fotografía es subjetiva y parte de una manipulación que construye una determinada narrativa (Pussetti, 2017; Putscher, 2017), utilicé un consentimiento adicional para el uso de fotografías o similares tanto de las personas, espacios de trabajo e incluso piezas de arte. Informé a las personas involucradas sobre mis objetivos de investigación, la razón de por qué aquellas fotografías son relevantes para mi estudio; y solicité su autorización para utilizar dicho registro recopilado con fines académicos.

Asimismo, he buscado ser transparente respecto a la información con la cual he trabajado. Por esto mismo, la solicitud de permiso que utilicé explicita las razones de investigación durante la recolección de información. En la misma línea de lo anteriormente mencionado, es importante también que esta transparencia y

compromiso con la comunidad de no afectarlos de ningún modo con el presente trabajo se vea reflejado también a través de una contribución.

A modo de agrupar a todos los sujetos y entidades anteriormente mencionadas, es importante ofrecer una retribución por su tiempo y disposición por permitirme recoger la información requerida para la investigación. Es de esta manera que, aparte de entregarles una copia de la investigación a determinados informantes claves, al municipio de San Juan Bautista y la Junta Directiva del Centro Poblado de Chacolla, he buscado apoyar con la difusión artesanal a través de redes sociales para lograr generar un mayor alcance de su actividad.

Adicionalmente, espero poder hacerles llegar el mapa interactivo digital, enseñarles a recorrerlo. Difundirlo, así como también un catálogo de sus piezas, herramientas y trayectoria artística por cada taller, ayudaría a generar una devolución de resultados a los informantes y apoyarles con la mayor visibilización de su circuito de trabajo.

1.7. Balance del Trabajo de Campo y reflexiones

El trabajo de campo fue realizado durante los meses de agosto del 2022 y enero del 2023. Inicialmente se planteó a ser realizado con una estadía total en el Centro Poblado de Chacolla. Las principales razones de esto eran para poder observar 1) el trabajo de extracción de la materia prima de la cantera cercana y 2) el trabajo de tallado en talleres chacollinos. Sin embargo, durante mis primeros días descubrí que no se va rutinariamente a la mina a por la piedra y que, debido a ello, no existen personas que se dediquen a esa actividad económica a tiempo completo. Asimismo, hay una escasez de talleres en la misma localidad.

Ante esta situación opté por trasladar el espacio de mi trabajo de campo a Huamanga. En este espacio pude finalmente trabajar más de cerca con talleres, aunque sin posibilidades de acercarme a la cantera. No obstante, fue resuelto a través de testimonios sobre el proceso de extracción y una posterior visita a la cantera en enero 2023 en compañía de uno de los maestros artesanos.

Otra facilidad de poder realizar mi investigación desde Huamanga fue el idioma. En Chacolla la población es quechuahablante y, aunque la mayoría domina el español, tuve problemas de comunicación durante mis primeras visitas al centro poblado. Con el paso del tiempo fue menos complicado, ya que incluso los talleres con los que trabajaba me enseñaban algunas palabras o frases simples en quechua.

Trabajé durante esos dos meses con diferentes personas. Respecto a los tres talleres en los que me centro en este trabajo, los detalles sobre ellos están explicados más adelante en el capítulo 3. Si bien se les planteó la posibilidad de salvaguardar su identidad, es importante para ellos mismos que se utilice sus nombres reales. Pese a que este sea un texto académico, resulta necesario para ellos como artistas populares ser visibilizados desde otras disciplinas, así como también difundir su arte y conocimientos asociados (Ulfe, 2008). Sin embargo, con otro grupo de artesanos y personas involucradas sí se mantendrá el anonimato. Revelar la identidad de estos sujetos podría afectar su estatus profesional, así como también traer repercusiones en el grupo de informantes con quien trabajé y me brindó la confianza de revelarme cómo estas personas no les apoyaron en momentos difíciles o incluso revenden sus piezas como si fuesen suyas.

Como parte de las reflexiones que me origina el balance del trabajo de campo me parece pertinente mencionar que, según menciona Marcus (2017), es algo performativo y dialógico.

Lo que es único de la etnografía, creo yo, es la construcción de sus ideas - y de sus conceptos y teorías - a partir de las de sus sujetos y sus socios encontrados en el trabajo de campo. En este sentido, la teoría es una forma primaria de los datos, no su resultado. Pero en tanto tal, debe ubicarse en los lugares y situaciones del trabajo de campo. (Marcus, 2017 p. 38)

Lo obtenido, e incluso aquello que no, son parte esencial del proceso de socialización que involucra el trabajo etnográfico. Depende a su vez de posibilidades y casualidades dispuestas durante el periodo de campo. Si bien uno puede prepararse y tratar de precaver, es importante como antropólogos e investigadores sociales reaccionar ante lo que va sucediendo. Asimismo, la manera en cómo etnografiamos también nos va a suponer cierto tipo de resultados. Resalto en este sentido el poder explorar nuevas formas de hacer etnografía a través de su involucramiento con otras disciplinas, como la práctica artística.

La convergencia entre antropología y arte toma forma de una investigación sin garantías: que no replica formatos exitosos; que no pretende confirmar certezas previas; pero que admite la emergencia de un conocimiento social que solo existe cuando muchos y muy diferentes nos ponemos a pensar juntos. (Pinochet, 2017, p.309)

Explorar nuevas metodologías antropológicas donde interviene el arte me ha permitido alcanzar nuevos niveles de comunicación y reflexión de la mano con los talleres con quienes trabajé. Asimismo, creo que esta serie de conocimientos adquiridos, especialmente sobre los no-humanos, son aspectos a los que no podría haber accedido desde el lenguaje tradicional del habla, sino desde el trabajo con la piedra y compartir sustancias.



Capítulo 2. La talla en piedra de alabastro en y fuera de Chacolla

El desarrollo de este capítulo parte de discusiones académicas respecto a la circulación y el valor de los objetos con un énfasis en textos de Arte y Antropología tomando en cuenta al análisis de la antropóloga del arte Bórea (2017) respecto a la complementariedad reflexiva de ambas disciplinas. Desde su análisis de la materialidad de los objetos y los espacios por los cuales transitan, busco observar parte de la trayectoria histórica de la “vida social” de la piedra de alabastro en sus múltiples escenarios (Appadurai, 1986). Asimismo, sostengo una comprensión social del arte en donde considero como “sistema del arte” a los agentes implicados en las diferentes etapas de producción, distribución y consumo (Acha, 1992; Acha, 1997).

En base a los autores mencionados anteriormente y la base teórica a la cual responden, considero importante empezar este estudio planteando la importancia histórico-cultural de la cual provienen los objetos (Kopytoff, 1986). Los objetos son también un punto de partida para comprender lo social (Miller, 1987) y, en el caso del Perú, “la artesanía es uno de los medios por los cuales se puede conocer la cultura peruana” (Carhuamaca, et. al 2012, p. 19). En esta actividad, la región Ayacucho resalta por su variedad y calidad (Banco de Crédito del Perú, 1980; DESCO, 2012; Hecho a mano, s/f; Ríos, 2001; Stastny, 1981).

En los siguientes subcapítulos presento, a modo de contexto, en primer lugar, al objeto eje de la investigación: la piedra de alabastro. Durante la primera sección menciono algunas características generales de la piedra como materia prima para la escultura, el origen de su tallado y su desenvolvimiento histórico tanto en Perú como en el extranjero. En segundo lugar, me centro en el caso específico del Centro Poblado de Chacolla, grupo y localidad vinculados particularmente a la piedra en este estudio. Narro, por un lado, la fundación social y política de esta comunidad y la presento más específicamente como espacio de origen de la piedra de alabastro y su trabajo en el tallado artesanal. Finalmente, considero importante mencionar información relevante sobre el proceso de patrimonialización en base a su expediente técnico, el Plan de Salvaguardia y los alcances en campo que ayudan a contrastar la situación después de 4 años de su declaratoria oficial.

2.1. Historia del trabajo artesanal en piedra en el Perú

El Perú contiene una amplia historia en cuanto al trabajo con la piedra. Esta ha sido utilizada incluso desde el periodo preincaico por culturas precolombinas

como Chavín, Wari y hasta los incas (Universidad Católica de Santa María, 2018). Los tiahuanaco son un claro ejemplo del empleo de la piedra para fines arquitectónicos. Aquello implicó la creación de nuevas herramientas y técnicas para alisar, pulir y hasta para producir ángulos rectos (Protzen y Nair, 2016).

Según el Expediente Técnico para Declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación a los Conocimientos, las técnicas y la iconografía asociados al tallado en piedra de Huamanga o escultura en alabastro de la región Ayacucho (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo [MINCETUR], 2019), se considera también como antecedente prehispánico de la escultura andina a los artesanos Warpa, predecesores de los Wari. Los warpa, según menciona el arqueólogo Luis Guillermo Lumbreras (1969), innovaron en diversas técnicas que forman parte de la base de las artesanías actuales generando de esta manera un “origen autónomo del arte popular ayacuchano en la línea de la escultura” (citado en Ministerio de Cultura [MINCUL], 2019, p. 8)

Stastny (1981) separa por categorías los usos y valoraciones que ha tenido el trabajo en piedra en la historia reciente en (i) productos elaborados para la clase media y acomodada del siglo XIX, (ii) productos empleados por el campesinado de forma utilitaria y (iii) como artesanía popular que responden ante las demandas actuales (p. 15)⁶.

Algunos de los tipos de piedras más reconocidos en el Perú actual se encuentran en Arequipa, Ayacucho y Puno. El caso del sillar, piedra blanca volcánica porosa característica del patrimonio arquitectónico del centro histórico arequipeño, procede de las canteras de ignimbritas de antiguas erupciones volcánicas (Bustamante, Llerena, Prendes y Vásquez, 2020). Su uso, según la clasificación de Stastny (1981), corresponde a la elaboración de productos para la clase media y acomodada del siglo XIX. El sillar ha sido históricamente utilizado como material de construcción antisísmico económico y de fácil acceso comercial.

A través de una corta visita a Arequipa que realicé en marzo 2023, tuve la oportunidad de conocer y visitar el taller de un maestro artesano del sillar. Conversando con él comprendí mucho más sobre la dureza de esta piedra y las razones de por qué se había estado utilizando durante tanto tiempo, e incluso

⁶ Stastny también considera como una cuarta categoría en la diferenciación de los objetos artesanales estudiados a aquellos producidos por grupos nativos de la amazonía (p. 15). No obstante, omito aquella categoría en esta sección al no aportar información respecto al tema principal de la piedra de alabastro andino.

todavía en la actualidad, como material de construcción. En primer lugar, la piedra mantiene un tipo de corte uniforme en bloques (Figura 7). Esta es la forma principal en cómo se vende al mercado para la elaboración de estructuras arquitectónicas. No obstante, como búsqueda de incentivar el turismo tras la recesión económica originada por la crisis sanitaria del COVID-19 en 2020, se ha fomentado la elaboración de esculturas en diversos tamaños con este material.

Conversando con aquel maestro artesano le comenté de mi experiencia trabajando la piedra de alabastro en Ayacucho, con lo que él, entre risas, me dijo “Ahh, piedra de Huamanga, jajaja, esa piedra es jabón, suavecita. Yo trabajo con piedras duras. En 15 días ya tengo que cambiar el disco de la amoladora” (Maestro artesano en piedra de sillar, 2023). Si bien actualmente se está impulsando su uso para artesanías, este trabajo no puede llegar a tener muchos detalles y cuesta mucho mayor esfuerzo en tiempo y trabajo humano debido a la dureza del sillar.

Figura 7

Bloques de piedra de sillar



Fuente: Registro fotográfico propio (Arequipa, 2023)

Figura 8

Escultura de rana de 10 cm elaborada en piedra de sillar



Fuente: Registro fotográfico propio (Lima, 2023)

Retomando la centralidad de este trabajo respecto a la piedra de alabastro, esta piedra también se encuentra presente en diferentes países. Históricamente, el alabastro ha sido tallado a lo largo de la historia en las diferentes partes del mundo en donde se encontraba. El origen de su nombre procede de Alabastra, ciudad del Antiguo Egipto (Artal, 2006; Servicio Geológico Mexicano, 2021). Desde allí era extraído el alabastro para ser posteriormente tallado con fines arquitectónicos o utilitarios. Los yacimientos de este mineral se encuentran en diversos países tales como Alemania, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, México, España, Perú, entre otros.

En el caso peruano, esta piedra se puede encontrar tanto en Ayacucho como en Puno en las canteras del Lago Titicaca en Puno. Si bien comparte propiedades geológicas con la piedra de alabastro ayacuchana, esta piedra es mucho más dura y amarillenta. El nombre con la que es popularmente conocida es “Piedra de Lago” de manera general, y “Belenguela” o “Ala de mosca” en caso sean de un color más amarillo o grisáceo respectivamente (Stastny, 1981, p. 167).

Los usos y aplicaciones han ido variando a lo largo del tiempo, aunque mayormente en la mayoría de los lugares donde se extrae se utiliza para la elaboración de piezas de uso cotidiano, religiosas-funerarias o decorativas-arquitectónicas (Artal, 2006). En las siguientes secciones detallaré datos generales sobre la piedra de alabastro ayacuchana, cómo es que se empieza a aprovechar esta materia prima para el tallado desde la época colonial y cómo finalmente evoluciona hasta el tipo de trabajos y esculturas realizadas actualmente.

2.1.1.

La piedra de alabastro ayacuchana

El alabastro es una roca sedimentaria. Comparte la composición química del yeso, pero se diferencia al ser criptocristalina del yeso con textura microgranular compacta y homogénea (Artal, 2006; Garibay, 2004; Museo Nacional de Escultura, 2018). Si bien se reconocen por su facilidad para el trabajo manual o con maquinaria, translucidez, brillo céreo y aspecto opalescente; se las puede diferenciar según criterios de origen, color translucidez, veteado o compacidad (Artal 2006). Debido a la fragilidad geológica que posee ha sido, en ocasiones, subestimada por no poder realizarse con ella grandes estructuras y siendo estigmatizada a utilizarse solo en “artes menores” (Ramírez, 2019) Sin embargo, es importante destacar que su composición precisa también un mayor nivel de detalle, generando una tendencia por la miniaturización.

Encontramos que entre las variedades de esta piedra está: el alabastro blanco, que se presenta en varias calidades y que los artesanos clasifican como piedra de primera, piedra de segunda y piedra de tercera, siendo la mejor⁷ la más dura, que es la primera; el alabastro verde que se caracteriza por tener muchas vetas claras y oscuras; el alabastro gris, que se encuentra en varias tonalidades claras y oscuras llegando hasta el negro; el alabastro rosa igualmente en diversos tonos; el crema o miel, que se encuentra en las canteras junto con el blanco; y el cristalino caracterizado por su dureza y transparencia. La dureza de estas piedras varía según la calidad pero ninguna es mayor a 3 en la escala de Mohs. (Garibay, 2004, p. 22)

⁷ A través de mi experiencia en campo y conversando con los maestros artesanos me comentaron que las piedras más duras no son necesariamente las mejores, eso depende del tipo de trabajo que se busque realizar. Aquellas que son muy duras las clasifican como “pedernales” y no son preferibles de extraer de las canteras, ya que trabajarlas tomará un mayor tiempo y agotamiento. Se requiere de maquinaria pesada para poder realizar los cortes y que el tiempo de trabajo se reduzca. Por ello, prefieren trabajar con aquellas “de segunda” en caso sean esculturas de una sola pieza y “de primera” para trabajos que impliquen pedazos pegados como obeliscos de la Pampa de la Quinua.

Los colores principales en los cuales se puede encontrar este material son en tonos blanquecinos, negros, grises, rosas, verdes y acarameladas. La variación de los colores ocurre debido a los minerales existentes del yacimiento en donde es extraído (Garibay 2004), en donde surgen intrusiones de carbón, sílex, cuarzo y otros elementos que otorgan estas pigmentaciones en la materia prima. En la figura 8 se muestran piezas en forma de corazones que detallan esta variedad de tonalidades. Sin embargo, incluso en las piedras de “un mismo color” existen variaciones. El caso en donde más se puede apreciar esto es en las blancas. Claudio Quispe Medina, maestro artesano con quien trabajé durante mi periodo de trabajo de campo comenta al respecto: “Diferentes formas, los matices son diferentes también. Puede ser blanco pero puede ser lechoso (Figura 9), cristalino (Figura 10), nieve, opaco; pero es blanco” (comunicación personal, 03 de agosto de 2022).

Figura 9

Disposición de corazones de 3cm en tonalidades blancas, grises, marrones, verdes y rosas elaborados en la estantería correspondiente a la Asociación Manos Talladoras Allcca dentro de la galería Manos Sanjuaninas



Fuente: Registro fotográfico propio (Huamanga, 2022).

Figura 10

Claudio Quispe sosteniendo la piedra de alabastro blanca con matiz lechoso recién cortada



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Figura 11

Claudio Quispe sosteniendo una piedra de alabastro blanca con matiz cristalino recién cortada.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Si bien existe una gran variedad de tonalidades, otra diferencia notable es a partir de las vetas, las cuales son aquellas bandas de colores que pueden encontrarse al interior de una piedra en mayor o menor cantidad. Estos cambios en los colores llegan incluso a crear piedras de color “arcoíris” y son de las más difíciles de conseguir ya que muchas veces no se las descubre hasta el momento del corte. En la Figura 11 podemos encontrar una de estas piedras en donde podemos notar el cambio gradual pasando desde un ligero rosa, verde, gris, amarillento hasta el blanco de izquierda a derecha.

Figura 12

Aydé Allcca sosteniendo una plancha cortada en piedra de alabastro blanca de tono arcoíris. La piedra está dibujada con la forma del plato en que se convertirá próximamente



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Por otro lado, esta piedra es popularmente conocida también bajo el nombre de Niño Rumi⁸ o Piedra de Huamanga. Tanto en el Perú como en el exterior, esta

⁸ Palabra en quechua que significa “piedra niño” en español.

piedra es conocida por ser considerada un material blando al tener una dureza de 2-2,5 en escala de Mohs. Precisamente esta característica suya la convirtió en un material que se presta al trabajo manual en donde puede ser cortada con casi cualquier tipo de sierra (Artal, 2006).

En la diócesis de Huamanga hay un gran cerro lleno de vetas de finísimo alabastro blanco como la nieve, de que se labran imágenes en bulto pequeñas, muy curiosas y estimadas dondequiera que las llevan; y es tan blanda esta piedra, que remojada en agua la labran con un cuchillo. (Bernabé Coco 1626 en Núñez, 1992, p. 174)

Si bien contiene características físicas que la hacen atractiva para la escultura, estas mismas pueden llegar a ser también sus desventajas. En cuanto al color, si bien existe una variedad, el artesano depende de lo que se pueda extraer de la mina. El no poder encontrar necesariamente las mismas tonalidades de piedras afecta al número de piezas que requieren para realizar proyectos escultóricos en cantidades masivas.

Es único en su forma y en su color. Es una pieza bonita. Se puede hacer otro, pero tendrá otra forma, color. Son piezas únicas, usualmente cuando el cliente te dice “yo quiero que lo repliques” nosotros no aceptamos, porque la mano o el material no es lo mismo.
(C. Quispe, comunicación personal, 03 de agosto de 2022).

De igual manera sucede con su dureza. Al ser suave, e incluso corrosiva por el agua, se puede dejar a remojar en caso la piedra esté muy dura y así facilitar el trabajo de tallado; pero esto también la hace frágil. El tipo de piezas que se elaboran con este material quedan principalmente destinadas para espacios interiores e incluso con altas probabilidades de que al recibir algún golpe se quiebren.

La piedra de Huamanga es una piedra calcárea, alabastrina, translúcida, aunque menos que el alabastro, y sumamente blanda, tan blanda que se puede rayar fácilmente con el más romo instrumento cortante, y hasta con la uña. Esta blandura la ha hecho fácil de tallar, y ha permitido la existencia y el desarrollo del arte popular que nos ocupa, aunque por otro lado, su excesiva fragilidad ha dificultado su conservación. Raro es ubicar una talla que no haya sufrido por la gran fragilidad de esta piedra, y que no se encuentre rota e incompleta, o rota y pegada. Tan delicada es la piedra, que, solo al colocar varias tallas unas al lado de las otras, los puntos que se rozan, se despostillan o quiñan al poco tiempo. Esta misma delicadeza de la piedra ha limitado el tamaño de las figuras, por la facilidad con que se destroza una pieza de gran

tamaño. (...) Esta fragilidad determina que en nuestros días, las tallas en piedra de Huamanga sean tan escasas, especialmente aquellas de importancia por su tamaño y volumen. (Banco de Crédito del Perú ,1980, p. 15)

2.1.2.

El tallado colonial

Durante el periodo virreinal, el tallado era mayoritariamente realizado con fines religiosos (Stastny, 1981; Ríos, 2001) debido a la escasez del mármol y porcelana (Hecho a Mano, s/f). La técnica utilizada en aquella época proviene de la escuela sevillana del estofado en pan de oro y la encáustica (Banco de Crédito del Perú, 1980). Este grupo de primeros artistas y artesanos, exclusivamente ibéricos, fueron quienes iniciaron el tallado en Huamanga entre fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII (Ríos, 2001).

Nosotros sabemos que desde la fundación de Huamanga, tenemos gente que vino de fuera. Jesuitas y franciscanos. Ellos empiezan a llegar a Ayacucho y hacen catequesis para adoctrinar a nuestros indígenas. Entonces en ese (entonces) ellos encuentran esta piedra y trabajan exclusivamente imágenes. Pintadas o policromadas. Entonces llevaron los productos a distintos lugares y alguien pregunta de casualidad qué es o de dónde es. Y así dicen que es piedra de Huamanga. Por suerte nuestra región la ha capitalizado también. (Maestro artesano huamanguino, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

En la imagen contigua, podemos observar una pieza de escultura en alabastro policromado del siglo XIX de Ayacucho denominada “La Musa Polimnia” (Stastny, 1981, p. 171). La subsiguiente imagen (Figura 14) es una fotografía de un trabajo del Maestro Benjamín Pizarro de finales del siglo XX. Mediante esta pieza buscó recuperar la técnica del policromado.

Figura 13

La Musa Polimnia. Escultura en alabastro policromado del siglo XIX de Ayacucho



Fuente: Adaptado de Las artes populares del Perú (p. 171), por F. Stastny (1981)

Figura 14

Escultura en alabastro policromado de finales del siglo XX elaborada por Benjamín Pizarro



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Anteriormente se preparaban este tipo de trabajos religiosos policromados. Muchas veces los colegas pueden creer que yo creé o pinté, pero no. Estamos retomando algo que se ha perdido. Antes se era experto en los matices de colores, pero acá solo estamos recuperando parte del proceso, pero aprovechando la tecnología.

(B. Pizarro, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

Durante la segunda mitad del siglo XVIII el trabajo del tallado empieza a sufrir nuevos cambios y esta vez no solo asociados a la técnica, sino también asociados a sus temas y representaciones. La ilustración francesa produce diversos cambios y contextos internacionalmente. Se empieza a producir imágenes profanas y costumbristas adoptando la técnica de la encáustica para el recubrimiento del color, por lo tanto dejando atrás la policromía tradicional hispana (RV. N° 069-2019-VMPCIC-MC). Los trabajos de inicios del siglo XIX en piedra de alabastro evidenciaban la realidad local como la lucha por la independencia.

2.1.3. La transformación de los motivos en los trabajos: de lo tradicional a lo contemporáneo

La herencia colonial nos deja el trabajo del tallado y el aprovechamiento de la piedra de alabastro como recurso artístico. El tipo de trabajos con los que se acostumbraba trabajar dicha piedra derivó en su denominación alternativa como “Niño Rumi” debido a su asociación con los Manuelitos, piezas del niño Jesús que se elaboraban con esta piedra. A su vez, debido al carácter principalmente religioso de los trabajos, se utilizaban exclusivamente las piedras más blancas posibles como símbolo de pureza. El señor Jaime Barrios, maestro artesano con quien trabajé durante mi trabajo de campo en Ayacucho, me contó que durante su infancia veía a su papá extraer la piedra de la cantera buscando principalmente aquellas más blancas: “Yo miraba a mi papá cuando sacaba y salía blanquito. Uy, qué feliz se sentían. ‘Ahora sí piedra, carajo’ decían. ‘Ahora sí buena piedra hemos encontrado’” (comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

Durante el siglo XIX se produce un gran cambio en cuanto al trabajo de tallado. Por un lado decae la técnica, producción y consumo de las esculturas considerándose así una “etapa de decadencia” (Banco de Crédito del Perú, 1980), aunque coincide con el auge de las artes populares (Stasnty, 1981). El cambio precisa en una iconografía más profana en menores dimensiones, inicio de motivos costumbristas y abandono de la encáustica por mantener el color natural de las piedras (Ríos, 2001).

Tal cual mencionan los maestros miembros de la Asociación Manos Talladoras Allcca, Aydé Allcca y Claudio Quispe, los trabajos con motivos religiosos (Figura 15) empezaron a decaer con el tiempo y se abrieron paso las figuras costumbristas (Figura 16). La dedicación en este tipo de piezas se produjo a partir

de la influencia del indigenismo presente en aquella época y la reivindicación del arte popular (Mendizabal, 1957). Durante este periodo temporal, figuras académicas coleccionistas indigenistas no solo revaloraron el trabajo artesanal popular, sino que también “guiaron los cambios y sugirieron nuevos temas” (Ulfe, 2011, p. 58). De esta manera, las piezas trabajadas empezaron a circular en nuevos espacios y volverse otro tipo de mercancías sociales y culturales (Kopytoff, 1986).

Figura 15

“Nacimiento de Jesús en choza y el Padre Eterno”. Escultura religiosa en una sola pieza elaborada por Jaime Barrios.



Fuente: Archivo fotográfico de Jaime Barrios (2022)

Figura 16

"Fiesta andina y corrida de toros". Escultura costumbrista en una sola pieza elaborada por Jaime Barrios.



Fuente: Archivo fotográfico de Jaime Barrios (2022)

Si bien hubo una resignificación de la artesanía a manos del movimiento intelectual indigenista, este no fue tan persistente en el caso del tallado en Piedra de Huamanga como sí lo fue con los cajones de sanmarcos. Los trabajos en piedra de alabastro se mantuvieron siendo especialmente coleccionados por los medianos burgueses. Este periodo, seguido de los sucesos ocurridos durante el Conflicto Armado Interno (CAI) generaron una dura etapa para la talla en piedra ayacuchana.

(Ramírez, 2019). Según se menciona en la RV. N° 069-2019-VMPCIC-MC, la decadencia de la producción artesanal en piedra de Huamanga fue tanta que casi desaparece totalmente durante las décadas de 1980 y 1990.

Sin embargo, en la primera década del siglo XXI y bajo un nuevo enfoque político neoliberal, la agenda estatal apuntaba a la inversión en el turismo como tema central. Palacios (2017) menciona que ante esta nueva valoración del turismo se establece un mayor interés en el patrimonio material e inmaterial, primero en los propios peruanos y posteriormente hacia el capital extranjero. Esto se refiere particularmente a las estrategias de marca país que requieren de un proceso de branderización y rebrandización mediante cambios determinantes como una necesidad de proyectar simbólicamente una nueva realidad tanto de manera interna como externa (Olins, 2002, p. 3).

Juan Luis Vera (2021) menciona como uno de los actos de “limpiar”⁹ edificaciones a la transformación del ex penal de ayacucho en el local de la Asociación de Artesanos y el actual Centro de Innovación Tecnológica en Artesanía y Turismo (CITE Ayacucho¹⁰), principal galería de artesanía ayacuchana.

El impulso por el turismo y la artesanía como un bien patrimonial explotable en este contexto llevó a que la creación de nuevos motivos dominantes en el mercado nacional e internacional de la escultura y el tallado en piedra. La producción se redirigió hacia un nuevo público: el turista (Ríos, 2001). Para este mercado emergente se empezó a realizar piezas más pequeñas a modo de facilitar su envío (Figura 17). Si bien se seguían realizando piezas religiosas tradicionales como nacimientos, costumbristas o utilitarias, se optó por hacer llaveros y pequeños adornos como souvenirs.

⁹ Según menciona el antropólogo, esta es una estrategia durante el gobierno de Alberto Fujimori de resignificar los lugares que hayan sido parte de los años de violencia, como ocurrió en el ex penal de Huamanga y la liberación de presos el 3 de marzo de 1982 por parte de miembros del Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) durante el CAI.

¹⁰ El CITE Ayacucho fue fundado el 23 de diciembre de 2015 con el objetivo de “incrementar la competitividad de la producción artesanal de dicha región en los mercados internos, externos y turísticos, a través de la innovación y transferencia tecnológica, posibilitando el aumento de la calidad del producto, la mejora y generación de nuevos diseños” (Resolución Ministerial N° 382-2015-MINCETUR).

Figura 17

Serie de esculturas de 10 cm del obelisco de la Pampa de la Quinua ubicados en la estantería correspondiente a la Asociación Manos Talladoras Allcca dentro de la galería Manos Sanjuaninas.



Fuente: Archivo fotográfico (Huamanga, 2022).

Figura 18

Escultura de 5 cm de nacimiento en pirámide ubicados en la estantería correspondiente al taller Sumaq Rumi dentro de la galería Manos Sanjuaninas.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022).

No fue sino hasta años recientes cuando se masificó la producción artesanal enfocada a la decoración con estilos de diseño de interiores más contemporáneos . De la mano con este proceso se empezó a valorar otras tonalidades anteriormente desechadas.

De esta piedra hay varios colores. Lo que se trae es color blanco, verde, negro, y hay un poco rosado. Una combinación de colores. Pero años anteriores la piedra de Huamanga era solamente blanca. Ahora con las nuevas tendencias, con los nuevos enfoques, con la nueva juventud ya nos hace ver que tenemos que tener otros colores. Colores que, la verdad, anteriormente nosotros despreciábamos. Ahora tienen un valor y tienen un lindo color en lo que es el producto bruto. Hay una gran variedad.
(A. Allcca, comunicación personal, 13 de mayo de 2021)

Figura 19

Trabajos en piedra de alabastro de diferentes modelos contemporáneos utilitarios ubicados en la mesa central de la galería Manos Sanjuaninas pertenecientes a la Asociación Manos Talladoras Allcca.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022).

Recién estoy viendo que el mercado quiere colores. Y antes todo eso era botar, escoger blanquito nomás. Pero ahora vale esa piedra y ya yo también tengo que adaptarme a eso. Ahora sí todo colores quiero. Esta piedra como la de aquí yo botaba. Para qué quiero. Ahora sí, sale un plato lindo. Se le hace brillar y ya. Ahora sí todo tipo de materiales se quiere, ya no blanquito.
(J. Barrios, comunicación personal, 10 de agosto de 2022)

Figura 20

Trabajo decorativo que representa la familia. Las aves y el plato fueron elaborados por la Asociación Manos Talladoras Allcca y los huevitos por la investigadora



Fuente: Archivo fotográfico propio (Lima, 2022)¹¹

El trabajo actual del tallado mantiene otro nivel de enfoque no solo en cuanto al público, sino también desde la técnica que se requiere para estos. Los primeros trabajos más religiosos e incluso los costumbristas requerían un nivel de expertise mayor sobre la talla de personas y sus proporciones. Sin embargo, en las actuales piezas de estilo abstracto ya no se requiere la elaboración de rostros o texturas, sino que se prefiere un trabajo más prolijo del lijado y pulido. En unas conversaciones con la señora Aydé Allcca (AA) y el señor Claudio Quispe (CQ) sobre el nuevo estilo de trabajo me comentaron de estos cambios y sus beneficios en cuanto al tiempo de producción actual.

MP¹²: ¿Y cuáles (trabajos) les gustan más hacer o hacen más?

¹¹ Con motivo de una feria artesanal llevada a cabo en noviembre de 2022, mi familia hospedó a la señora Aydé. A modo de agradecimiento, le obsequió a mi mamá las aves y el plato. “El ave blanca representa la pureza de la madre, este otro a las imperfecciones del varón. Este plato es como su nidito o su casita. Ya usted más adelante le añade los huevos que representen a sus hijos” (A. Allcca, comunicación personal, 14 de noviembre de 2022). Actualmente está ubicado en un estante en el cuarto de mis padres. Mi mamá decidió añadirle dos de los primeros huevitos que hice trabajando con el señor Jaime durante mi tiempo en campo en representación mía y de mi hermano mayor Juan José.

¹² Siglas de la investigadora utilizadas en las transcripciones de las entrevistas y conversaciones durante el trabajo de campo.

AA: En cuestión de mí, a mí me gusta lo tradicional. En cuestión de él, a él le gusta todo lo abstracto. A mí me gusta más tallar

CQ: En aspecto económico, la producción de los productos contemporáneos también es más rápida. No tienen mucho detalle. O sea, es un tema rápido

AA: A nosotros nos facilita también porque somos artistas tradicionales. Ya sabemos el formato y simplemente lo que varía es que en lo tradicional, lo que hacemos más detallado el trabajo, liso nomás se tiene que dejar (para el contemporáneo). Lo que le decimos el moldeo y lijar. No tiene acabado.

CQ: El tema tradicional sí seguimos trabajando, pero el tradicional ahorita será al 20%. Si hablamos del 100, será 20% y ya el 80% puro contemporáneo. Exacto, todo contemporáneo.
(comunicación personal, 03 de agosto de 2022)

Según me comentaron, gran parte de este cambio de estilos, técnica y selección de la materia prima es debido a capacitaciones que han estado recibiendo, principalmente a partir de la pandemia, por parte del Gobierno Municipal San Juan Bautista en colaboración con otras instituciones públicas del sector turismo o empresas privadas dedicadas a la decoración, de mercado principalmente limeño.

Ellos nos dicen pues que el mercado de la artesanía ya no es lo tradicional, “ya no es los huevitos. Tienen que empezar a innovar”. Pero en qué nos decíamos. “Innova” te dicen, pero no sabes ni en qué. Entonces ellos también nos dicen “ya, vamos a hacer este tipo de trabajos” y hacemos 1, 2, 3 diseños. Y yo decía ¿esto comprarán? jajaja ¿cómo se va a vender esto? y nos decían “no se preocupen” y a raíz de eso es que la alcaldesa busca eventos y así yo vi que este tipo de trabajos habían y a razón de ello ya nosotros también por nuestra misma cuenta también continuamos indagando en nuestras redes sociales en qué tipo de trabajos se podía. Ya nos habían dicho el estilo del nórdico y hasta en la novela que mirábamos ya nos sentábamos a ver la decoración que tenían en esa imagen. Nos decían “¿señoras, ustedes son noveleras? ya, miren cómo está decorado esa casa, ese bar, esa cocina. Porque toda novela está decorada al estilo de moda en esas novelas” y mirábamos pues. De ahí sacábamos y empezábamos a hacer. Así en Ruraq Maki la señora Soledad (Mujica) nos invita y temerosamente yo he llevado mis productos con este tipo de estilos. Y llegué a vender y eso fue una fuerza. Todito lo que llevé se llevaron y me dejaron purito tradicional. Por esa razón ya poco a poco empecé a cambiar también.
(A. Allcca, comunicación personal, 03 de agosto de 2022)

El trabajo en piedra ha variado mucho desde sus inicios con los motivos religiosos coloniales hasta los que están en auge para el mercado contemporáneo actual. Si bien esta transformación ha sido desarrollada durante siglos, conviven en

la realidad de los talleres. Muchos de estos han tenido su propia transformación de los productos que han ido desarrollando a diferencia de la que sus padres y maestros hacían y les inculcaron. Con el paso del tiempo muchos de ellos han sabido hacerse camino a partir de determinadas tendencias en las cuales buscan especializarse o a partir de los apoyos institucionales que reciben.

Los primeros años de la piedra de huamanga, según dicen de cuando empezó, usted debe saber mucho mejor que yo. que la piedra solamente se utilizaba para lunas, para tragaluces, como son transparentes pasaba la luz. Una vez hecho eso ya pasó a lo tradicional, el catolicismo y en el catolicismo optaron por la piedra blanca. Decían que cuando tenía una mancha o algo así podría ser algo malo. Una impureza. Entonces ya a raíz de eso el catolicismo luego se dejó y empezamos a innovar en lo que es lo costumbrista, la tradición de nuestro pueblo. Nuestras fiestas, comidas se empezaron a plasmar en los trabajos. Luego empezamos a hacer joyeros, eso ya en cuestión de utilitarios. Joyeros, posavasos, servilleteros, fuentes. Todo lo que es utilitario. Hasta ahí conocíamos nosotros antes de conocer este tipo de estilo. Entonces, hoy en día ya estamos más enfocados en lo que es nórdico, estilos contemporáneos.

(A. Allcca, 03 de agosto de 2022)

Trabajamos en función al mercado. anteriormente no se hacía de esa manera. Los productos eran tradicionales, más católicos, temas de imagen, temas religiosas, costumbristas. Pero hoy en día no. Ha dado un giro prácticamente la piedra de Huamanga y ya se trabaja de acuerdo a la necesidad o lo que nos pide el público. Y no solamente eso, también estamos trabajando y los que nos compran hoy en día también son jóvenes. Estamos hablando de gente de 30 años, no mayor de 30. Y los jóvenes, ahora los contemporáneos, tienen otra visión acerca de la artesanía. Esto ha hecho que nosotros también nos demos un giro. (C. Quispe, comunicación personal, 03 de agosto de 2022)

2.2. “Bienvenidos a la Comunidad Campesina de Chacolla: Tierra de Artesanos”

Se dice que la comunidad de Canchacancha tendrá unos 300 años de vida. Es una de las comunidades antiguas de cuando los waris vivían, los incas. Sobrevivientes. Es una comunidad muy antigua. Todo lo que hoy en día es Chacolla era su territorio de Canchacancha (...). En esa época que era poco poblado, existía harta puma. Los pumas salían y se comían las ovejas, cabras. Entonces los pobladores de canchacancha decían “vamos a hacer un *chaqu*¹³”. Qué quiere decir. “Vamos a cortar los arbustos o desde un canto vamos a todos los pobladores salir y que las pumas se vayan”. Todos decían “vamos a hacer un *chaccuo*, un *chacco*, un *chacco*. Y de ahí sale. Chacco, Chacolla. Por eso le ponen ese nombre. A consecuencia de eso en los 50s,

¹³ Rodeo de camélidos andinos.

60s, algunos pobladores de Canchacancha se separan y se instalan en lo que ahora es Chacolla. Empezaron a aumentar y de lo que era un caserío ya es comunidad, más o menos 1960 se independiza como comunidad aparte y se divide de Canchacancha.

(C. Quispe, conversación personal, 03 de agosto de 2022)

Las comunidades campesinas son entes dinámicos que pasan por diversas transformaciones constantemente. Sin embargo, según Diez (2012), “la comunidad campesina es al mismo tiempo una institución muy antigua y por decirlo de alguna manera muy reciente. Una institución que hunde sus raíces en la historia que tiene que vivir en un mundo contemporáneo o cambiante” (p. 22).

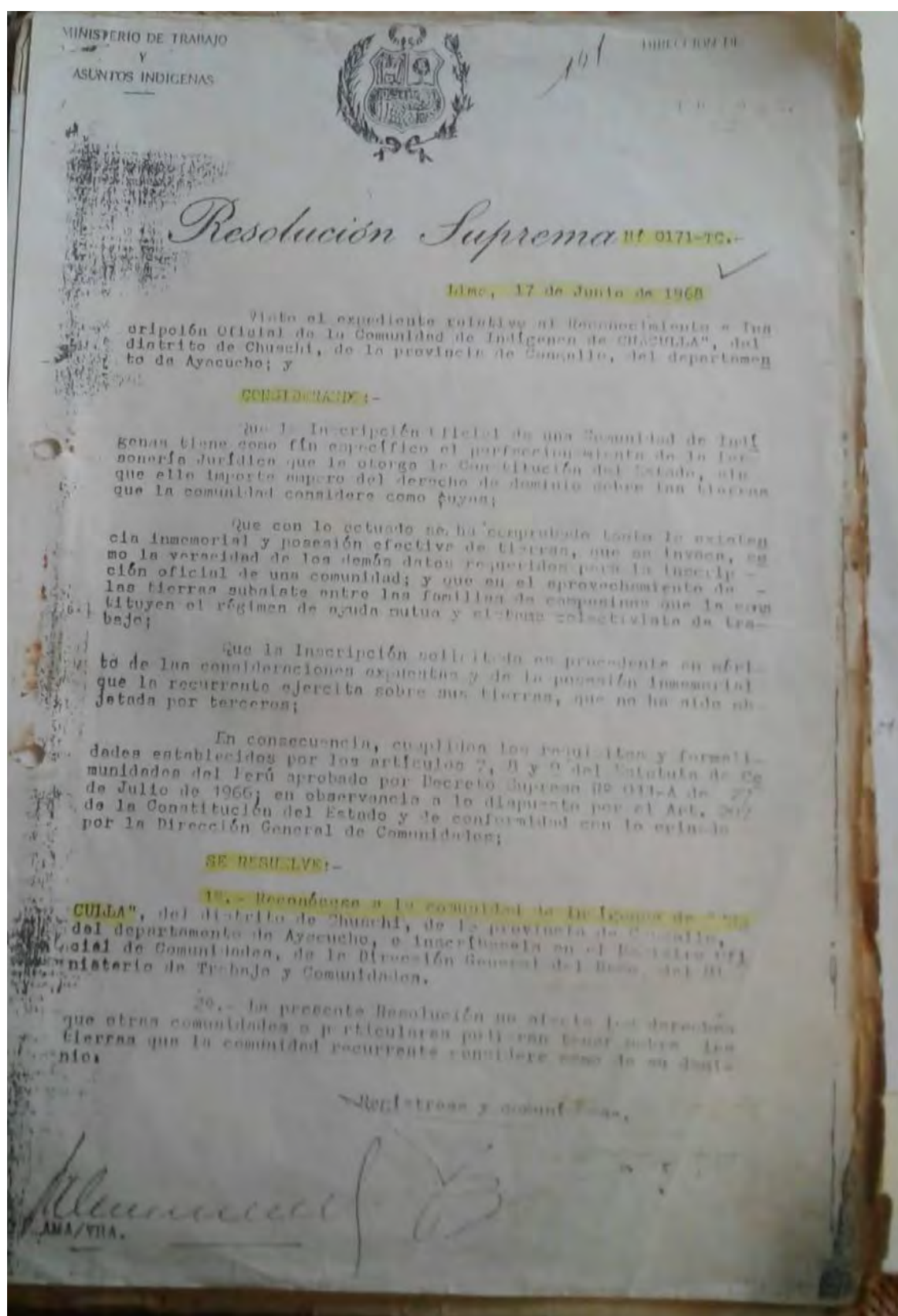
En el caso de Chacolla, mantiene una historia reciente desde su reconocimiento como Comunidad Campesina el 17 de junio de 1968 según la Resolución Suprema N° 0171-TC (Figura 21), aunque también muy antigua si partimos desde sus inicios al ser anteriormente parte de Canchacancha, comunidad anexada a Chuschi (Isbell, 2005).

La Comunidad Campesina de Canchacancha, heredera del pueblo Chanka, fue oficialmente creada y reconocida por la Dirección Nacional de Asuntos Indígenas del Ministerio de Trabajo mediante la Resolución Suprema N° 0126 el 04 de mayo de 1964. No obstante, se mantiene el discurso de que fue fundada inicialmente por el Indio Cacique Manuel Huayanay aproximadamente el 24 de agosto de 1635 bajo mandato del virrey Toledo como parte de las políticas del reduccionismo (Isbell, 2005; Zuidema, 1966).

Mencionar estos pequeños datos generales sobre la Comunidad Campesina Matriz Canchacancha son útiles para comprender el posterior proceso de transformación mediante el cual Chacolla se independizó. Es mediante esto que a lo largo de esta sección se desarrollará la historia y formación de este espacio tanto desde una cuestión de organización política, como también desde el aspecto cultural vinculado a la artesanía. Asimismo, el título de esta sección corresponde al texto que acompaña al arco de entrada del Centro Poblado (Figura 23).

Figura 21

Resolución Suprema N° 0171-TC.



Fuente: Archivo fotográfico de Claudio Quispe (Huamanga, 2022)

Figura 22

Vista del Centro Poblado de Chacolla antes de llegar en carro.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Chacolla, 2022)

Figura 23

Arco de bienvenida a la Comunidad Campesina de Chacolla. "Tierra de Artesanos"



Fuente: Archivo fotográfico propio (Chacolla, 2022)

2.2.1. Historia y conformación del Centro Poblado de Chacolla

Chacolla nace como un caserío. De Canchacancha ellos venían, como tenían su chacra, su huerta así pues. Tenían sus tunas, sus duraznos, todo eso. Entonces de Canchacancha venían como para cuidar su huertito, su chacra. Entonces algunos se han hecho su casita y entonces van quedando. Otro también viene y ya ahí también queda. Comienza a vivir y así, y ya después de eso ya más o menos que aumenta y aumenta y pensaron en independizarse. Ya todo su lindero han puesto ellos y luego se han peleado. (J. Barrios, comunicación personal, 12 de noviembre de 2022)

La Comunidad Campesina de Chacolla tiene actualmente 55 años desde su reconocimiento tras independizarse de Canchacancha. Está ubicada en el distrito de Chuschi, provincia de Cangallo en el departamento de Ayacucho y corresponde al tipo de clasificación de *comunidad-ayllu*: “comunidad pequeña conformada por unos pocos grupos de familias próximas entre sí, con estrechos vínculos de residencia y parentesco, que comparten una identidad territorial y política y que resuelven sus problemas en asambleas y reuniones entre próximos” (Diez, 2012, p. 23).

Esto se evidencia, incluso actualmente, en cómo es que ambas comunidades mantienen relaciones constantes entre sus habitantes. Sobre todo al interior de Chacolla, pero también con gran parte de los pobladores de Canchacancha, las personas se encuentran emparentadas. Para ir a Chacolla por primera vez estuve en el colectivo durante dos horas y media desde la ciudad de Ayacucho. Aquella visita la inicié para poder contactarme con la Junta Directiva de Chacolla y pedir los permisos correspondientes para el desarrollo de la presente investigación. Preguntando sobre mi paradero final a la joven de mi costado, descubrí que ella era canchacanchina residente en Huamanga y que su tío era el vicepresidente, a quien yo estaba yendo a visitar. Me comentó que todos eran parientes lejanos o cercanos entre ambas comunidades. De igual manera me lo comentó a finales de mi periodo de trabajo de campo la señora Aydé: “La comunidad de Chacolla es uno solo con Canchacancha, porque nuestros familiares de parte de mamá o de papá son de Canchacancha. Por ejemplo, mi abuelo es canchacanchino” (comunicación personal, 12 de noviembre de 2022).

Inicialmente, Canchacancha era un terreno extenso con poca población residente. El espacio tan amplio el cual poseían, si bien les ayudaba para poder mantener diversas zonas de pastoreo, ganado y cultivos, fue problemático. Por un

lado, los linderos estaban siendo amenazados de ser invadidos por Pomabamba, una comunidad vecina. A su vez, el mismo ganado también se veía amenazado por depredadores como los pumas al no haber algún tipo de protección al respecto.

Ante esta situación, la directiva de Canchacancha delega a comuneros a residir en esa zona alejada. Quienes eran mandados allí eran aquellos que no cumplían con responsabilidades comunales como el no pasar el cargo de la mayordomía. De esta manera podían salvaguardar los límites de la comunidad y cuidar de que no mueran los animales.

El puma se comía todos los animales. *Chaqu, chacco*, querían cortar, juntar a las vicuñas. Y de ahí sale *chacco, chacco, chaco, chacolla*. Como ellos han sido estas personas de mal comportamiento. Ellos tenían que tener un castigo que era como cuidar a los animales de la comunidad. Como ellos cuidaban decían que a la noche venía y se comían los animales. Pero si ellos estaban exiliados allí y tienen que cuidar, entonces si un animal muere su castigo se les alargaba, porque se les ha mandado para que cuiden. Entonces a raíz de eso empezaron a limpiar, cuidar más todo. Pero como quechuahablantes pronunciábamos diferente¹⁴ “*chaccu, chacco*, ya. Chacolla le vamos a decir” y así pues. Y como muchos tenían también ahí sus chacras ahí también se han quedado y poco a poco se empezó a formar una comunidad.

(A. Alcca, comunicación personal, 12 de noviembre de 2022)

Chacolla empieza de esta manera a formarse a partir de un caserío. Los nuevos residentes de este espacio empezaron a aumentar progresivamente hasta convertirse en un caserío y, posteriormente, en un anexo de Canchacancha. Sin embargo, empiezan a sentirse excluidos y dependientes de las decisiones de Canchacancha, por lo que surge el interés de emanciparse (Naganoma, 2012).

Nosotros estábamos a la merced de Canchacancha. Nosotros prácticamente teníamos que pasar cargo, el varayoc, todas las funciones que tenía que pasar porque estábamos en ese terreno. Entonces a mí mi papá me cuenta una historia, que el Santo Patrón el Niño Buen Pastor muchas veces que hacíamos mayordomía y (para que) pase tenías que pedir permiso a la comunidad de Canchacancha. Y el Niño Buen Pastor tenía que viajar hasta allá. Y si había alguna discusión entonces cerraban la iglesia hasta que se les haga algún pago y ahí recién le soltaban al niño. Entonces a raíz de eso ya mucho atropello de los de Canchacancha que nosotros, de mi esposo su tío, hicimos eso. Antes éramos una comunidad campesina. Antes era caserío,

¹⁴ El 25 de octubre de 2010 se rectifica oficialmente el nombre de la Comunidad Campesina de *Chaculla* por el de Comunidad Campesina de *Chacolla* mediante la Resolución Suprema N° 018-2010-AG. Según se menciona en dicho documento, como también en base a mis notas de campo, esto se debió a un error involuntario durante la inscripción.

luego comunidad campesina y ahora centro poblado. Próximamente con otro gobierno ya distrito será, porque tiene bastante población.
(A. Allcca, comunicación personal, 12 de noviembre de 2022)

Estos últimos comentarios de lo mencionado anteriormente responden a “entender este proceso de pasar de anexo a comunidad como una suerte de ascenso jerárquico que la población espera. Por lo general se considera que una comunidad es más que un anexo, como un centro poblado tiene más jerarquía que una comunidad, y que un distrito a su vez es una “mejor” categoría” (Barriga, 2012, p. 91).

Sin embargo, el proceso de fragmentación y formación comunal fue un periodo complicado y de arduo trabajo. El tío del señor Claudio, maestro artesano con quien trabajé durante mi periodo de trabajo de campo, Santiago Medina Quispe fue parte de ello (Figura 24).

AA: Chacolla, como quería independizarse; Canchacancha no le dejaba las documentaciones. Siempre ponían trabas a todo eso y del territorio han peleado

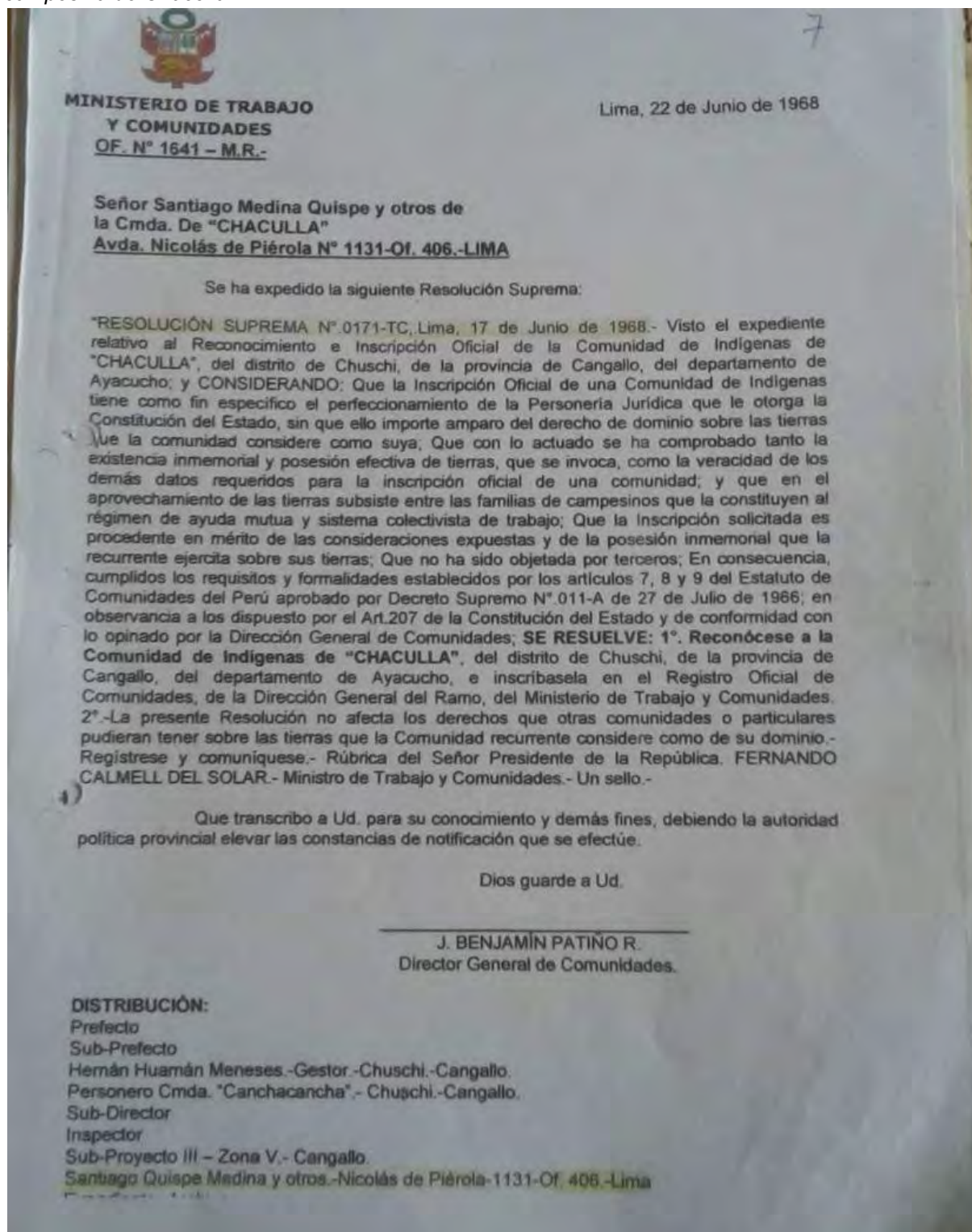
JB: Hasta ahora seguimos

AA: Hasta ahora se llevan rival. El límite de todo.

(A. Allcca y J. Barrios, conversación personal, 12 de noviembre de 2022)

Figura 24

Carta dirigida a Santiago Medina Quispe el 22 de junio de 1968 como representante de la comunidad campesina de Chacolla.



Fuente: Archivo fotográfico de Claudio Quispe (Huamanga, 2022)

2.2.2. El legado artesanal de Teófilo Alcca Pariona, el primer tallador chacollino

Chacolla y Canchacancha se encuentran fuertemente vinculados en la actualidad debido a su pasado compartido. Como se explicó en la sección anterior,

Canchacancha utilizaba el territorio que actualmente es Chacolla como espacio de cultivo y pastoreo. Una de las personas encargadas de pastorear al ganado colectivo de ovejas y cabras era el señor Teófilo Allcca Pariona.

La figura de este señor es recordada y nombrada constantemente por los tres talleres con quienes trabajé al considerarlo el “primer tallador chacollino”, pese a que en aquella época pertenecía a Canchancha.

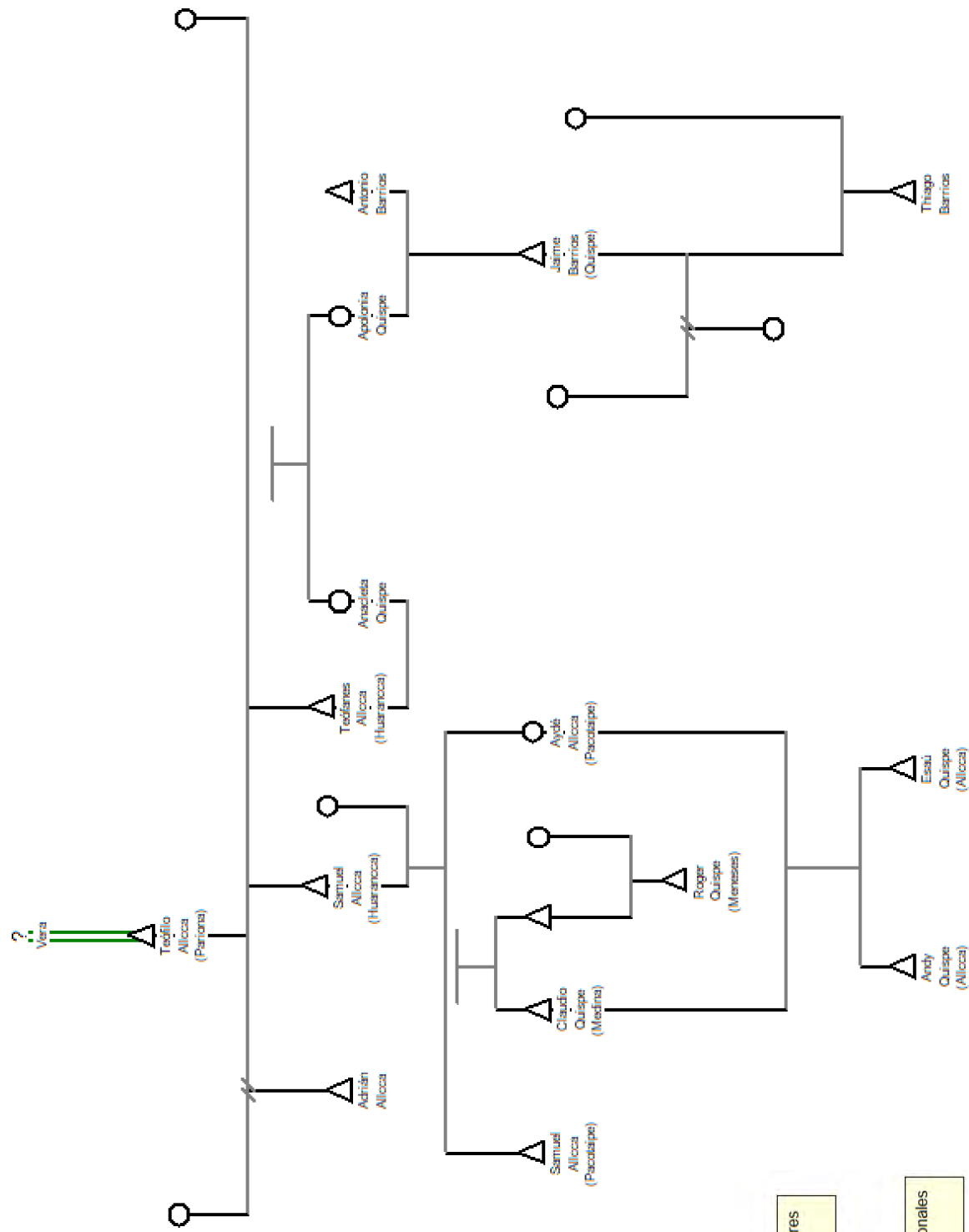
Los escultores huamanguinos de aquí, de la ciudad de Huamanga estaban ubicados por acá por Choro. Como para irse a la subida de Santa Ana, por ahí estaba su taller. En aquel entonces de quien más se conocía era la Familia Vera, pero quizá habían más artesanos. No sé la verdad, pero la familia Vera se iba a extraer la materia prima de allá. Y qué hacían. Para no traerse así en bloques ellos bosquejeaban el trabajo y prácticamente se quedaban tres meses, cuatro meses, y solamente se traían trabajos bosquejados para que sea más fácil la carga. Porque en la piedra se pueden tener las mermas que van a quedar y van a ser en vano traer. Entonces ahí mismo bosquejeaban. Y nadie conocía la materia prima, más que nada esa familia que iba pues allá. Mi abuelo cuando era joven paseaba con sus animalitos menores, la oveja, la cabra. Todos los que son menores. Entonces nace una amistad entre ellos y a raíz de ello empieza a apoyarle pues mi abuelo y de esa manera forman una amistad. Empezaron a hacer, a enseñarle un poco de lo que era este arte. Mi abuelo ya tenía más de 30 años y ya tenía una familia, una carga familiar donde no pudo cómo sostener a la familia. Entonces se recordó de este trabajo. Entonces empezó a hacer, una vez que terminó de hacer ese trabajo se vino acá (a la ciudad de Huamanga) a traer. Porque el traslado anteriormente era en burro llegó a acá en dos días, y le mostró al señor. “Mire, maestro, así he hecho”. El maestro le enseñó un par de indicaciones y ya. “Sabes qué, vamos a trabajar. Quiero que trabajes de esta manera, de esta forma”. Es a raíz de esto que nace esta artesanía en la comunidad de Chacolla. Ya mi abuelo una vez que empezó a trabajar, empezó a enseñar a la comunidad en donde la comunidad al 100% trabajaban este arte en el tallado de la piedra. Es él el primero, sí. El primer poblador que trabajaba allá. Su nombre es Teófilo Allcca Pariona. Él aprende de la familia Vera. 1849. Lo que mi papá me comenta es ese año. A raíz de eso el pueblo ya empieza a tener sus propios diseños, pero ya trabajan al 100% ya la piedra. Y nosotros los que estamos en la ciudad de Huamanga somos pues compoblanos de allá mismo, de la comunidad. Por ejemplo, el señor Jaime, Roger, nosotros. Todos los que practicamos piedra de Huamanga somos de allá. Somos residentes ya chacollinos acá en Huamanga. Y nuestra vida económica la hacemos a base de la piedra de Huamanga. (...) Muchas veces su chacra de él (Teófilo Allcca Pariona) quedaba abandonada y la gente le insultaba porque esa fecha le decían “cómo va a estar este ocioso así, este es ocioso” diciendo, pero la gente no entendía que el valor del arte tenía precio. Tanto así que mi papá me comenta que cuando se retrasaba en su sembrío o en su cosecha la gente le insultaba. Y bueno así pues, luego ya su otro heredero es Adrián, le transmite este arte a Adrián Allcca. Su hijo de su primer compromiso, después de él se

transmite a mi padre que es Samuel Allcca Huarancca. Mi abuelo al fallecer, mi papá es de un segundo compromiso. Al fallecer queda un menor de 3, 4 años. Pero a raíz de esto ya le transmite a su hijo de su primer compromiso, Adrián. Entonces mi tío, que era ya una persona adulta, le transmite este arte cuando tendría 5 años mi papá. Empieza a hacer el trabajo junto con él, con mi papá Samuel Allcca. Y él transmite el arte a sus hijos que es Teófanés Allcca, Allcca Huarancca. Entonces ya mi papá luego nos transmite a nosotros. Entonces mi papá Samuel nos transmite este arte a nosotros sus hijos. Hasta la fecha que estamos solamente estoy ya, porque mis hermanos claro están con el arte pero no al 100%. El que fue el más reconocido fue mi hermano Samuel Allcca Pacotaípe. Después estamos nosotros, yo que soy su hija, Aydé Allcca. Mi hermano ha ganado incluso premio Inti Raymi. Él es el que nos ha abierto poco a poco y nosotros hemos buscado continuarle. Él ya no se dedica, de él su profesión es derecho y está ejerciendo su profesión ya. Ya no la tiene al 100%. Por ahí alguna chancada, pero ya no. A raíz de mi padre también aprende el señor Jaime Barrios. Justamente de los dos hermanos: Samuel Allcca y Teófanés Allcca. Ellos son los que le apoyan en el aprendizaje de este arte a Jaime Barrios. Ellos son los pioneros en formar este arte, solo mi esposo (Claudio Quispe Medina) tiene otro maestro. Pero ese otro maestro ha sido formado también en la familia Allcca. A él le enseñan este arte Teófanés Allcca, mi papá, otros más. (...) Como somos foráneos nosotros también nos apoyamos. Él (Claudio Quispe Medina) se logró asentar, conseguir un cuartito y a raíz que trabajaba se involucró más y a raíz de eso es que los hermanos (Allcca Huarancca) le empiezan a apoyar. A partir de ellos es que empieza a emprender también. A raíz de ellos él también deja su legado y a la vez mi esposo aprende de ellos. Todo nace de la familia. Si no hubiese aprendido mi abuelo no estaríamos como ahora. No creo.

(A. Allcca, comunicación personal, 08 de septiembre de 2022)

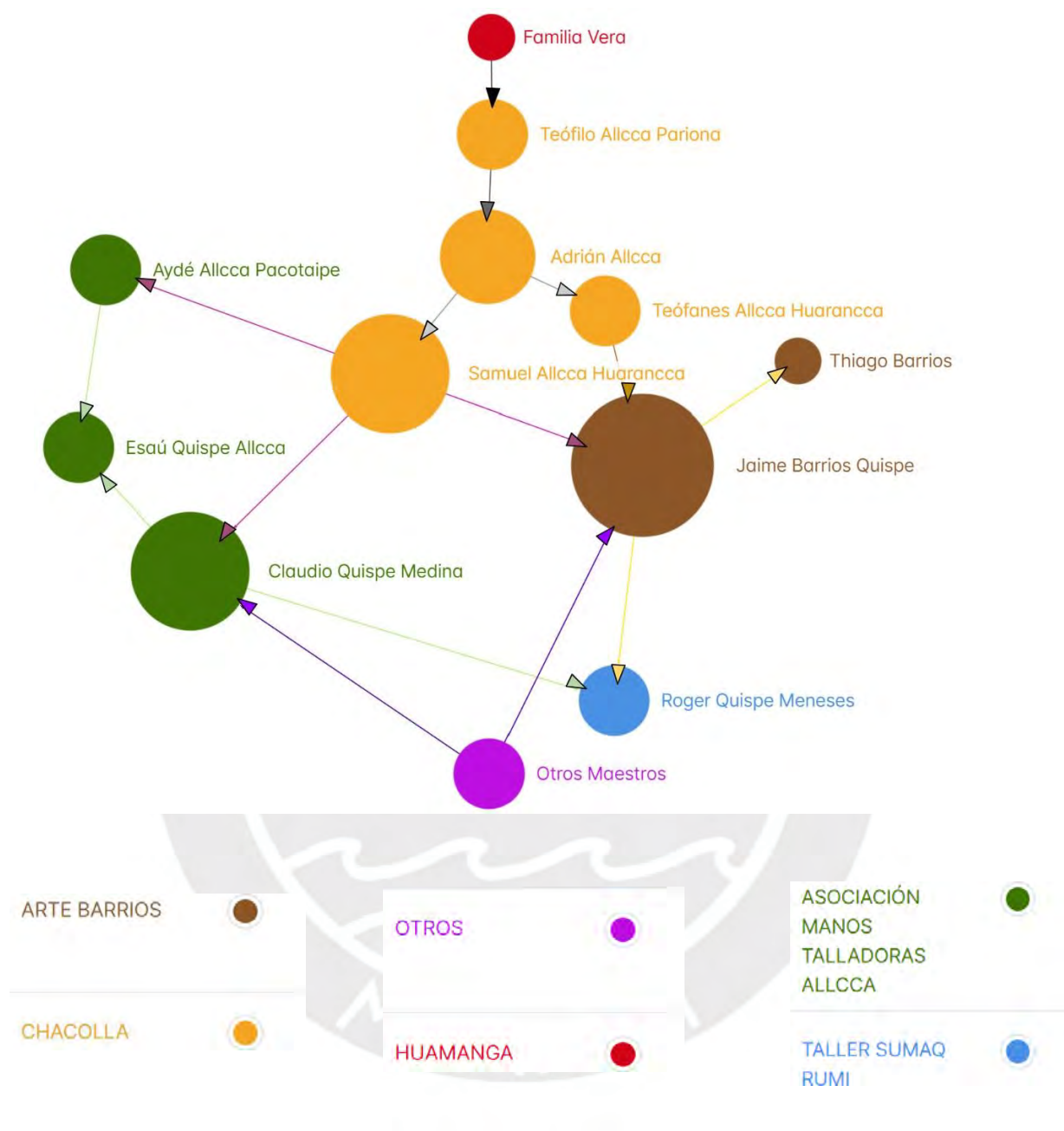
Según me comentaron durante los meses que realicé mi trabajo de campo junto con los talleres, el personaje del señor Teófilo Allcca Pariona sobresalía al momento de hablar de la herencia. Es a partir de él que se establece el ayllu, no solo en términos de consanguinidad sino también desde el legado en el tallado (Isbell en Mayer y Bolton, 2020). En el Gráfico 3 podemos encontrar un diagrama de parentesco que detalla mejor las conexiones entre los maestros artesanos (Aydé Allcca, Claudio Quispe, Jaime Barrios y Roger Quispe). Asimismo, le continúa un mapa de actores (Gráfico 4) que evidencia más directamente las conexiones sobre quién le enseñó a quién (→) y quiénes están en proceso de aprendizaje (←). El uso de los colores en este segundo esquema busca ayudar al lector a identificar a los diferentes maestros y aprendices en el ayllu artesanal chacollino según los talleres o lugares de procedencia.

Gráfico 3
Diagrama de parentesco de la red de talladores charcolinos residentes en Huamanga.



Fuente: Elaboración propia

Gráfico 4. Mapa de actores de maestros-aprendices de la red de talladores chacollinos residentes en Huamanga.



Fuente: Elaboración propia

El señor Teófilo no solo fue el maestro de este grupo en particular, sino que lo fue para todo Chacolla. Es mediante él que el pueblo empieza a aprovechar de la materia prima que tenían al borde del río Pampas. Le enseñó al resto de los habitantes sobre el trabajo en el tallado y es debido a eso que sigue siendo recordado actualmente. Reorientó las actividades económicas de tal manera que

Chacolla se convirtiera en “Tierra de Artesanos”, tal se expresa en el arco de la entrada al Centro Poblado (Figura 23).

Chacolla es la cuna de la artesanía porque allí es donde apareció por primera vez la piedra. Allí nació el señor Samuel (Allcca Huarancca) y todos ellos. Allí todos ellos aprendieron. Trajeron a Huamanga así todo “monstruito”. Se trajeron acá y los maestros de acá nunca habían visto la piedra, hacían otras cosas. Ellos le ayudaron a arreglar, le hacían más bonito. Entonces ellos les decían “traeme así esta piedra más de donde tú vienes, así todo moldeado y así vendeme”. Y ellos traían, esos maestros le arreglaban y le daban un último acabado. Hasta que uno de esos le dijeron “tú de dónde te traes esta piedra. Llévame a tu pueblo”. Y les mostraron así. Entonces ahora todos le conocen a Chacolla, Chacolla el lugar de donde nace. Con el paso del tiempo ya empieza a salir de otras partes. Vilcas, Huanta, la selva, otros sitios más salen diferentes canteras. Pero Chacolla es la cuna. Esa persona que traía moldeado enseñó a su hijo. El amigo a su amigo. El amigo a más. En Chacolla 80% hacía, y también a la chacra. Pero ahora no. En la actualidad no hay esa ayuda, aporte ni nada. Ahora todo es cosecha de papa. Ahí se gana más.

(R. Quispe, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

No obstante, si bien gran parte de la población dejó el cultivo de maíz y papa para dedicarse a la extracción y tallado de la piedra, con el paso del tiempo regresaron a sus anteriores actividades económicas. La falta de apoyo institucional para apoyar a los artesanos en crecimiento, el periodo del conflicto armado interno y la constante migración de la época llevó a que Chacolla dejara el trabajo del tallado y volviera a sus actividades “tradicionales” del pastoreo y cultivo. El mercado de la artesanía es económicamente más rentable en la ciudad, por lo que aquellos que sí continuaron con esto terminaron también por migrar a Huamanga principalmente y dedicarse a ello.

Todo el mundo así en Chacolla empezó a dedicarse a la piedra de Huamanga. Se dedicaba a la piedra de Huamanga y así Chacolla se convirtió en el 90% podríamos decir de talladores. Pero hoy en día ya no, seguramente ahora al ir encontrará pocos. La mayoría, los jóvenes, empezaron a migrar. Muchos se fueron a Lima, muchos venían a Pisco, Chincha, donde producían cantidad de algodón y se iban a trabajar allí. Hoy en día, en Huamanga mismo, acá por el distrito de Chiara que está más arriba se han dedicado al cultivo de la papa. Entonces todos los compoblanos de la comunidad de Chacolla a las 3 am ya se vienen a trabajar y la piedra ya la han tomado ya ni siquiera como secundario, la han dejado. Ahora Chacolla será ... qué te digo, un 10% o 20% de artesanos. Ya no todos. Entonces prácticamente la comunidad de Chacolla lo único que hace es extraer y ya nada más. Extraer y

vender. Extrae y vende. Extrae y vende. Abastece a otros departamentos. Más o menos de ahí nace este tema de la piedra de Huamanga. (C. Quispe, comunicación personal, 03 de agosto de 2022)

2.3. Patrimonio Cultural de la Nación

Si bien el reconocimiento oficial de la patrimonialización de la línea artesanal del tallado en piedra de Huamanga se dio en abril del 2019, esta viene siendo una práctica en la historia del Perú incluso desde el periodo pre-incaico. Para poder llevar a cabo satisfactoriamente este proceso, fue necesario un trabajo conjunto en la elaboración de un expediente técnico. Dicho documento, conformado por 158 folios y un Plan de Salvaguardia, fue desarrollado a través del CITE Ayacucho por los antropólogos Freddy Antonio Ferrúa Carrasco y Elsa Yovana Ramírez Palomino, junto con la participación activa de diferentes artesanos.

2.3.1.

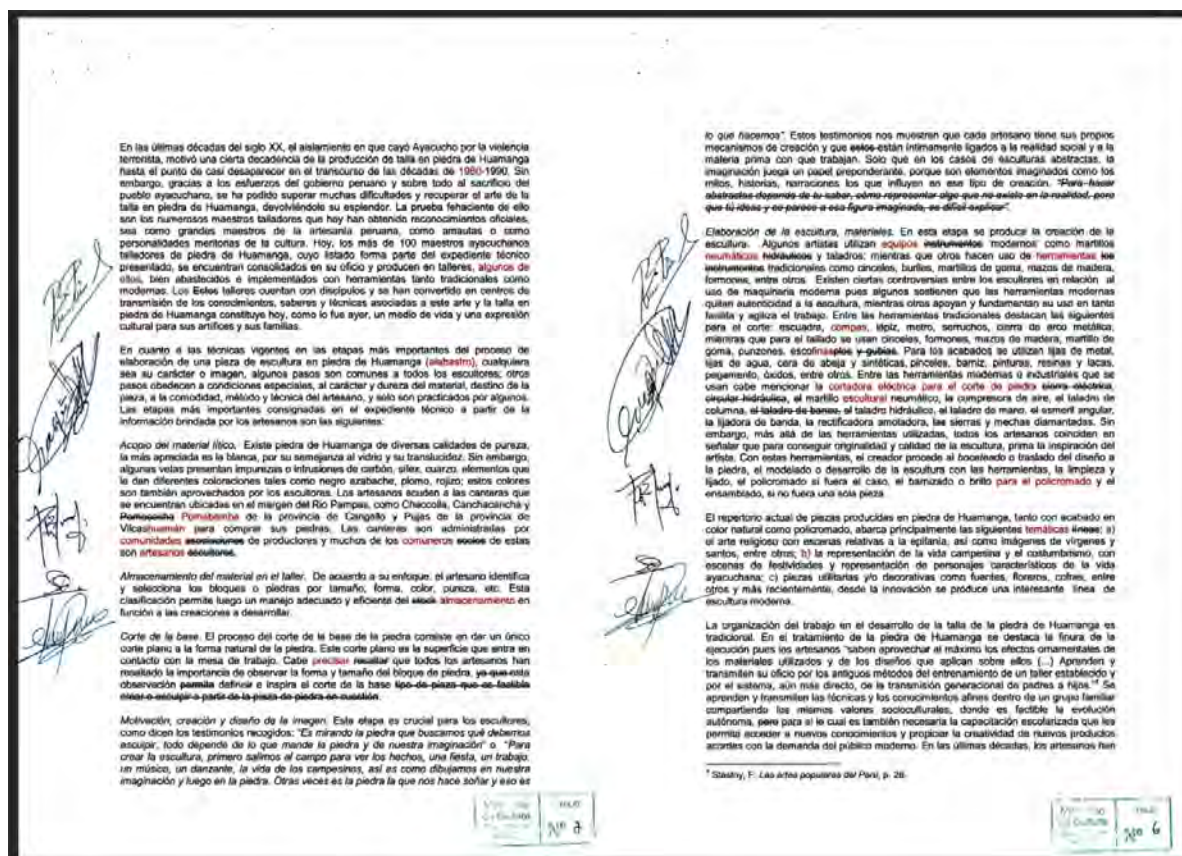
Expediente Técnico

Durante la elaboración del expediente técnico se involucraron diferentes instituciones y personajes importantes para comprender la narrativa que construyen sobre la piedra y su trayectoria en el tallado. Benjamín Pizarro, maestro artesano en piedra de Huamanga y representante ayacuchano del Consejo Nacional de Fomento Artesanal (CONAFAR) entre el periodo 2015-2017, fue quien solicitó inicialmente dicho proceso (MINCUL, 2019). A partir de ello, se trabajó con el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR), el Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) y el CITE Ayacucho.

Se realizaron diferentes propuestas en las cuales intervinieron un grupo de artesanos, mayormente hombres y todos residentes en Huamanga, para poder discutir al respecto.

Figura 25

Documento validado de la propuesta de declaratoria en la actividad “Reunión de Validación del Informe de Piedra de Huamanga” organizada por el CITE Ayacucho

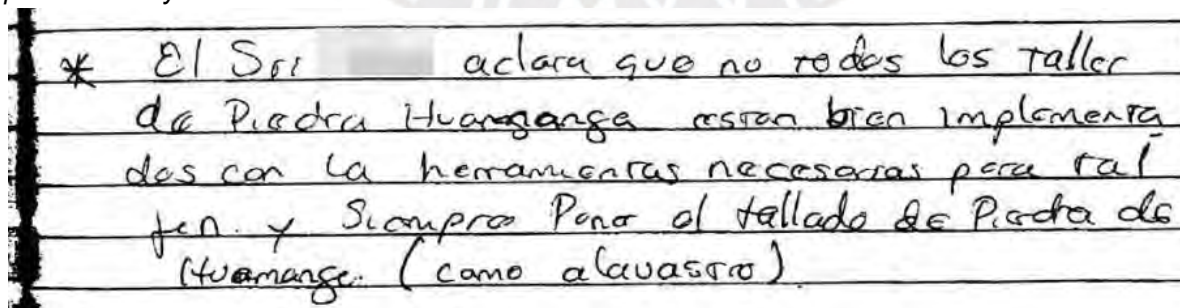


Fuente: Editado del Informe N° 001-2019-MINCETUR/VM/DGA/DDAMINCETUR (MINCETUR, 2019)

Durante la reunión establecida para la revisión de dicho documento preliminar, los artesanos tuvieron también la oportunidad de modificar y añadir la información que consideraban relevante. En este sentido, este espacio fue también un momento de visibilizar sus necesidades dentro del sector.

Figura 26

Fragmento del Acta de la "Reunión de Validación del Informe de Piedra de Huamanga" organizada por el CITE Ayacucho



Fuente: Editado del Informe N° 001-2019-MINCETUR/VM/DGA/DDAMINCETUR (MINCETUR, 2019)

Considero importante resaltar este fragmento en particular donde uno de los participantes detalla aspectos relacionados a la escasez de herramientas

especializadas para el tallado y hace como pedido que cuando se hable del tallado se ponga “piedra de Huamanga como alabastro”.

Para el presente estudio de licenciatura considero fundamental hacer hincapié en este comentario. En diferentes momentos del expediente técnico de declaratoria, sobre todo en las versiones preliminares disponibles en el folio, se menciona información que, según mi experiencia en trabajo de campo, no es precisa. Uno de los más notorios y con graves implicancias respecto a la visibilización del sector es que hayan mencionado que “la provincia de Huamanga, en región Ayacucho, es el lugar donde se encuentran sus mejores canteras y a ello se debe su denominación” (MINCUL, 2019, p. 2). Respecto a esta información, los artesanos con quienes he trabajado me han mencionado que en Huamanga no existen siquiera canteras. De hecho, los principales lugares de extracción de la piedra de alabastro se encuentran ubicados en Chacolla, Canchacancha, Pomabamba y Pujas (Notas de campo, 2022-2023).

Entender esta confusión e invisibilización del trabajo de extracción y sectores de donde parte la piedra para ser posteriormente transformada sirven de contexto para comprender las discusiones sobre la denominación de la piedra, la cual sigue siendo un debate actualmente (Figura 2). El trabajo del tallado, si bien tiene una trayectoria amplia en Huamanga, no es el único lugar donde interviene la piedra y no es su lugar de origen.

Pese a este error, el cual podría deberse a que el grupo de artesanos partícipes en el expediente técnico son mayormente huamanguinos, el documento final de la propuesta de declaratoria incluye información destacada sobre la trayectoria de la línea artesanal y sus actores.

El documento, realizado mediante una investigación bibliográfica y sustento documental, se encuentra dividido en tres grandes secciones. En primer lugar se encuentra una descripción general sobre la línea artesanal. En segundo lugar se detallan aspectos característicos del tallado como su historia, portadores y la transmisión de conocimientos. Finalmente, en la última sección, se expone el Plan de Salvaguardia elaborado.

2.3.2. Plan de Salvaguardia: alcances comparativos 4 años después

El proceso de patrimonialización también presenta ciertas posibilidades y limitaciones. Como parte del Plan de Salvaguardia y compromisos sobre la

protección legal que ahora recibe esta línea artesanal, se establecen una serie de proyectos para mantener la integridad de la práctica y preservar su autenticidad. No obstante, esto implica muchas veces también que se establezcan una serie de requisitos y regulaciones que los artesanos deben cumplir, lo cual supone también un desafío en términos de adaptación y burocracia.

Para la elaboración de este documento se desarrolló el 21 de marzo del 2018 un taller especializado por parte de la Dirección Desconcentrada de Cultura - DDC Ayacucho bajo encargo del CITE Ayacucho. En dicho taller participaron diversos artesanos con quienes se estableció un análisis de la situación de la línea artesanal del tallado y las recomendaciones, las cuales involucran a tanto instituciones públicas como privadas, para salvaguardar y preservar esta práctica artística.

Figura 27

Plan de Salvaguardia parte 1



"Año del Diálogo y la Reconciliación Nacional"

PLAN DE SALVAGUARDIA				
CONTEXTO	PROBLEMAS IDENTIFICADOS	ACCIONES PROPUESTAS	RECURSOS NECESARIOS	RESPONSABLES
1. De la cadena productiva.	1. Pocos discípulos – alumnos 2. Poco interés 3. Pocas herramientas 4. Poco identidad regional 5. Poca participación de los grandes maestros en estos procesos. 6. Materia prima con fallas y defectos. 7. Deserción del Tallado de Piedra 8. Poca innovación en productos. 9. No poder cubrir la demanda de productos por pedidos de ocasión. 10. No se cuenta con mano de obra calificada. 11. Deserción de jóvenes que encuentran otra alternativa en el mercado laboral. 12. Pérdida del interés en el sector artesanal por los jóvenes.	1. Capacitar a los comuneros, en la extracción de la piedra de huamanga, para desarrollar selección de piedra, mejora de la materia prima, bajar costos de compra. 2. Capacitación en la extracción adecuada de las piedras en las zonas donde se encuentran las canteras: Chacoya – Cangallo, Pujas – Vilcashuamán, Mayoq Huanta. 3. Incorporación de maquinaria para no dañar las piedras y no se fragmentaría mucho las piedras, evitando la merma de la materia prima. 4. Capacitar permanentemente a los artesanos y nuevos valores. 5. Desarrollar planes pilotos con desarrollo de programas tecnificados.	Diagnóstico del Tallado de la Piedra de Huamanga	MINISTERIOS DE CULTURA, MINCETUR, GOBIERNO REGIONAL, GOBIERNO LOCAL
2. Investigación, maquinarias y tecnología	1. Poca visibilidad de la enseñanza en los tres niveles educativos primaria, secundaria y superior. 2. Modernidad tecnológica que hacen perder la identidad cultural. 3. Ingresos de productos chinos, decorativos porcelana, cerámica al frío. 4. Poca difusión de los procesos productivos en la piedra de Huamanga en medios de comunicación. 5. Crisis política 6. TLC 7. Herramientas imitaciones descartables	1. Incorporar maquinarias (cortadoras) en talleres artesanales, para mejorar los procesos productivos, en los talleres. 2. Desarrollar un estudio de que maquinarias debe utilizar cada artesano. 3. Alianzas con empresas proveedoras de maquinarias para ofrecer precios accesibles para los artesanos. 4. Desarrollo de investigaciones de la betas de piedras, para su extracción a cargo de la comunidades: Chacoya – Cangallo, Pujas – Vilcas Huamán, Mayoq – Huanta. 5. Desarrollar estudios que tipos de maquinarias requieren los talleres. 6. Capacitación en el uso de las maquinarias para el corte de piedra. 7. Desarrollar un diagnóstico de la demanda, para tener indicadores de compras y ventas de materia prima para hacer que el Tallado de Piedra de Huamanga sea más atractiva al sector de la pequeña y mediana empresa.	Diagnóstico del Tallado de la Piedra de Huamanga	MINISTERIOS DE CULTURA, MINCETUR, GOBIERNO REGIONAL, GOBIERNO LOCAL



INFORME Nº052-2018- MINCETUR/VMTO/DGA/DGCITAT/CITEAYACUCHO/APAO

3

49



Fuente: Editado del Informe N° 052-2018-MINCETUR/VMTO/DGA/DGCITAT/CITEAYACUCHO/APAO (MINCETUR, 2018)

Figura 28

Plan de Salvaguardia parte 2

CONTEXTO	PROBLEMAS IDENTIFICADOS	ACCIONES PROPUESTAS	RECURSOS NECESARIOS	RESPONSABLES
3. Espacios de exposición	1. Escasa promoción del tallado en Piedra de Huamanga. 2. Turismo limitado solo en carnavales y semana santa. 3. Costos elevados de los diversos servicios de transporte y hoteles. 4. Pocos reconocimientos y concursos. 5. Espacio limitado para la exposición y venta de productos artísticos. 6. Cultura viva donde se realiza la explicación del tallado de piedra. 7. Pocos ferias de artesanía para la articulación comercial. 8. Escasas exposiciones en museos nacionales, donde se explique cómo se desarrolla el tallado de piedra de Huamanga. 9. Pocos concursos de artesanía con premios que incentiven para mejorar.	1. Desarrollo de circuitos y espacios de ventas donde se fortalezca su valor local y fomentar su relación con la identidad regional. 2. Fortalecimiento de la identidad y el valor de grandes maestros. 3. Desarrollar espacios para la expo venta. 4. Incentivar los concursos de escultura y tallado de piedra, nuevos valores, con estímulos para no estancarse en el área. 5. Empoderamiento en cada línea artesanal en página web. 6. Incentivar la creación de tiendas especializadas en productos de artesanía y artísticos de exposición y venta, tanto local y nacional. 7. Montar un taller museo, para ser incorporado en visitas de los circuitos turísticos y hoteles vivenciales, con intervención a la comunidad y demás actividades que agreguen más productos al área artesanal.	Diagnóstico del Tallado de la Piedra de Huamanga	MINISTERIOS DE CULTURA, MINCETUR, GOBIERNO REGIONAL, GOBIERNO LOCAL
4. Gestión asociativa	1. Dificultad en asociarse con otros artesanos.	1. Desarrollar procesos de asociatividad a los artesanos.	Plan de desarrollo de la asociatividad del Tallado de Piedra de Huamanga	MINISTERIO DE LA PRODUCCIÓN
5. Competencia	1. Ingreso al mercado de productos decorativos artísticos y utilitarios de procedencia china a bajos precios, variedad y en cantidad. 2. No se cuenta con compradores de obras especializadas.	1. Articular actividades comerciales con compradores. 2. Desarrollar capacitación en ventas y canales de comercialización. 3. Tener ventanitas de ventas. 4. Desarrollar artículos derivados del Tallado de Piedra de Huamanga.	Plan de marketing del Tallado de Piedra de Huamanga	MINISTERIO DE LA PRODUCCIÓN, MINCETUR

INFORME Nº052-2018- MINCETUR/MT/DGA/DGCITAT/CITEAYACUCHO/APAO

4

Fuente: Editado del Informe N° 052-2018-MINCETUR/MT/DGA/DGCITAT/CITEAYACUCHO/APAO (MINCETUR, 2018)

Figura 29

Plan de Salvaguardia parte 3 (MINCETUR, 2018)

CONTEXTO	PROBLEMAS IDENTIFICADOS	ACCIONES PROPUESTAS	RECURSOS NECESARIOS	RESPONSABLES
6. Políticas públicas	1. Poca participación de los niveles de gobierno en el plano local y regional para crear estrategias de desarrollo. 2. Poca difusión y promoción del sector de tallado de piedra de Huamanga. 3. Poca información sobre las artes y las líneas artesanales en Ayacucho. 4. Poco fortalecimiento a la identidad y el valor de los grandes maestros. 5. Posicionar con el patrimonio con el turismo. 6. Desarrollar espacios para la expo venta	1. Posicionar el patrimonio con el turismo. 2. Fortalecer los servicios turísticos: hoteles y transporte para mejorar el turismo local. 3. Concientizar a los funcionarios sobre la importancia de la artesanía y sus beneficios culturales y económicos a la región de Ayacucho y su relación directa con la identidad cultural. 4. Difusión de la historia y actividades de los artesanos (es) en los medios de prensa y comunicación. 5. Desarrollar convenios y alianzas con los proveedores locales, para fortalecer la cadena productiva y así mejorar las actividades económicas de los distintos sectores. 6. Incentivar que haya compras locales, a través de generar estrategias de compra directa o indirecta en la localidad, con participación con colegios, instituciones públicas, ONG, Universidades, entre otros. 7. Desarrollar actividades educativas en las instituciones educativas, con un formato lúdico y sensibilizar a la población. 8. Poner en valor el Tallado de Piedra de Huamanga, a través de declaratorias locales y nacionales. 9. Conservar la práctica de desarrollo de artesanal del Tallado de Piedra de Huamanga. 10. Desarrollar una evaluación permanente del Tallado de Piedra de Huamanga, cada 05 años.	Ordenanzas municipales. Plan de desarrollo artesanal: Regional y Local	MINISTERIOS DE CULTURA, MINCETUR, GOBIERNO REGIONAL, GOBIERNO LOCAL



INFORME Nº052-2018- MINCETUR/MT/DGA/DGCITAT/CITEAYACUCHO/APAO

5

Fuente: Editado del Informe N° 052-2018-MINCETUR/MT/DGA/DGCITAT/CITEAYACUCHO/APAO (MINCETUR, 2018)

A partir de la información expuesta en las Figuras 27, 28 y 29 respecto al contexto del 2018, planteo hacer una breve comparación en base a mi experiencia etnográfica trabajando con talleres chacollinos residentes en Huamanga. Con la información obtenida no busco hacer un análisis completo de la situación, pero sí identificar qué problemas aún persisten y cómo algunas de las acciones propuestas en 2018 han sido desarrolladas hasta la actualidad.

En primer lugar, respecto a las problemáticas identificadas de la cadena productiva, uno de los problemas que aún afectan al sector es la materia prima con fallas y defectos. Inicialmente, según el Plan de Salvaguardia (Figura 27), se propuso capacitar respecto a la extracción adecuada de las piedras; no obstante, al menos en el caso específico de Chacolla, esto no tuvo resultados reales. La escasez de maquinarias necesarias para la limpieza de la merma posterior a la extracción imposibilita que se pueda continuar extrayendo buen material para la escultura. En la sección 3.1.1. detallo más respecto a esto en base a mi experiencia de campo en enero 2023.

Por otro lado, respecto a la maquinaria de los talleres, se propuso incorporar cortadoras específicamente a modo de facilitar y mejorar los procesos productivos. En algunos casos esto sí se ha realizado, aunque en pocos talleres como el Taller Allica, y no cubriendo necesariamente las otras necesidades que estos recursos requieren para su funcionamiento como el agua. Pese a ello, la adquisición de este recursos tecnológico incrementa las ventas y capacidad de producción. Asimismo, permite masificar su producción de piezas lo más idénticas posibles, lo cual también les abre otros mercados.

2.4. Conclusiones

A lo largo del capítulo 2, he abordado detalles del trabajo de la talla en piedra de alabastro, también conocida como piedra de Huamanga, desde sus inicios hasta la actualidad. A partir de esto, he buscado contextualizar la investigación y presentar la materia prima, cómo se ha trabajado desde el periodo colonial hasta el presente tanto en Ayacucho como en el exterior. La tradición escultórica en ayacucho respecto a la piedra de alabastro nos lleva a comprender la importancia de un proceso de adaptación constante. Asimismo, respecto a la segunda parte del capítulo, esta se centra en el Centro Poblado de Chacolla, espacio de origen de la piedra de alabastro y cuna del trabajo en esta línea artesanal.

Según lo expuesto en el desarrollo de las secciones de este capítulo, he podido evidenciar diferentes niveles de valoración que reciben los actores. El trabajo del tallado en Chacolla forja una identidad propia a nivel comunal evidenciable a través de los discursos de sus habitantes como también desde sus autoridades locales. El arco en la entrada a la comunidad tiene la firma de la Junta Directiva, por lo que su creación cumple con la labor de performar la identidad de artesanos que buscan mostrar al exterior.

Se realza a su vez la figura del iniciador de esto: Teófilo Allcca Pariona. Él y todo su legado de artesanos en y fuera de Chacolla establecen una diferencia en las actividades económicas regulares del pueblo. Así, el artesano mantiene un estatus diferente construido a lo largo del tiempo. Inicialmente identificado localmente como alguien “ocioso”, “que descuida sus tierras por no dedicarles tiempo”; y luego como alguien que logra mostrar Chacolla al exterior, que visibiliza su pueblo de origen. Sin embargo, el cambio del estatus dentro de la comunidad sobre el artesano depende del valor que se le otorgaba a la artesanía y a la piedra en sí misma. Recién cuando la comunidad notó el valor de cambio que tenía el trabajo con la piedra, empezaron a valorar el potencial de sus talladores.

De igual manera sucede actualmente con el mercado de la artesanía en donde los talleres artesanales se encuentran dependiendo de qué valoran ahora los nuevos mercados para poder generar productos que sean de su interés. Ante esto es que empezaron a ver el valor de las piedras de otros colores y patrones e incurrir en nuevas técnicas. Las posibilidades que se abren a partir de la patrimonialización también les otorga un mayor reconocimiento de su trabajo y valor de sus productos. Sin embargo, también les presenta nuevos desafíos y restricciones como establecerse en talleres formales, crear asociaciones y manejar un nuevo lenguaje digital para expandir sus negocios mediante las redes sociales.

Ante estas ideas surgen también nuevas interrogantes. ¿Qué tan rentable resulta el trabajo de artesanía con la piedra? ¿A quiénes les funciona y por qué? ¿O quiénes lo hacen funcionar? La artesanía es una actividad vulnerable a factores externos. Los artesanos residentes en Chacolla no pueden dedicarse al tallado como actividad principal, ya que no les otorga los mismos beneficios que el trabajo tradicional en la agricultura. Esto es debido a que no están vinculados con el mercado del turismo o de decoración de interiores. Ambos públicos son los principales compradores del trabajo artesanal actualmente y causantes de la

migración Chacolla-Huamanga de talleres artesanales con el fin de hacerse notar ante el mercado. Por el contrario, en el caso de los artesanos han seguido trabajando desde Chacolla, su producción se centra en la exportación de sus piezas a revendedores en Huamanga o Lima, circuitos que invisibiliza muchas veces su trabajo artesanal y donde los productos se comercializan a precios mucho más elevados por los cuales fueron adquiridos inicialmente. Por ello es que la población de Chacolla, la cual continúa aumentando sus niveles demográficos, optó finalmente por otro tipo de labores como aquellas enfocadas al cultivo dentro y fuera de la comunidad. Durante los momentos más críticos de la pandemia en 2020 se evidenció nuevamente la vulnerabilidad del sector artesanal generada por factores exógenos como la crisis sanitaria.

El mismo Estado, MINCETUR, no ayudan a esos artesanos. Si ayudasen, esos artesanos harían más piezas, subirían el precio de sus productos, tendrían pedidos. Pero como no hay ese apoyo ellos también se sienten abandonados. ¿Y la familia? No alcanza, mejor se dedican a otra actividad. Por eso que en Chacolla ya solo hay 20%, ya no hacen piedra. Ahora están en la papa o albañilería por la misma necesidad. Yo también dejé un tiempo la piedra, porque no había salida. Mucha competencia. Me dediqué a la construcción y otros oficios. Incluso de conductor. Con la pandemia recién recibí apoyo y dejé esas cosas y me dediqué más. Volví a la piedra. Incluso el señor Claudio y Jaime. No había apoyo. Muchos compañeros que conozco tenemos que dejar.

(R. Quispe, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

Frente a esta situación, los artesanos tuvieron que buscar otras salidas económicas rentables como la construcción, o recurrir a aquellas actividades económicas más seguras y conocidas como la agricultura¹⁵.

Las ideas desarrolladas en este capítulo permiten comprender el contexto de la piedra de alabastro y su tallado. Lo expuesto sirve como punto de partida para abordar en el capítulo 3 las nuevas disputas relacionadas al valor de la piedra, su proceso de transformación desde la cantera de Chacolla hasta los talleres artesanales, y la necesidad de estos últimos por ser reconocidos como tales.

¹⁵ Precisamente este tipo de situaciones son las cuales ejemplifican cómo sucede la deserción del tallado en piedra expuesto en la Figura 27.

Capítulo 3. De la cantera al taller

Como parte de mi trabajo de campo decidí observar el trabajo realizado por talleres dedicados a la línea artesanal del tallado en piedra de Huamanga. Para Geertz (1994), explorar formas de arte es explorar la sensibilidad que emerge de la colectividad desarrollada a partir de un proceso histórico. Es ante esto que no solo me dediqué a entrevistar a los maestros artesanos dueños de estos talleres, sino también de formar parte de los procesos de fabricación a modo de comprender la manera en cómo los materiales (piedra, herramientas, hojas de coca, etcétera) se relacionan con las personas (Ingold, 2013).

Este capítulo busca ser descriptivo sobre las trayectorias culturales de la piedra y comprender su significado, valor y relaciones sociales que establece con humanos, lugares y otros objetos. Ante esto, esta sección se divide a partir de las etapas de transformación de las piedras según los espacios en donde suceden.

Inicialmente se parte desde la cantera, en este caso en particular se centra en la cantera de Chacolla. Posteriormente estas mermas se distribuyen a diferentes talleres, como lo es en esta investigación los casos de tres talleres chacollinos residentes en Huamanga. En estos lugares es donde ocurre la mayor transformación física y simbólica al asumir la forma de una mercancía. Sin embargo, considero importante resaltar las formas en cómo se desarrollan las piezas en cada taller de manera diferenciada y por quiénes.

Como último punto se desarrolla, aunque sin profundizar, los espacios de circulación, comercialización y difusión de los productos artesanales en piedra partiendo del caso de la tienda Manos Sanjuaninas. Si bien existen otros lugares de venta tanto en Ayacucho como el Lima, rescato la importancia de estudiar este lugar tras originarse como una iniciativa colectiva entre la Municipalidad Distrital de San Juan Bautista y diferentes talleres residentes en este distrito durante la pandemia.

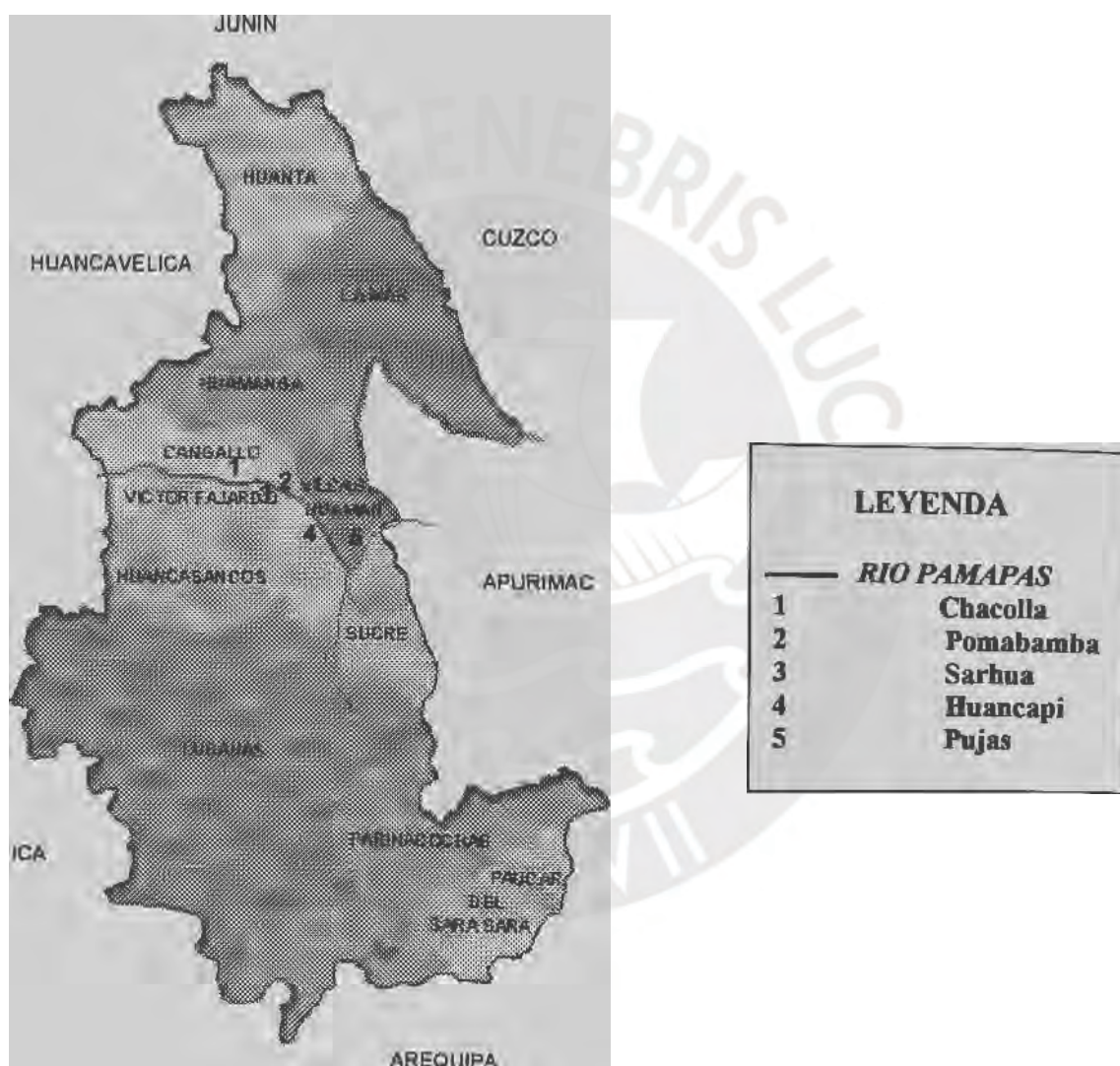
3.1. La cantera de Chacolla

Como se ha podido presentar en el capítulo anterior, la piedra de alabastro ha tenido una fuerte presencia en la historia peruana a tal punto de ser conocida como “piedra de Huamanga”, pese a no provenir exactamente de este lugar. De donde realmente se extrae esta materia prima es de otras provincias ayacuchanas. Las canteras más antiguas y conocidas están ubicadas en Cangallo, pero actualmente también se encuentran en apogeo aquellas otras cercanas al Río Pampas como las

ubicadas en las provincias de Victor Fajardo y Vilcashuamán. Según menciona Garibay (2004), a las orillas del recorrido de este río es donde se encuentra mayormente el alabastro. Sin embargo, su acceso se encuentra dependiente de los caminos o cercanía a los pueblos. Es ante esto que solo en determinados poblados se encuentra la mayor concentración de extracción, como Pujas en Vilcashuamán o Pomabamba y Chacolla en Cangallo.

Figura 30

Mapa de Ayacucho. Ubicación de las canteras de piedra de Huamanga



Fuente: Editado de Las pedras en Ayacucho y sus propiedades plásticas para la escultura (p. 21), de M. Garibay (2004)

La cantera central en esta investigación es la de Chacolla, ubicada en la provincia de Cangallo, distrito de Chuschi. La elección de esta cantera en particular es por su relevancia histórica para el tallado, siendo considerada de las primeras canteras en ser explotadas debido a la calidad de su materia prima, originando

incluso un fuerte nivel de regionalismo al identificar al alabastro como “piedra de chacolla” (Roquez, et. al. 2005).

Acá hay dos piedras. De Chacolla y Pujas. Pujas tiene su blanco más claro. Mientras que de Chacolla es más opaco. Y de Chacolla para los tallados es más fuerte. No se rompe tan fácil. Tiene grietas, pero es tallable. De Pujas no. No se deja ver con la claridad. Chacolla no bota tanto brillo, Pujas sí bota fuerte. Para cuestión utilitario Pujas es bueno, más blanco y brillo fuerte. De Chacolla sí es bueno para esculturas. Pero igual se trabaja todo. La ventaja de Chacolla es que también tiene todos los colores. Rojo, verde, gris, plumizo, naranjito, rosadito. Variedades. En Pujas solo blanco y negro.
(R. Meneses, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

Figura 31

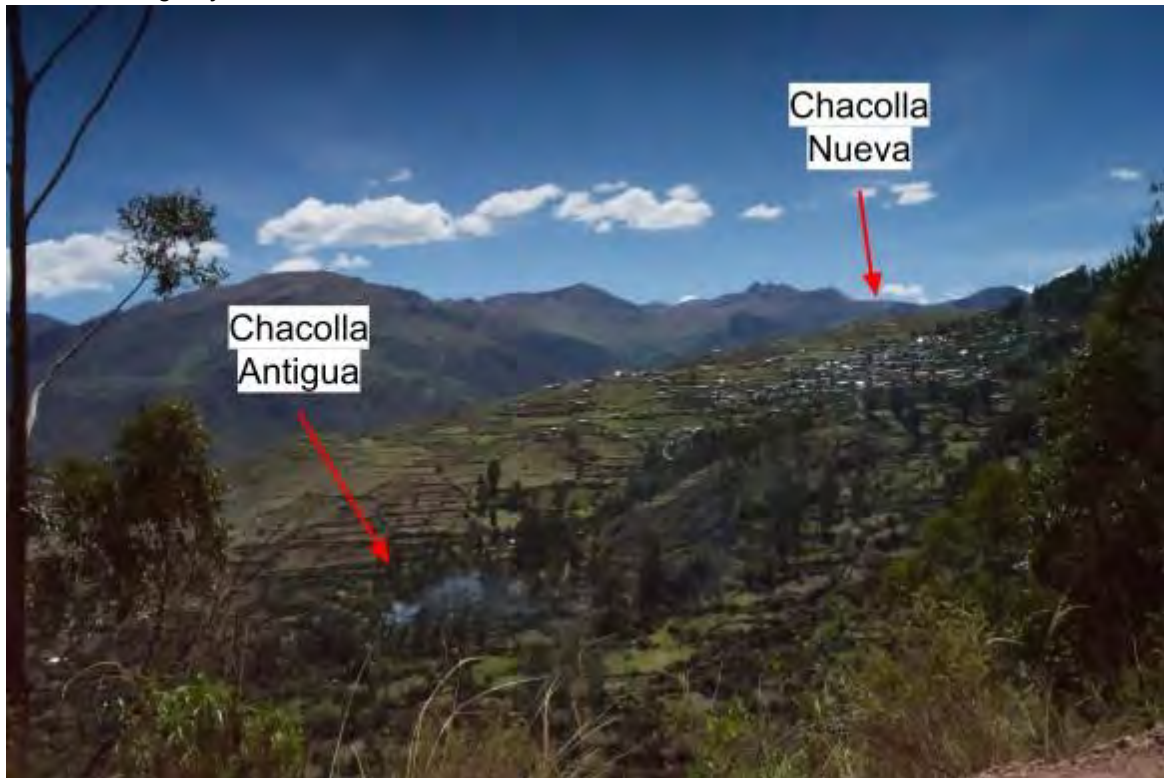
Río Pampas al borde de la Cantera de Chacolla.



Fuente: Editado de Las pedras en Ayacucho y sus propiedades plásticas para la escultura (p. 26), de M. Garibay (2004)

La cantera de Chacolla está ubicada al borde del río Pampas a una distancia de aproximadamente hora y media a pie por una pendiente. La información certera sobre el tiempo que toma llegar hasta allá es variable. Algunos maestros con los que trabajé mencionan este tiempo, aunque para otros resulta más rápido y más corto. Donde sí se aclara es que la subida es mucho más complicada y cansada, por lo que ocupa mayor tiempo. Sin embargo, la manera en cómo se suele acceder a ella en la actualidad es mediante algún vehículo.

Figura 32.
Chacolla Antigua y Chacolla Nueva



Fuente: Archivo fotográfico del autor (Chacolla, 2023)

Figura 33
Plaza de Chacolla Nueva



Fuente: Archivo fotográfico del autor (Chacolla, 2023)

Chacolla está dividido en dos: Chacolla nueva y Chacolla antigua. La mayoría de la población se encuentra viviendo en Chacolla nueva, ubicada en las partes más altas. Al bajar por Chacolla antigua las edificaciones se encuentran, según me comentaron los maestros chacollinos con quienes trabajé, más abandonadas. La población ha dejado de habitar en esas zonas y muchas de las antiguas estructuras, como la primera iglesia del pueblo elaborada por partes en piedra de alabastro, se encuentran casi en ruinas.

JB: Este era el cárcel, a la persona que era faltoso a ese le encarcelaban y por esa ventanita nomás entraba la gente. y cuando había fiesta en agosto cada mayordomo con su banda agarraban ese espaciosito ahí dentrito. ahí tocaba su banda y bailaban. así era. ahí hay cruz también. (...). Ya le han dejado ya todo al final (...) Esto ya es otro, este es iglesia, antigua iglesia, original todo es. Tiene su torre, su campana. Es original todo eso, la campana.

MP: ¿El azul es el que dice que era cabildo?

JB: Sí, y esta casita de tejas ahí dicen que vivían los curas, el cura, los envarados servían al cura. y esta era su plazita. Antes era este el único lugar. (J. Barrios, comunicación personal, 14 de enero de 2023)

Figura 34
Ex cárcel de Chacolla Antigua



Fuente: Archivo fotográfico propio (Chacolla, 2023)

Figura 35
Iglesia de Chacolla Antigua



Fuente: Archivo fotográfico propio(Chacolla, 2023)

Figura 36
Cabildo y Casa del cura de Chacolla Antigua



Fuente: Archivo fotográfico del autor (Chacolla, 2023)

Según se continúa bajando en dirección a la mina también se encuentra “la casita del guardián”. La figura de este personaje, dispuesta según el gobierno comunal de turno, funcionaba como medida de protección territorial a la cantera. Cuando se trabaja la extracción de la materia prima suele ser durante al menos unos par de días, debido a la distancia. A modo de evitar que pueda robarse el material recién extraído, el guardián verifica quiénes buscan acceder a la mina y evita saqueos. Era elegido por las autoridades comunales y recibía también un pago por esta actividad; no obstante, actualmente no hay nadie específicamente que cumpla esta misión.

JB: En la mina han hecho otra casa. Antes había guardián. Cuidaba cuando sacan piedra pue.

MP: Cuando sacan, ¿no hay nadie?

JB: Antes vivía ahí con sus animales pue.
(J. Barrios, comunicación personal, 14 de enero de 2023)

Figura 37
Antigua casa del guardián de la mina



Fuente: Archivo fotográfico propio (Chacolla, 2023).

El espacio de la cantera, si bien la considero como parte de mi trabajo de investigación el punto de partida o nacimiento de la roca, es considerada por otros actores como “potencial artístico” (Garibay, 2004, p. 25) o “espacio territorial determinante, que provee las materias primas necesarias para la explotación de rocas de ornamentación” (Garcés, 2008, p. 75). El señor Jaime, maestro tallador, también menciona al respecto que “gracias a esa materia (la piedra de alabastro) que nos da la cantera, nos da para mantener a nuestras familias”. La cantera en este sentido resulta de vital importancia para diversos sectores económicos y culturales.

Figura 38
Cantera de Chacolla



Fuente: Fotografía publicada por la página de Facebook Artesanía Allcca el 7 de febrero de 2016. Recuperado de <https://m.facebook.com/452336594804352/photos/a.469658759738802/940123199359020/?type=3>

3.1.1.

Proceso de extracción

La importancia de la cantera radica en la materia prima que se extrae. Requiere para ello un grupo población con un nivel de expertise para esta actividad, una serie de herramientas especializadas y protocolos de acción. El trabajo de los canteros, pese a los necesarios que son como parte del inicio de la cadena de producción de las creaciones artísticas en piedra, ha sido históricamente invisibilizado. Esto no solo “ha perjudicado sus ganancias económicas consolidando el rol de los intermediarios” (Garcés, 2008, p. 126), sino que ha llevado a que progresivamente se pierda este oficio.

Para extraer la piedra de Chacolla se debe primero tratar con las autoridades comunales. El presidente de la Junta Directiva de la comunidad es quien administra y se encarga de los procesos de explotación de la mina para la población externa, ya que para los residentes no se requiere de ningún trámite.

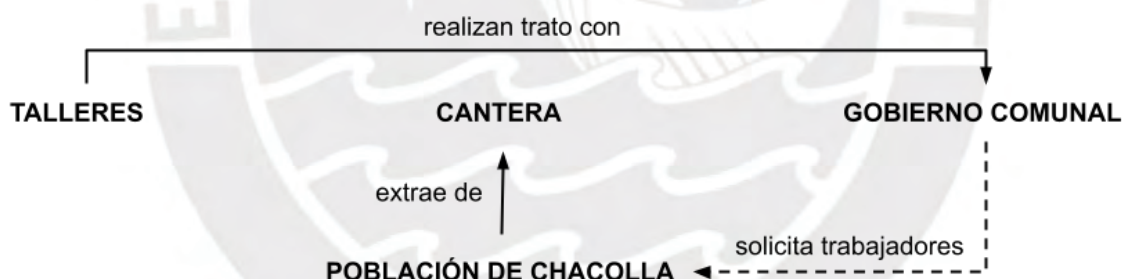
MP: ¿Tienen un proveedor especial de la piedra? ¿Cómo la piden?

AA: Así como usted ve en tamaño, así vienen los bloques. A veces no más nosotros vamos.

CQ: O sea, trabajamos con la comunidad. Tenemos un convenio, como somos una asociación, tenemos un convenio de una tratativa entonces un cierto tiempo hacemos los pedidos a la comunidad. Hacemos pedidos a las comunidades y bueno ellos nos dan la fecha de entrega y nosotros vamos a recogerlos. Nosotros mismos vamos a recoger la materia prima, pero siempre a través de un pedido. No es que vamos hoy día y nos traemos, no. Llevamos un acuerdo y la comunidad nos dice a través de sus autoridades cuándo nos va a entregar. Entonces a esa fecha nosotros viajamos desde acá y llevamos nuestro personal, nuestro transporte, todo. De acá llevamos camiones de 10 toneladas y esos son los que desde allá traen.

(A. Alcca y C. Quispe, comunicación personal, 03 de agosto de 2022)

Gráfico 5. Proceso de solicitud para pedidos de piedra de alabastro en la comunidad de Chacolla.



Fuente: Elaboración propia

Al recibir los pedidos por parte de los talleres, el presidente de la comunidad realiza una asamblea mediante la cual destina quién/quienes se encargarán de la extracción en base a la disponibilidad de la población que sepa extraer la piedra. Dependiendo de ello se estima el tiempo que tomará hacer dicho pedido de la materia y se comunica al taller para que puedan gestionar el transporte hacia la zona y movilizar las cargas de Chacolla a Huamanga.

Es importante que, debido a la ubicación de la mina y lo agotador que es el trabajo de extracción, siempre se debe llevar fiambre para uno mismo y para los canteros. El agua es en este sentido un recurso básico para sobrevivir al calor y

cansancio. Usualmente se trabaja con camiones que puedan transportar grandes cantidades de cargas. Según me mencionó el señor Jaime en nuestra visita a la cantera en enero 2023, los cargadores suelen recibir un pago de 150 soles por jornada sin contar su almuerzo.

Los altos costos por el pago de camiones y vehículos de carga, así como la escasez de mano de obra especializada, han hecho que la extracción no sea una actividad diaria o cotidiana. Funciona fundamentalmente según los pedidos, los canteros disponibles y que no sea temporada de lluvia (especialmente entre los meses de febrero y marzo).

MP: Yo pensaba que todos los días iban (a extraer la piedra de la cantera)

CQ: No, no. La extracción es a base de explosivos, pero siempre se apoyan con explosivos para más extracción se tenga.

AA: Mi esposo extrae. A veces vamos una semana o así, pero como ahorita tenemos bastante materia prima no. Todavía no. No estamos yendo. La última vez habrá sido en mes de Junio. Ahorita iremos octubre o noviembre recién vamos a salir. Más que nada cuando acabe la época del sembrío la gente del campo y puedan extraer el material.

(C. Quispe y A. Allcca, comunicación personal, 08 de septiembre de 2022)

Un paso previo a la extracción como tal en la cantera y ligado a los permisos, es la autorización de la misma mina. Para poder presentarse ante ella, especialmente siendo mujer, se deben realizar pagos. Estos despachos consisten en chacchar¹⁶ coca y ofrecérsela también al cerro, compartir tabaco y alcohol. Sobre este tipo de cuidados y vínculos entre humanos y no-humanos formados a partir de la comensalidad, lo desarrollo a profundidad en la sección 4.1.1.

La gente que baja a las canteras a trabajar siempre allí en la chacra dicen que los cerros son encantados. Entonces qué pasa. La gente baja a las canteras y antes de trabajar se toman, chacchan su coca, fuman su cigarrito, incluso toman su traguito un poco para que les de un ánimo y aparte para que sientan en familia con el cerro, como se dice. Y empiezan a sacar la piedra. Con la comba, con el cincel. Más antes era, ahora hacen un huequito a la piedra y le ponen dinamita artesanal. Es como un cohete, como rata blanca, pero más potente y ponen allí. Le llenan con sacos de arena, prenden la mecha y eso boom revienta. La piedra sale por trozos. Para qué. Para evitarte estar la piedra rompiendo. La piedra grande pesa también, no te la vas a poder cargar. Entonces así te la llevas lo que puedas cargar.

¹⁶ Chacchar se refiere a la práctica común de masticar la coca hasta formar un bolo. Usualmente se acumula a un lado de la boca segregando sustancias propias de la planta que al mezclarse con la saliva llegan a adormecer la lengua y la cavidad bucal.

(R. Meneses, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

La extracción se realiza a tajo abierto y existen principalmente dos maneras en cómo extraer el material: mediante explosivos pequeños o manualmente. Si bien el uso de dinamita casera resultó un gran avance para el proceso de extracción, puede resultar perjudicial tanto para la cantera como para el propio cantero. Las rocas extraídas de esta forma no suelen ser muy útiles para determinadas dimensiones de esculturas, ya que no determina necesariamente el tamaño de la roca que se obtendrá y podría estar dañada internamente, ocasionando que al trabajarla pueda quebrarse. Ante ello existe también la posibilidad de extracción con herramientas manuales como la comba, barrote, cincel, pico y pala.

JB: Comba, punta, pico y barreta. Pico y pala también. Entonces mira así por vetas. La veta cuando termina ya otra veta se aparece. Veta por veta es. Vas siguiendo y ahí le metes la punta y vas abriendo más. Entonces de ahí ya empiezas a sacar. Lo de encima no es, adentro está la piedra. Claro, les sigues sus propias líneas y ahí se empieza a hacer el hueco. Y le sacas su cascarita como quien dice (Figura 39)

YB¹⁷: Claro, y desde arriba se empieza. Porque cae pues.

MP: Entonces esto es también sobre todo desmante (Figura 40).

YB: Claro, desmante es. con la lluvia también se va trayendo lo de arriba y la tierra. ¿Y antes cómo hacía con la dinamita? ¿También golpe y le metían dinamita (a los huecos)?

JB: Ajá, pero eso también todo salía destrozado. Algunos salían bien pero otros salían todo destrozado. Nomás ahora es es punta aquí, punta aquí y ya (J. Barrios y Y. Barrios, comunicación personal, 14 de enero de 2023)

¹⁷ Siglas en transcripción para referirse a Yuri Barrios Quispe, hermano del señor Jaime que nos acompañó de visita a la mina.

Figura 39

Explicación del uso de la punta para la extracción de la materia prima



Fuente: Archivo fotográfico propio (Chacolla, 2023)

Figura 40

Desmante en Cantera de Chacolla



Fuente: Archivo fotográfico propio (Chacolla, 2023)

Figura 41

Samuel Allcca Huarancca en demostración de la tonalidad de la roca en la cantera de Chacolla



Fuente: Fotografía publicada por la página de Facebook Artesanía Allcca el 7 de febrero de 2016.

Recuperado de

<https://m.facebook.com/452336594804352/photos/a.469658759738802/940122296025777/?type=3>

Figura 42

Claudio Quispe en demostración de utilización del barrote para la extracción de la materia prima en su taller



Fuente: Archivo fotográfico propio Huamanga, 2022)

Figura 43

Fotografía durante la extracción de la materia prima en la cantera de Chacolla



Fuente: Archivo fotográfico de Aydé Allcca (Chacolla, 2021)

Aquí (la cantera de Chacolla) es posible sacar pedazos más grandes, pero eso depende del avance de las excavaciones, comúnmente se utiliza la dinamita. En la década de los 80' al prohibirse el uso de dinamita se hacía manualmente, y "a veces salen pedazos grandes a veces no", como dicen los mismos canteros del lugar. (Garibay, 2004, p. 25)

El proceso de la extracción suele ser en un rango entre un par de días y una semana, dependiendo de la cantidad que se ha solicitado a la comunidad extraer. Los costos suelen promediar de 30 soles por carga o bolo en la comunidad y en Huamanga oscilan entre los 60 soles. Estos precios varían según la temporada y qué tipo de piedra está dando la cantera. Algunos colores, debido a sus altas demandas en el mercado, tienen un mayor nivel económico como las rojizas o verdes. "Hay infinidad de colores, pero un poco más caros venden los colores exóticos" (R. Quispe, comunicación personal, 22 de agosto de 2022). No obstante, la extracción de las mismas depende de lo que la propia cantera ofrece o "muestra" al cantero.

La piedra se pide uno solo a la comunidad. Puedo hacer el pedido digamos de 200 cargas y lo comparto con el Sr. Jaime digamos. Y compartimos 100

100, o 50 50 50 50 (con más talleres). La comunidad te saca. Tú le pides y te sacan esa cantidad. Pero por carga tiene su precio. Más tu flete, tu carro que contratas por la carga. Más cada piedrita la carga te cobran. Entonces traerme 3 o 5 no funciona. Pagas por cada carga y el combustible también. Las cargas varían, el combustible sea que lleves 2 o 50, te cobran igual. Prefiero llevar de otra manera nomás.
(R. Quispe, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

Tras reunir lo requerido, antiguamente se transportaba mediante burros durante días. Actualmente la mayoría de los talleres cubren los gastos de camiones grandes para realizar el transporte hacia Huamanga, lugar donde están mayormente situados.

Figura 44

Fotografía de la llegada en camión de las piedras extraídas de la cantera al taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca



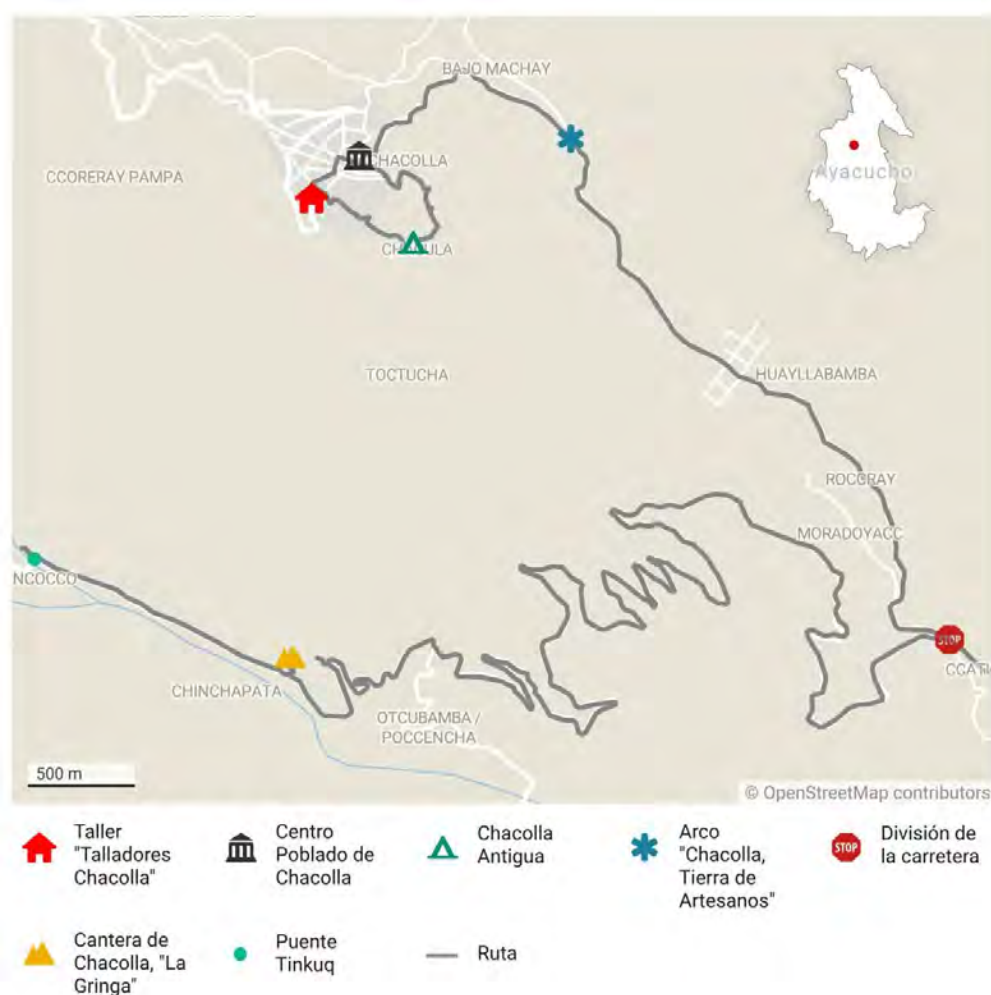
Fuente: Archivo fotográfico de Aydé Allcca (Huamanga 2021)

El proceso de extracción del alabastro en el Centro Poblado de Chacolla tal cual se ha descrito en la presente sección se asemeja a lo documentado entre los siglos XIV y XVI sobre el trabajo de explotación en canteras españolas. Según detalla el Museo Nacional de Escultura (2018), tradicionalmente el método era a cielo abierto y utilizando como herramientas principales la pala, pico, palanca, mazos y cuñas. Usualmente se trabajaba ligeramente al bolo a modo de crear figuras cúbicas que faciliten su transporte o incluso se moldeaba la piedra según la pieza que se quería realizar y así evitar llevar peso extra.

Como parte del presente estudio no pude realizar una observación de la extracción de la materia prima en las canteras haciendo uso de las herramientas necesarias por los canteros. Sin embargo, pude realizar una visita a la cantera y entender sobre este proceso a partir de las explicaciones del maestro artesano Jaime Barrios y su hermano Yuri Barrios.

Figura 45

Ruta desde el desvío hacia Chacolla y la cantera



Fuente: Elaboración propia.

Al estar cerca a Chacolla, viniendo desde Huamanga, hay un desvío a la izquierda que dirige hacia la cantera de Chacolla. Pasando dicha ruta también se accede hacia Sarhua, cruzando el puente Tinkuq. Si se sigue el camino desde Huamanga por la ruta de la derecha se subirá hasta Chacolla actual y Chacolla Antigua.

3.1.2. Relaciones y disputas de Chacolla: los linderos y la administración de la mina

Tal cual he explicado anteriormente, la directiva comunal de Chacolla es quien se encarga de gestionar los permisos y cobros por la extracción del alabastro. De igual manera suele suceder en otras comunidades que tienen otras canteras dentro de su territorio. Sin embargo, también existen tensiones externas e internas en la comunidad sobre quién es dueño de la mina.

Uno de los problemas intercomunales que ha tenido Chacolla desde su conformación como comunidad campesina tras independizarse de Canchacancha fue respecto a los límites territoriales. Si bien la razón de destinar a comuneros canchacanchinos hacia lo que actualmente es Chacolla fue evitar que Pomabamba se apropie de los linderos comunales, finalmente este territorio dejó de ser parte de su administración y, como parte de este espacio, también la cantera.

Cuando se empezó a ver el tema de límites de (las) dos comunidades es que se ve que la mina de Chacolla queda dentro de los linderos de Chacolla y no de Canchacancha. Empieza un proceso de Canchacancha por quitarle la mina. Pero como estaba dentro de Chacolla, Chacolla queda a ganar y por eso Chacolla es propietario. 1980s por ahí, Chacolla hace una denuncia para que la mina sea de manera legítima para la comunidad y por eso Canchacancha queda sin mina. Para sacar (la piedra de alabastro), compran ahora a Chacolla, porque Chacolla es dueño. Hasta la actualidad aún hay un pequeño rivalismo. Como Chile y Perú con Tacna y Arica, pero acá con la cantera. Pese a ser padre e hijos¹⁸ se mantiene ese resentimiento, rivalismo. (C. Quispe, conversación personal, 03 de agosto de 2022)

¹⁸ Usualmente se refieren de esta manera a ambas comunidades indicando que vienen de un mismo núcleo familiar u origen: “Todo era anteriormente Canchacancha. Y de Canchacancha tenían sus huertos, todo en ese en donde está Chacolla. Chacolla antigua está abajo, ya le han dejado y se han venido para arriba. Arriba se han venido, las visitas y todo abajo le han dejado todas sus casas. Ahí era que tenían sus huertas. De Canchacancha venían pues a sus huertas y hacían sus casitas. De allí ya seguramente esa familia se aumentarían más y más, y así ya no querrían regresar a Canchacancha. Querían independizarse. Y así la gente se aumentaba. Ya se independizó y de ahí comenzaron con los linderos y todo eso. Por eso ahora Chacolla es chiquito. Canchacancha es el papá y el hijo es Chacolla” (J. Barrios, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

JB: Hasta ahora seguimos

AA: Hasta ahora se llevan rival. El límite de todo

JB: Ahora también quiere la cantera a razón de que ya es conocida el material quieren la cantera. Antes era la piedra negra botada en el río y quien sea podía ir a recoger. Ahora no, eso ya se ha privatizado

AA: Eso era así, pero Chacolla siempre le ha ganado peleando (a Canchacancha)

MP: ¿Desde hace cuánto se han peleado la cantera?

JB: Recién, poco. Eso ha pasado porque el presidente comunal no había pagado al estado el derecho. Eso se han enterado. Ellos se han enterado y quieren pagarlo ellos. Diez años será de eso.

(J. Barrios y A. Allcca, comunicación personal, 12 de noviembre de 2022)

Las disputas por quién es dueño de la cantera, quién puede sacarle provecho y administrar su materia prima forma parte de la historia reciente de Chacolla no solo con “su padre”, Canchacancha; sino también con comunidades vecinas de otros distritos como Pomabamba en María Parado de Bellido.

Ahora último ha habido problemas de nuevo. Porque han querido llevarse este pues. María Parado de Bellido, o sea Pomabamba, quería que Chacolla que pertenezca a Pomabamba. Sino que por eso quede a decisión de Chacolla si se queda con Pomabamba o Chuschi. Chacolla decidió que Chuschi, porque Chuschi sin ningún de saber si pertenecía o no le daba su apoyo todo. Pomabamba estaba cerca pero nunca le ha reconocido como distrito. No como debe ser. Éramos pues independientes. No pertenecíamos ni a Chuschi ni a Pomabamba. Recién se ha solucionado ese problema. Pomabamba quería porque estábamos más cerca, pero nunca ha dado nada pues como distrito. Chuschi sí ha apoyado. Y por eso la comunidad misma ha dicho que pertenecemos a Chuschi, porque Chuschi sí nos ha dado la mano. (J. Barrios, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

Los conflictos en su mayoría se han dado debido al auge que está teniendo la artesanía en piedra de alabastro y los trabajos artísticos en general. Además, la cantera de Chacolla es reconocida como de las más importantes y de mayor calidad dentro del circuito de canteras ayacuchanas (Garibay, 2004), por lo que quien la pueda administrar también obtendrá beneficios económicos para su comunidad.

Esta misma situación ocurre incluso dentro de Chacolla. Según comentan, la mina es de Chacolla y, por ende, todos sus comuneros también pueden sacarle provecho de manera gratuita. No deben pasar mediante la autorización de la Junta Directiva para su extracción, sino que tratan directamente con los permisos con la cantera. Sin embargo, los problemas ocurren con quiénes son considerados comuneros.

Los talleres chacollinos residentes en Huamanga como aquellos que son protagonistas de la presente investigación, pese a que sus miembros puedan seguir siendo considerados comuneros y votar dentro de la asamblea, no adquieren de este beneficio. Ellos deben de realizar sus pedidos hacia el presidente. Esto no solo les genera una pérdida económica grande en cuanto a los gastos por la materia prima, sino que también en tiempos de esperar que las gestiones se realicen según los pasos establecidos. Incluso a veces por problemas de organización interna del gobierno comunal de turno, no se puede extraer la piedra.

Chacolla, tiene mina y todo tiene pero al final no sabe cuidar. De su comunidad si no pues cómo sería. Tiene una mina y es pueblo subdesarrollado. Por sus mismas autoridades pues. Entran, lo dejan. El nuevo presidente que ha entrado y simplemente se dedica a trabajar (independientemente) y la comunidad ni le importa. Diciembre son dos años que cumple y nada ha hecho. Nada.
(J. Barrios, comunicación personal, 10 de agosto de 2022)

Esta serie de problemas por la gestión de la materia prima y reglas sobre qué comuneros la pueden extraer gratuitamente originan tensiones a nivel comunal. Ante esto se ha buscado generar conversaciones y acuerdos de mutuo provecho entre los talleres y la comunidad como un intercambio de la materia prima por conocimientos en cuanto a la técnica del tallado, pero no han sido efectivos.

Yo he quedado como discípulo en estos trabajos de nacimientos. Pero como te digo, no hay otro que quiera aprender, llegar a ese acabado en rostros. No hay ahorita ni en Chacolla. No es que yo me jacto ni nada. No hay tampoco allá. Por eso yo les digo a Chacolla que es una comunidad. Si no me van a pagar en plata paguenme en piedra, es de la comunidad. Y yo voy y les enseño, les pulo un poco. Pero tampoco. No hay interés de la comunidad, ni del presidente mismo. Qué puedo hacer.
(J. Barrios, comunicación personal, 10 de agosto de 2022)

3.2.

Talleres artesanales

MP: ¿Qué conocimientos o capacidades requiere un tallador?

AA: La paciencia. Harta paciencia

(A. Allcca, comunicación personal, 03 de agosto de 2022)

Las cargas posterior a ser extraídas son trasladadas a los talleres. Como parte de la metodología y el enfoque etnográfico utilizado, me adentré en el trabajo interno de los talleres a modo de poder observar mejor el “crecimiento” de la roca en piedra, de materia prima a pieza artesanal (Ingold, 2013). Para poder “observar desde adentro” (Ingold, 2014) y comprender cómo los talleres son “ambientes con vida” (Ulfe, 2008), decidí visitarlos diariamente y trabajar con los maestros en piedra a la par. A partir de la técnica del “listening to objects” (Bendix, et. al 2021), pude entender qué se siente trabajar con el alabastro, qué tan “suave” es realmente, qué habilidades requiere cada tipo de escultura y cómo hacer que la piedra “se deje trabajar”.

En espacios como el taller no solo puedo comprender de primera mano la experiencia del trabajo con la piedra, sino que también me permitió formar parte de las conversaciones cotidianas de los maestros, ver cómo se configuran sus relaciones, comprender sus preocupaciones y aprender de ellos.

Figura 46

Ubicación de los talleres etnografiados y principales espacios de circulación



Fuente: Elaboración propia.

3.2.1. Asociación Manos Talladoras Allcca

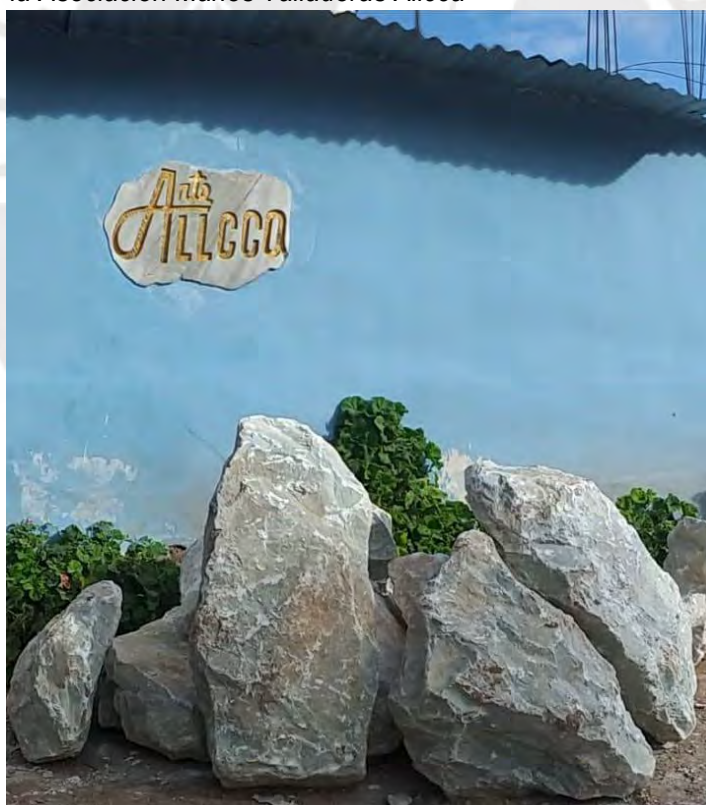
El primer taller con el cual contacté fue el de la familia Allcca durante una visita exploratoria mediante redes sociales de talleres que trabajaban la piedra y eran de pueblos cercanos a la cantera. A través de Facebook y posteriormente WhatsApp, interactué con la señora Aydé Allcca Pacotaípe y conocí brevemente la historia del taller y el tipo de piezas en piedra que realizan.

El taller se realiza desde mi padre. Mi padre lo realiza con el nombre de “Taller Buen Pastor”. Es un santo que nosotros tenemos, es un patrón que nosotros tenemos de nuestra comunidad¹⁹. Con ese nombre el taller nació. Pero ahora ya se ha, hace 10 años, se ha modificado a nuestro apellido. Taller Allcca porque antes todos mis tíos, primos, sobrinos, realizaban la artesanía. A raíz de algunas situaciones económicas lo han dejado y se han dedicado a otras ocupaciones, y ya quien habla nomás se quedó con el taller de lo que éramos bastante. Seguimos con el taller Allcca. Ojalá que no muera.

(A. Allcca, comunicación personal, 13 de mayo de 2021)

Figura 48

Fachada del taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca



Fuente: Archivo fotográfico de Aydé Allcca (Huamanga, 2021)

¹⁹ El santo patrón de Chacolla es el Niño Buen Pastor, haciendo alusión a la parábola de Jesús sobre la oveja perdida

El origen del taller se remonta a 1849, como se ha mencionado en la sección 222. El legado artesanal de Teófilo Allcca Pariona, el primer tallador chacollino. Tras aprender del arte del tallado de la Familia Vera, decide crear su primer taller de manera independiente en 1857. La herencia del tallado y el taller en sí mismo como institución es heredada por sus tres hijos: Adrián, Samuel y Teófanés. Con el paso de los años y el azote del terrorismo en su localidad, muchos chacollinos migran hacia la ciudad de Ayacucho. “Casi toda familia de Chacolla también salió por el tema del terrorismo de los años 80’. Eso también fue un tema que como usted sabe ha flagelado bastante a los pueblos” (A. Allcca, comunicación personal, 03 de agosto de 2022). Este es el caso del señor Samuel, quien toma la decisión de llevar consigo también el taller hasta Huamanga y asentarse allí con su familia.

Acá también juega el terrorismo. El terrorismo sabrá usted que nace acá en Chuschi, por las elecciones de 1980 por ahí. Yo nací pues en esos años, señorita. A mi papá le han atormentado. A mi padre una noche se ha escapado prácticamente de la muerte y se vino para acá a Ayacucho y creó su taller. Yo soy de Chacolla mismo, pero he estudiado acá desde jardín, primaria, secundaria. Acá ya nos hemos establecido.
(A. Allcca, comunicación personal, 13 de mayo de 2021)

Actualmente el taller familiar ha crecido y se ha convertido en lo que ahora es la Asociación Manos Talladoras Allcca y está conformada por diez miembros, todos de la familia Allcca. Son parte de la familia extensa y tienen diferentes funciones más allá del trabajo artístico manual. Buscan posicionarse más como una empresa y tener un nivel de organización interna más complejo. Los más jóvenes, mayormente los sobrinos de la señora Aydé, han tenido acceso a la educación técnica o superior; por lo que conforman la asociación desde el apoyo de temas contables, contratos o rediseño digital.

3.2.1.1. Aydé Allcca Pacotaípe y Claudio Quispe Medina

Los principales maestros a cargo de la asociación son la señora Aydé Allcca Pacotaípe y su esposo el señor Claudio Quispe Medina, también chacollino. Me centro en ellos al ser los principales involucrados en la transformación de la materia prima. Asimismo, también se encuentran en un nivel jerárquico alto dentro de la

asociación por ser los talladores principales y quienes toman las decisiones respecto a la gestión del taller.

Ambos provienen de Chacolla y se han familiarizado con la piedra de diferentes maneras desde temprana edad. En el caso de la señora Aydé su acercamiento fue mucho más directo. Creció en el taller y, según menciona, sus juguetes eran la piedra en sí misma.

Nosotros al nacer ya empezamos a jugar en el taller. Nuestros juguetes son la piedra. Poco a poco con el padre “ya pues, hijita, líjalo poco a poco” y ya ahí la verdad nos gusta hacer el arte que realizamos. De esa manera junto a mi padre, poco a poco desde la niñez nos involucramos y cuando cumplimos mayoría de edad ya a veces como toda persona joven necesitamos una economía que no dependamos de nadie y ya con el poder del dinero para poder vestirnos. Ya la juventud misma pues nosotros mismos nos metemos de lleno en la artesanía hasta que ya aquí me tienes jajajaja
(A. Allcca, comunicación personal, 13 de mayo de 2021)

Si bien inicialmente se trabaja en el taller como parte de los quehaceres del hogar, el involucramiento se hace más fuerte conforme se acerca a la edad adulta. El sustento económico que ofrece la piedra mantiene al tallador en el ejercicio de la práctica como un incentivo extra más allá del gusto. Profesionalizarse, a través de aceptar trabajos de mayor tamaño o técnica, parte también de una necesidad.

Desde los 23 años. Yo tengo mi pareja que también talla la piedra y siempre pues falta economía en la casa. Nos decimos ya pues hay que trabajar y yo también sé. Desde que formé mi familia ya este trabajo es prácticamente una profesión para mí la artesanía que tallo. Mi padre me decía “hija, si tu no vas a tener profesión al menos ocupación vas a tener” él me decía. Y la ocupación que él me dio es esto y que yo veo como una profesión”.
(A. Allcca, comunicación personal, 13 de mayo de 2021)

Figura 49

Aydé Alcca escofinando corazones en piedra de alabastro en su taller



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

En el caso del señor Claudio, si bien venía de una familia donde también se practicaba el tallado, no lo aprendió de niño. Empezó a involucrarse con el trabajo en piedra durante su adultez y aprendiendo de varios maestros. No menciona quién fue su primer maestro, pero sí que fue un pupilo del señor Teófilo. Asimismo también resalta lo mucho que aprendió de la familia Alcca, especialmente del señor Samuel Alcca Huarancca quien sería su suegro. Los hijos del señor Claudio y la señora Aydé, Andy y Esaú, también ayudan en el taller familiar especialmente durante las vacaciones.

Figura 50

En la parte trasera, Claudio Quispe lijando corazones en piedra de alabastro. En la parte delantera, Samuel Allcca Huarancca. Conversan juntos mientras trabajan en su taller.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Durante el periodo de mayor incertidumbre por la pandemia en 2020, el sector artesanal se vio vulnerable. La cuarentena, la cantidad de piezas trabajadas almacenadas y sin posibilidades de venta generó un golpe en la economía de diversas familias como lo fue para este taller. “Estábamos buscando otro tipo de trabajo ya. Mi esposo ya se había ido a trabajar a otro sitio, ya no teníamos de qué vivir” (A. Allcca, comunicación personal, 03 de agosto de 2022). No obstante, los problemas del sector artesanal cultural no parten de los efectos de la crisis sanitaria. Esto ayudó más bien a visibilizar aquellas deficiencias. Es ante esto que incluso ellos agradecen este periodo, ya que les brindó posibilidades de apoyos estatales.

A veces yo digo gracias a la pandemia, para algunos será triste pero para nosotros es una alegría. ¿Por qué? Ahora te hago un pequeño recuento. Cuando empezó la pandemia yo para Semana Santa habíamos trabajado todo todo, habíamos trabajado para vender para Semana Santa, una fecha en donde harto se puede vender. Esa fecha se llevó y nada, hemos rematado los productos. Al final de ello llegó la municipalidad, porque lo de nosotros era un problema al nuestro producto no ser de primera necesidad. Nos empezó a buscar ferias itinerantes en donde podíamos vender nuestros productos con

las verduras o así. Y muchas veces hemos ido y otros por colaborar nos compraban. A raíz de eso es que el municipio nos ayuda.
(C. Quispe, comunicación personal, 03 de agosto de 2022)

3.2.1.2.

El taller y sus objetos de trabajo

Los talleres, como menciona Ulfe (2008) para el caso estudiado de retablos ayacuchanos, son “pequeños negocios” en donde la familia es la principal fuente de trabajo, teniendo así las esferas pública (taller) y privada (hogar) superpuestas. Si bien el patio de la casa de la familia Quispe Allcca forma parte de su hogar, es el espacio principal del taller albergando incluso más espacio destinado para la piedra y sus herramientas de trabajo que para las propias habitaciones. La vivienda-taller se establece en este sentido como un espacio de producción permanente en donde todos los miembros de la familia distribuyen sus tareas entre aquellas destinadas al hogar y aquellas destinadas a la artesanía. Asimismo, este espacio facilita la transmisión de conocimientos intergeneracionales al crecer observando los cambios que sufre la materia prima y los procesos a través de los cuales se transforma.

Respecto al Taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca, este tiene espacio en la casa de la familia nuclear Quispe Allcca. En la fachada del recinto se encuentra una especie de cartel elaborado en piedra que dice “Arte Allcca”. Asimismo, cuenta también como modo de certificación otro cartel con logos de diversas instituciones.

Figura 51*Fachada del taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca*

Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Al entrar se encuentra el taller, compuesto principalmente por el patio de la casa. Para poder trabajar con la piedra se requiere de un lugar abierto, debido a la cantidad de polvo que desprende. Cerca a la entrada encontramos la máquina cortadora que funciona a base de agua, por ello está directamente conectada con el tanque en la parte superior. En zonas más alejadas a la ciudad, como lo es el distrito de San Juan Bautista, el agua es un asunto problemático. No todo el distrito tiene agua y aquellas zonas que sí, no lo tienen siempre. El taller, al trabajar con una máquina que requiere de agua, se encuentra dependiente del recurso.

Figura 52

Claudio Quispe en demostración del funcionamiento de la máquina cortadora en su taller



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Continuando por un pasadizo que se abre paso entre las cantidades de alabastro, llegamos hasta la zona final del patio que se encuentra mayormente techada. Aquí es donde se puede almacenar mayor cantidad y variedad de piedras sin trabajar. Asimismo, también hay una mesa de trabajo y diferentes herramientas.

Figura 53

Aydé Allicca a la izquierda utilizando la amoladora de banco y a la derecha Claudio Quispe trabajando utilizando la máquina cortadora en su taller



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Figura 54

Mesa de trabajo y espacio principal de almacenamiento de la materia prima en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allicca



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Respecto a las herramientas de trabajo que este taller dispone tienen diferentes momentos y usos. Para poder recopilarlas utilicé la técnica del Free Listing (Bernard, 2002). Pedí que pudiesen enumerarlas y yo iba anotando, y posteriormente dibujando, cada una de ellas.

AA: Este de acá es el papá. Sin el serrucho no hay trabajo. Serrucho de carpintería.

CQ: Es como para el carro la llanta, el carro puede tener motor pero sin la llanta no da. Este es lo esencial. Esto es con lo que se ha trabajado desde hace uff. Todos. Pero hoy en día ya poco se utiliza porque ya hay una máquina eléctrica que de lo que tú con serrucho demorabas una hora...

AA: ¿Una hora? Yo pasaba días. Jajaja, mi papá me mandaba, “corta esto nomás” y yo días de días dándole.

CQ: Ahora está la cortadora.

(A. Allcca y C. Quispe, comunicación personal, 03 de agosto de 2022)

Free Listing de herramientas²⁰:

- SERRUCHO reemplazado por la MÁQUINA CORTADORA → CORTE
- CHANCADOR, COMBA, FORMÓN → (escultura de) PIEZAS GRANDES
- ESCOFINAS { REDONDAS, PLANAS Y SEMI OVALADAS → BOSQUEJO
- ESCUADRA → MEDIDAS, “sin eso no se puede trabajar”
- COMPÁS → (para) lo redondo
- FORMÓN → PROCESO DE SEMIACABADO, “limpia manualmente las cositas de la escofina”
- LIJAS (de fierro) → PROCESO DE SEMIACABADO, “limpia también”
- BURILES Y PUNTAS (ovaladas, media luna, pequeñas) → TALLAR
- LIJA DE AGUA 150 A 1000 → BRILLO, “el trabajo tradicional no tiene brillo, acabado natural nomás. Ahora sí, los trabajos modernos son con brillo”
- PULIDORA → ABRILLANTAMIENTO O PULIDO
- AMOLADOR → “CORTA, pero usamos para PERFORAR o BRILLO a productos grandes”

²⁰ Existen otras formas de enlistar las herramientas y de clasificarlas, como por ejemplo si son equipos de uso tradicional o “modernos”. No obstante, he mantenido la forma en la cual estas herramientas eran mencionadas y descritas por los talleres con los cuales trabajé. Plantear utilizar una categorización más genérica podría resultar reabrir el debate respecto a la autenticidad de la escultura dependiendo del tipo de utensilios utilizados en su práctica. Diversos talladores son criticados por la utilización de determinados equipos menos aceptados por el resto de talladores al considerar que les facilita el trabajo y pierde la “esencia” del trabajo artesanal.

- TALADRO DE COLUMNA → PERFORACIÓN
- AFILADOR → FILO, “se saca diario, depende del uso. A veces cada una hora o dos, la piedra a veces consume más a la herramienta por su dureza”.

De esta manera pude identificar qué herramientas son aquellas que los talladores tienen más presentes a lo largo de su trabajo e incluso cuáles podrían llegar a ser consideradas más importantes como el serrucho o la escuadra. No obstante, a lo largo de mi estancia y acompañamiento dentro de los talleres identifiqué otras herramientas y objetos en general que forman parte del proceso de transformación de roca en piedra. A muchas de ellas les tomaba fotografías, pero otras fueron identificadas recién al momento de salir del taller y recordar lo sucedido y observado. Algunas diferencias que encuentro desde mi experiencia con estos dos tipos de registro es que los dibujos me permiten entender mejor la tridimensionalidad de los objetos, pensar en su uso, su tacto y su materialidad. La fotografía, por otro lado, me regresa a los espacios y momentos en que esas imágenes fueron captadas. Desde mi punto de vista como antropóloga, ambos modos me han ayudado a comprender la biografía cultural de estos objetos anclándolos a determinados talleres. A continuación, muestro una serie de fotografías y dibujos.

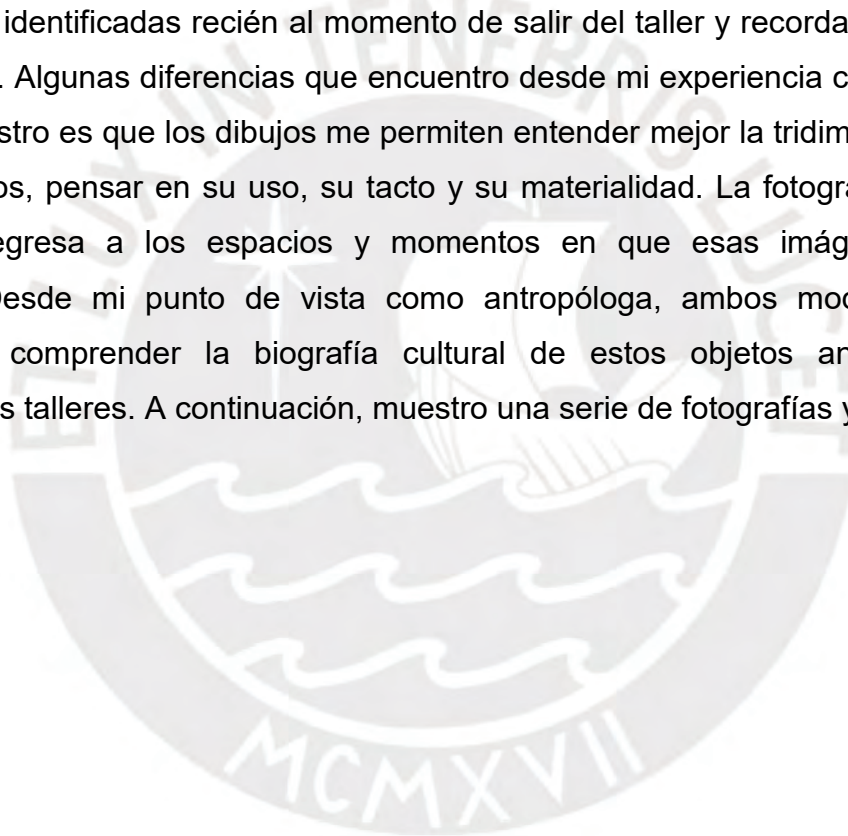
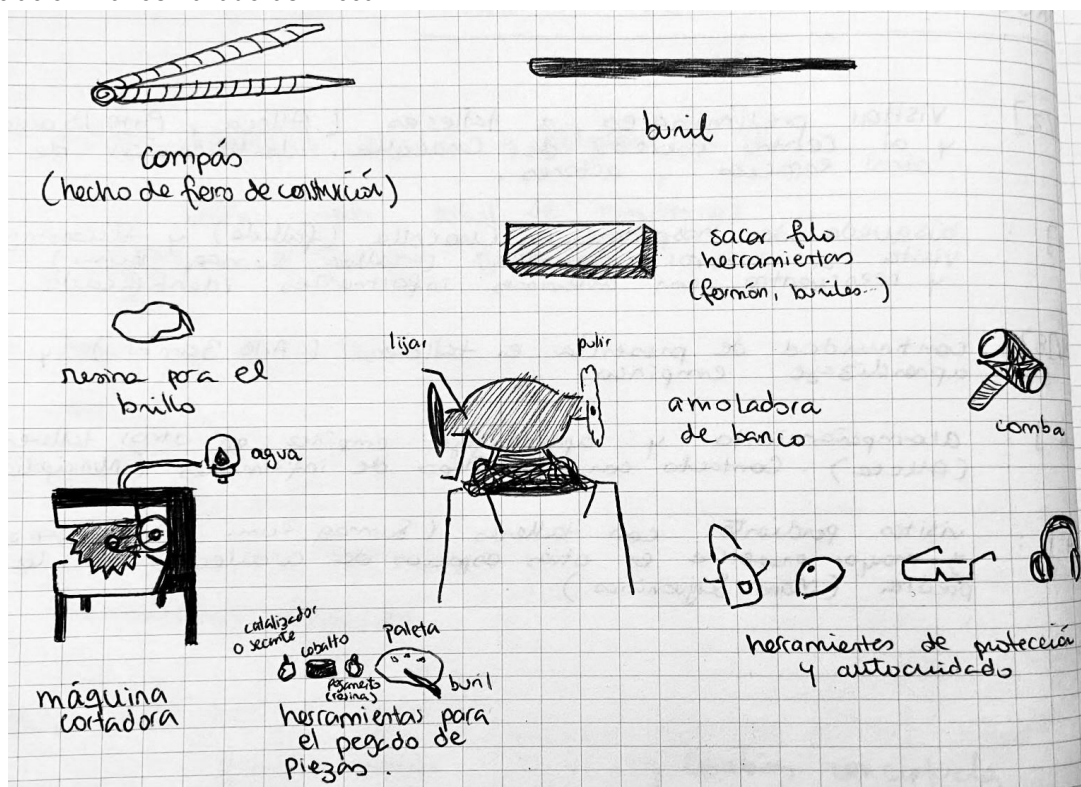


Figura 55

Fotografía del cuaderno de campo con dibujos de herramientas identificadas en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Figura 56

De arriba a abajo: sierra, set de escofinas, buriles y punzones en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Figura 57

De arriba a abajo: comba o chancador, formones y escofinas en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca.



Fuente: Archivo fotográfico propio. (Huamanga, 2022)

Figura 58

Pulidora de mana ubicada encima de bloques de materia prima sin trabajar en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Figura 59

De izquierda a derecha: escuadra, escofina y set de lijas en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Figura 60

Paleta en piedra de alabastro para mezclar y crear el pegamento utilizado para ensamblar piezas. Los buriles funcionan como pinceles.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Figura 61

Set de lijas de agua de diferentes grosores en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Figura 62

Serie de imágenes sobre la amoladora de banco en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca. A la izquierda con cabezal de lija, cumple la función del escofinado. Al medio con cabezal de tela, cumple la función de pulir. A la derecha la pasta multiuso abrillantadora.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Figura 63

Claudio Quispe utilizando la máquina de construcción para perforar platos en piedra de alabastro en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

3.2.1.3.

Transformación de la piedra

Anteriormente nos dedicábamos a hacer trabajos artísticos, tradicionales, católicos. Pero hoy en día ya estamos en la innovación de los diferentes estilos: nórdicos, minimalista, que tienen más acogida en este material. Como un cliente me dijo “la piedra se puso de moda en lo minimalístico”. Más estamos enfocados al cliente, en el consumo. Qué es lo que nos van a consumir.

(A. Allcca, comunicación personal, 03 de agosto de 2022)

El taller Allcca está principalmente enfocado actualmente en el desarrollo de piezas de decoración según modas contemporáneas en donde no se exige tanto detalle, pero sí mayor brillo. Este estilo de trabajo les ha ayudado a incursionar en el mercado principalmente limeño en donde “el boom son los corazones” (A. Allcca, comunicación personal, 08 de septiembre de 2022), sino que también la variedad de colores.

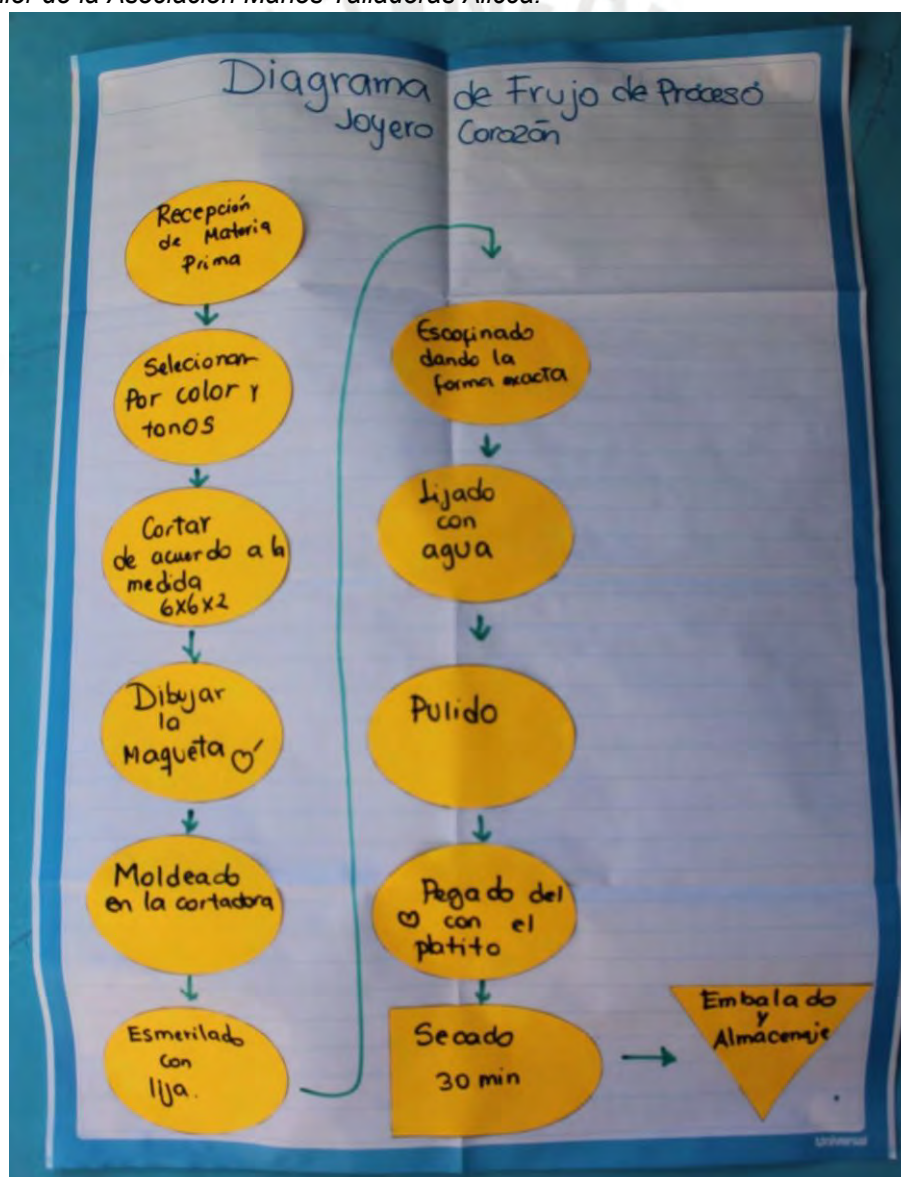
La cantidad de materia prima que manejan no solo es importante por su numerosidad, sino especialmente por su variedad de colores. Esto les permite poder diversificar en cuanto a lo que están elaborando. Sin embargo, se mantienen

dependientes de la cantera ante la imposibilidad de conseguir dos piedras en la misma tonalidad.

Participar del mercado limeño les ha permitido poder crecer, pero también les requiere una mayor producción. La mayoría del tiempo quienes se encargan son solamente el señor Claudio y la señora Aydé, pero en caso de pedidos grandes piden colaboración de otros maestros talladores o familiares. Han desarrollado también toda una dinámica de producción evidenciable a través de diagramas de flujo que tienen en las paredes de su taller que detallan las diferentes etapas (Figura 63).

Figura 64

Diagrama de flujo de proceso de creación del joyero con corazón en la parte superior ubicado en la pared del taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Una facilidad de este tipo de trabajos es que se presta a poder ser más fácilmente producible en masa. Por ejemplo, para poder elaborar corazones lo primero que hacen es cortar de 30 a 100 bloques en formas cúbicas según las medidas del corazón que quiera elaborarse. Para ello, se debe aprovechar cortar gran cantidad, ya que desconocen cuándo podría no volver a agua y retrasar su producción al no poder utilizar la máquina cortadora. “No más que como trabaja con agua a veces no se puede. Hay que esperar que llegue el agua y avanzarle” (C. Quispe, comunicación personal, 08 de septiembre de 2022). Luego trabajan en el siguiente paso de la producción con varias piezas a la vez y así sucesivamente hasta terminar todas al mismo tiempo.

Además, la producción en grandes cantidades les obliga a homogeneizar sus piezas. Si bien esto no se puede conseguir en su totalidad debido a las diferentes tonalidades de la piedra, se busca llegar a lo más cercano posible creando plantillas para los trabajos más comunes o de mayor producción como lo son los corazones. “El maqueteo. Es dibujar con las plantillas con la finalidad de que el producto sea uniforme, porque estos productos se venden en serie”. (C. Quispe, comunicación personal, 03 de agosto de 2022). Cada uno de estos cartones con los que son elaborados tienen diferentes medidas dependiendo del objetivo final. Mantener esta uniformidad en sus producciones les ayuda a crear una imagen de marca como taller más presentable ante empresas externas de reventa de artesanía.

Figura 65

Claudio Quispe sosteniendo una plantilla de corazón en cartón en su mesa de trabajo en el taller de la Asociación Manos Talladoras Allcca. En mesa a la izquierda una escuadra, al lado una caja con más plantillas.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga 2022)

El segundo taller con el que trabajé, y donde dediqué mayor tiempo, fue Arte Barrios. Lo conocí por primera vez en Lima durante Ruraq Maki en julio de 2022. Allí me presente y expliqué brevemente sobre mi trabajo de investigación con el fin de poder entrevistarle en Ayacucho. Fue así como posteriormente visité el taller a inicios de agosto y conocí al señor Jaime.

Así como se continúan talleres por herencia familiar, también algunos otros se independizan. Este es el caso del señor Jaime Barrios Quispe. Si bien comparte la tradición del trabajo en piedra y está emparentado con la familia Allcca tanto por sangre como por aprender de ellos, empezó como asistente para diversos maestros. “Cuando tenía 23 años formé el taller. Mi propio taller” (J. Barrios, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

3.2.2.1.

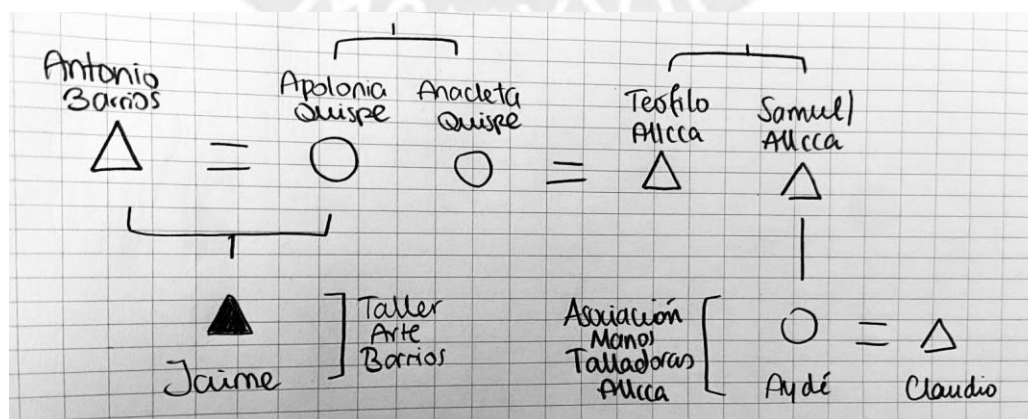
Jaime Barrios Quispe

Mi nombre es Jaime Barrios Quispe y yo empecé a trabajar desde los 20 años. Ahorita ya trabajo ... como 30 años que estoy trabajando en este arte. Empecé yo de un maestro, claro son hermanos pero yo de los dos hermanos aprendí de Samuel Allcca y Teófanés Allcca. Los dos son mis maestros. De ahí aprendí a trabajar. Aprendí después ya a hacer mi propio taller y cuestión de mejorarme en la calidad (...). Claro, de mi papá más chiquito cuando tenía 7, 8 años le ayudaba en hacer hueco pero después le he dejado. Y como era de mi mamá su hermana, su esposo era de quien te digo mi maestro. Y como vivíamos juntos aprendí de ellos. Del señor Teófanés era de mi mamá su hermano, su esposo es él. En cambio el señor Samuel es su hermano de mi tío, y él es el papá de Aydé.

(J. Barrios, comunicación personal, 10 de agosto de 2022)

Figura 66

Diagrama de parentesco elaborado durante conversación con el señor Jaime



Fuente: Archivo fotográfico propio

El señor Jaime nació en Chacolla, e igual como la señora Aydé, migró a Huamanga de niño a los 10 años. Sin embargo, él no lo hizo con toda su familia.

Vivió desde entonces con sus tíos, el señor Teófanés Allcca y Anacleta Barrios. Ambos tenían una tienda en donde él desde muy joven ayudaba. No fue sino recién hasta los 19 años en que, debido a problemas económicos con la tienda y la necesidad de buscar nuevas oportunidades, empezó a aprender a trabajar con la piedra.

Se inició en el tallado aprendiendo de su tío Teófanés Allcca y el hermano de su tío, Samuel Allcca. Fue un asistente primero del señor Teófanés, quien le enseñó a cortar y moldear. A los 20 años se casa con su primera esposa y tiene a su primera hija, quien actualmente ejerce como enfermera. Teniendo nuevas obligaciones y mayores gastos, sigue aprendiendo del trabajo con la piedra y perfeccionando su técnica de la mano del señor Samuel hasta que finalmente decide crear su propio taller.

Mis primeros trabajos como siempre, como en inicios uno. No tan bueno, no tan malo. Faltaba acabado. Rostros, manos largas. Poco a poco he perfeccionado. Tiene uno que tener habilidad, pero sobre todo que le guste el arte. Si le gusta el arte y tiene su habilidad, pero que le guste el arte, aprende rápido. Y depende también del maestro cómo le enseñe. Eso es lo importante también.
(J. Barrios, comunicación personal, 10 de agosto de 2022)

Siguió igualmente a la par de tener su taller en su antigua casa, aunque también ubicada en el distrito de San Juan Bautista, siendo asistente en talleres de otros maestros con una mayor trayectoria. Esto le ayudaba a seguir formándose como escultor, principalmente nacimientero²¹, y tener un jornal más estable. Trabajó para muchos talleres de alcance internacional, aunque muchas veces sin que se reconozca la calidad de sus producciones. Actualmente tiene un segundo compromiso y un hijo pequeño de 6 años llamado Thiago.

²¹ A aquellos escultores y talladores en piedra de alabastro que mantienen la técnica tradicional y producción de nacimientos navideños se les conoce comúnmente bajo el término de “nacimienteros”. Si bien existen diferentes innovaciones sobre la composición de este tipo de obras, usualmente mantiene una estructura de la sagrada familia, una vaca, un burro y los tres reyes magos. Hay variaciones sobre el pesebre o detalles de la vestimenta (estilo europeo, andino, etcétera), pero conserva las posiciones y gestos de los personajes.

Figura 67

Jaime Barrios esculpiendo escultura tradicional en piedra de alabastro en el taller Arte Barrios.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Considero al señor Jaime mi principal maestro en el trabajo con la piedra. Si bien pude aprender de los diferentes talleres en los cuales me permitieron participar, fue con él que aprendí a escuchar a la piedra y entender qué necesitaba. Así como a mí, también ha formado a diferentes personas a lo largo de su trayectoria. Pese al recelo de la mayoría de los maestros con los cuales ha trabajado, busca y motiva a más personas a conocer y trabajar la piedra.

A veces otros maestros son cerrados. No te enseñan, es rasgos nomás. Yo sí estaba enseñando. Yo a varios invito pero no vienen, entonces tampoco puedo hacer. Yo sí les digo yo les puedo enseñar todo lo que sé. Hasta lo que pueda. Quiero enseñarles pero no tienen esa voluntad de venir. Qué es lo que quieren ellos, porque de aprender no recibirán plata, y de aprender no van a recibir plata. Yo les digo que les enseñe y tampoco es que yo les voy a cobrar nada. Pero tampoco ese trabajo no vas a vender rápido, demora. Y eso no les gusta. Quieren, pero quieren plata. O bien me dicen te ayudo a trabajar pero me pagas.

(J. Barrios, comunicación personal, 10 de agosto de 2022)

Le preocupa quién será su predecesor, quién continuará con su taller. Su hija mayor no se dedica al trabajo con la piedra y su hijo menor aún es muy pequeño. Busca igualmente poder enseñarle, pero la preocupación a futuro sobre el taller continúa sobre todo ante la ausencia de un pupilo continuo.

3.2.2.2.

El taller y sus objetos de trabajo

El taller del señor Jaime que yo conocí a inicios de mi campo en agosto del 2022 aún estaba en proceso, ya que recién se había mudado a dicho espacio unos tres meses antes de mi visita. Según me comentaba, su anterior taller almacenaba gran parte de su materia prima y era en dicho lugar donde antes también tenía su máquina de corte, actualmente ubicada en el taller Allcca.

El espacio de su taller también forma parte del patio de su hogar. Sin embargo, en menor proporción. Utiliza entre troncos grandes de madera y bloques de piedra como asientos cubiertos por mantas. El suelo es casi totalmente blanco debido a la cantidad de polvo desprendida de la piedra al esculpir y tallarla. A un extremo de su asiento tiene una banca larga que utiliza de estante para trabajos sin finalizar y del otro lado piezas ya acabadas y bloques de piedra.

Figura 68

Espacio de trabajo en el taller Arte Barrios.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Figura 69

Mesa baja ubicada en el taller Arte Barrios donde se ubican esculturas en proceso de elaboración.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Figura 70

Materia prima del taller Arte Barrios y esculturas finalizadas



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022).

Una gran diferencia con el taller Alcca está en la materia prima. La cantidad de rocas que almacena son menores debido a su nivel de producción y el tipo de trabajos que realiza. Dado a que su estilo va más por el tradicional costumbrista, sus piezas también suelen ser mayormente las de tonos más blanquecinos. No obstante, sí se encuentran algunas de otros colores aunque en menor cantidad.

Como única herramienta ecléctica cuenta con la pulidora, aunque al trabajar mayormente nacimientos, no le da un uso tan constante como sí a la sierra, escofina y formón. Tiene todo tipo de herramientas, aunque en menor cantidad, dado que trabaja mayormente solo.

Sin embargo, algo que lo diferencia completamente es la importancia que le da a chacchar coca. Es por eso que como parte de los objetos del taller identificados está la coca y la toccra. Profundizo sobre esto en la sección 4.1.2.

Figura 71

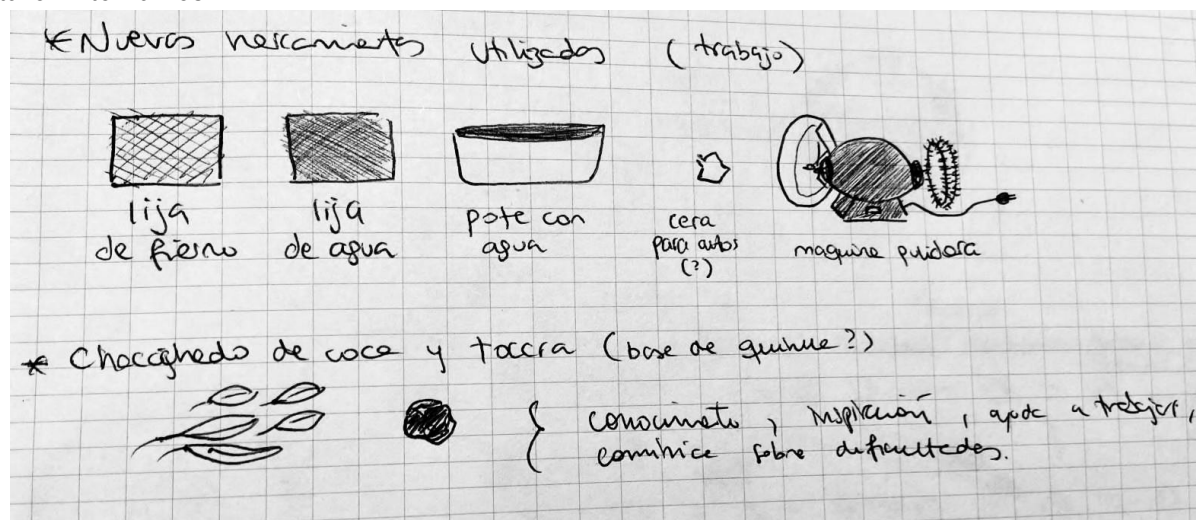
Fotografía del cuaderno de campo con dibujos de herramientas identificadas en el taller Arte Barrios.



Fuente: Archivo fotográfico propoi (Huamanga, 2022)

Figura 72

Fotografía del cuaderno de campo con dibujos de herramientas y otros objetos identificados en el taller Arte Barrios



Fuente: Archivo fotográfico propio

Figura 73

Herramientas en el taller Arte Barrios.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Figura 74

El señor Jaime sosteniendo con la mano izquierda toccra y una bolsa con hojas de coca. Con la mano derecha saca un par de hojas durante el descanso de trabajar. Se puede identificar aún el polvo característico de la piedra en la palma de sus manos.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Meses después, cuando regresé nuevamente a Huamanga en enero de 2023 y visité su taller, lo encontré diferente. El señor Jaime ya me había comentado que como recién se había mudado aún no estaba completamente instalado. Lo que lo ayudó a poder finalizar con varios de sus pendientes en su taller fue el haber podido participar de Ruraq Maki edición diciembre 2022. Adicionalmente, las capacitaciones a los que ha seguido yendo gestionadas por la Dirección Regional de Comercio Exterior y Turismo - DIRCETUR Ayacucho también le han ayudado a mantener un orden diferenciado espacios según actividades en su taller.

Había construido un nuevo techo en su patio. Este avance ahora le permite poder seguir trabajando sin agotarse tanto ante la exposición del sol e incluso avanzar trabajos durante temporada de lluvias. También tenía nuevos muebles en los cuales organizar mejor sus implementos e insumos para el tallado, todos con etiquetas plastificadas. Su esmeril ahora tiene banco y utiliza una mesa de trabajo para trabajar las esculturas, facilitando también que tenga una mejor postura y utilizar mayor parte de su cuerpo para esculpir.

Figura 75. Taller Arte Barrios en enero 2023.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2023)

Figura 76. Jaime Barrios esculpiendo una pieza de estilo costumbrista en su nueva mesa de trabajo



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2023)

3.2.2.3.

Transformación de la piedra

En este tipo de esculturas me gusta plasmar ahí las costumbres de mi pueblo, los pasados (sobre) cómo vive la gente en el campo. Ese trabajo quiero hacer ver a la gente. Claro, no es con nacimiento nomás. En artístico haces ver la vivencia de tu pueblo.

(J. Barrios, comunicación personal, 10 de agosto de 2022)

Figura 77. Serie de fotografías de escultura y su referencia costumbrista. A la izquierda, escultura de pareja de pastores cargando leña y a la derecha una señora y sus hijos cargando leña y pastando sus animales.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Lima, 2022 y Chacolla, 2023)

JB: Mira como viene el niño. Agarra con su manito la cuerda y con su bastón también. También el otro llevando la leña.

MP: Es como sus esculturas

JB: Claro pues, uno tiene que ver todo esto para trabajarlo.

(J. Barrios, comunicación personal, 14 de enero de 2023)

El señor Jaime trabaja principalmente en esculturas. Realiza nacimientos europeos y andinos en diferentes proporciones, pero sobre todo “piezas únicas”. Este tipo de trabajos están conformados por diferentes personajes en una sola roca y usualmente escenifican alguna historia o costumbre. Para esto necesita antes de esculpir la roca, prepararla, dejar remojando bloques e incluso también bosquejos de trabajos. Esto le ayuda a que cuando posteriormente la trabaje le sea más sencillo suavizar la piedra. Asimismo, el dejar reposar sus esculturas a medio hacer le permite reflexionar y repensar sobre cómo continuar. Muchas veces empieza una escultura y la deja reposando, pueden quedarse durante semanas en proceso de trabajo según lo requieran y tampoco puede finalizar todas al mismo tiempo. Una

dinámica similar la mantienen también artistas plásticos de otras líneas y trayectorias.

Especialmente cuando es una producción de obra artística, cuando haces algo más “creativo”, llamémosle, y no tenemos tan claro cómo va a ser el producto final, siempre hay que darle tiempo. Si te obsesionas con algo, inevitablemente dejas de verlo. (...) Es una terapia mental también, de entender que las cosas toman tiempo y requieren dedicación y disciplina. No esperar que mágicamente salga algo y que de un día para otro puedas tener algo excelente. (...) La escultura en general y lidiar con la tridimensión me han hecho más resiliente. Me ha traído paz mental en tiempos difíciles. Si algo sale mal digo “ok, ¿puedo hacer algo al respecto o no?” Y sin importar la respuesta, a seguir no más. Si se puede hacer algo al respecto, hazlo. Si no, entonces ver cómo lo rescatas o empiezas de nuevo. Empezar de cero también es una opción.

(Estudiante de escultura, comunicación personal, 10 de noviembre de 2022)

Las piezas que el señor Jaime tiene a un extremo ubicadas en una silla larga (Figura 69), son prueba de esto. Muchas veces se requiere para el trabajo de escultura que las piezas reposen y se regrese a trabajar con ellas tiempo después. Forzar el trabajo y a la piedra misma en convertirse en algo que no necesariamente quiere ser, puede tener resultados perjudiciales. El alabastro, si bien es una roca, es bastante sensible y frágil. Puede partirse o quebrarse en cualquier momento si no se tiene el cuidado y la técnica adecuada. Parte de la técnica es también entrenar la visión e identificar cuándo hay grietas y ante esto ver qué hacer. ¿Continuar, empezar de cero o adaptarse? Uno de los trabajos que el señor Jaime realizaba durante el tiempo que lo acompañé tuvo estos inconvenientes propios del trabajo con la piedra. Estaba realizando una escultura costumbrista de dos músicos con sus waqrapukus y una señora sirviéndoles comida y bebida durante la celebración de la fiesta patronal de Chacolla en honor a San Isidro Labrador o Yapuy. Sin embargo, moldeando al segundo músico notó que había una rajadura por dentro de la materia prima. Ante ello debía tomar la decisión entre 1) seguir intentando darle forma, 2) empezar de cero o 3) adaptarse. Decidió irse por esta última opción y cambiar el modelo que tenía pensado inicialmente. Convirtió el cuerpo del segundo waqrapuku en un árbol en donde colgaba parte de la carne que se cocinaría.

Figura 78. Serie de fotografías de escultura costumbrista en una sola pieza del maestro Jaime Barrios. A la izquierda en proceso de elaboración y a la derecha la pieza finalizada.



Fuente: Fotografía del autor (Huamanga, 2022).

Las piezas que el señor Jaime elabora son en su mayoría esculturas con personas haciendo diversas actividades y en diferentes poses. Esto requiere un entrenamiento y práctica para comprender las proporciones. Para ello, utiliza fotografías y modelos de internet que le ayuden a “ensayar” esculturas. Tiene un folder con imágenes impresas de diferentes tipos de esculturas como guía. Una vez, durante mis constantes visitas a su taller, me pidió que le tomara foto a una escultura ubicada en el Óvalo Puente Nuevo, también conocido como el óvalo de Magdalena. Allí se encuentra la figura de un guerrero wari que él buscaba replicar. Con la serie de fotografías desde diferentes ángulos que logré tomar para él, quería realizar una escultura mediana. Sin embargo, practicó antes realizando una pieza más pequeña (aproximadamente 10 cm) con la cual pueda identificar qué cosas mejorar desde la tridimensionalidad que requiere. De esta manera puede ser más consciente de qué debe mejorar para sus siguientes piezas, en caso haya algunos errores de posicionamiento o proporción que no sea modificable. En el caso de este trabajo,

identificó que necesitaba cambiar las proporciones del ave, la posición y gestos del guerrero wari para que sea más similar al original.

Figura 79. Serie de fotografías de Guerrero Wari. A la izquierda fotografía tomada en el Óvalo de Puente Nuevo y a la derecha escultura del guerrero wari ubicado en dicha ubicación.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Durante los meses de mi trabajo de campo, mi rutina regular era visitar su taller por las tardes de lunes a sábados. Aprendí del trabajo que requiere cada tipo de piezas y utilizando diferentes herramientas y técnicas. La mayoría de piezas que realicé fueron corazones blancos y huevitos. Sin embargo, según vio que comprendía mejor el trabajo fui aprendiendo a hacer otro tipo de trabajos que requerían un detalle o precisión mayor como una escultura de una papa, un joyero y una oveja. El trabajo, de manera general, seguía la siguiente secuencia:

1. Identificar el bloque de roca con el qué trabajar
2. Medir y cortar según las medidas que se requieran
3. Dar forma con el serrucho quitando esquinas
4. Bosquejar utilizando la escofina

5. Lijar (primero lija de hierro y luego de agua)
6. Dejar secar y sacar brillo

Figura 80. Serie de imágenes que detallan el proceso de elaboración de mi primer corazón. En grande se muestra el producto final.



Fuente: Fotografía del autor (Huamanga, 2022)

Figura 81. Serie de imágenes que detallan el proceso de elaboración de mi primer huevito. En grande se muestra el producto final.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Se utilizaba constantemente el lápiz o lapicero como marcador de dónde cortar y dónde seguir escofinando. Asimismo, era super importante sentir y palpar la

piedra para notar algunas rugosidades o partes que sobresalían y no eran tan identificables con la vista. El único caso en donde fue una técnica diferente fue con la papa, el joyero y parte de la oveja en donde tuve que utilizar herramientas como el buril, en diferentes tamaños, para poder tallar ciertas partes pequeñas.

Figura 82. *Proceso de transformación de huevito en papa²². A la izquierda el boceto y a la derecha el producto finalizado.*



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Figura 83. *Serie de fotografías sobre el proceso de elaboración de un joyero.*

²² Uno de los trabajos más complicados personalmente de elaborar eran los huevitos. En mis constantes fallos bromeaba con el señor Jaime que más que huevos, mis trabajos parecían pequeñas papitas. Su respuesta fue “Entonces hagamos una papa. Busca una en google, guíate y dibújala”



Fuente: Archivo fotográfico propio. (Huamanga, 2022)

Figura 84. Serie de fotografías sobre el proceso de elaboración de una oveja.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

323.

Taller Sumaq Rumi

El tercer taller con el cual trabajé fue Sumaq Rumi, “piedra hermosa” en quechua. Conocí este taller durante mi estadía en Ayacucho. Durante mis primeros días estuve preguntando en diferentes tiendas de artesanías sobre talleres donde se trabaja la piedra y sean de Chacolla. Fue de esta manera que en Manos Sanjuaninas me pasaron el contacto de este taller.

3.2.3.1.

Roger Quispe Meneses

La artesanía la llegó a conocer a los 14, 15 años. Recién llegó a conocer en Lima. Un familiar viene a traer sus productos para vender en las casonas de Lima, en el Centro. Entonces ni tampoco llegó a ver porque traía embalado.

Sino que en lo que trae de acá pa allá se rompían. Entonces él por la mañana sacaba las piezas rotas y miraba cómo las restauraba. Ahí es que por primera vez vi la piedra y me encantó. Entonces vine yo a Ayacucho como a hacer tour, conocer a los familiares, ver las costumbres. Eso fue a los 18. Vine y la casa de esa familiar me llamó la atención y bueno quise ver cómo es y empecé a trabajar y ayudarlo y me gustó el trabajo del tallado. Así fue que yo llegué a aprender. Preguntando más a mi padre y a otras personas que llegué a conocer acá me decían “tu abuelito también hacía”. Entonces conocí que más de mis familiares tenían la tendencia del arte y por parte de ellos, como dicen los genes, me gustó también el arte y empecé a elaborar y trabajar la piedra. Mi abuelito en Chacolla hacía y yo acá en Huamanga. Para mí fue muy fácil aprender a trabajar la piedra. También traté de hacer una amistad con las personas que sabían. Pero lamentablemente para mí no fue buena suerte. Aquellas personas al tratar de hacer la amistad, más me utilizaron que me enseñen. Pero sí conocí a otras personas en mi camino que sí me brindaron sus conocimientos. Entonces ya trabajaba para ellos. Hasta que decidí retirarme de su lado e independizarme. Pero como siempre me faltaban algunos detalles, ahí es donde fui a casa del señor Claudio (Quispe), Jaime Barrios, ellos. Ellos me dieron más detalles y empecé a detallar más mi trabajo. Me independicé. Será por lo menos ya unos 10 años atrás. Y yo mismo trato de crear ya. Miraba fotos o imágenes y trataba yo mismo de elaborarlo. Hasta dónde va mi capacidad y me sentía contento porque ya veía que tanto podía realizar. Muchos me decían “maestro”, pero yo soy consciente que me falta todavía. Personalmente yo no, pero otros que me ven o ven mis trabajos sí me dicen “maestro”. Pero yo sí creo que no, yo veo que aún me falta. Me falta atreverme a otros trabajos, en cuestión de mi piedra nunca he hecho en una sola piedra 5 personajes o así. Hasta tres nomás he hecho. Yo he visto otros trabajos de otros maestros y yo veo que en una sola pieza tienen varios personajes, hasta 15, con movimiento, con diferentes actitudes. Asu, me sorprende. Yo no he llegado a eso, no soy un maestro aún. Pero trabajo con otras personas y ven mis trabajos y “maestro” me dicen. Pero yo de parte personal me falta. Incluso el maestro Benjamín Pizarro me dice “maestro”, porque “no cualquiera hace esto”, me dice. Pero ellos ya son, ya yo soy maestro pero ellos sí son grandes maestros. La diferencia cambia. Esa es otra parte de mi historia, poco a poco trato de evolucionar. (R. Meneses, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

Roger Meneses Quispe nació en Chacolla, aunque se mudó a Lima a unos pocos meses de edad. Allí vivió hasta poco antes de los 20 años. Estando en la capital es que conoce por primera vez a la piedra a través de las artesanías que traían un familiar para vender en ferias locales. Conoció así pedazos de trabajos que se rompían durante su transporte de Huamanga a Lima y vio como su tío las buscaba reparar. A los 22 años se muda permanentemente a Ayacucho y empieza como ayudante a trabajar con la piedra para aprender más de las diferentes técnicas que requiere. Reconecta con sus familiares ayacuchanos y descubre que su abuelo también era tallador en su juventud. “El arte lo tengo en la sangre” (R. Quispe,

comunicación personal, 24 de agosto de 2022). Desde entonces ya lleva 14 años tallando.

Figura 85. Roger Quispe escofinando un elefante en piedra de alabastro en su taller Sumaq Rumi.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga 2022)

Pese a que ya se ha independizado y tiene su propio taller, sigue trabajando para otros talleres como asistente. Lo considera como parte de su formación para ser un “verdadero maestro”. También realiza visitas a otros talleres de artistas tradicionales reconocidos para poder observar “desde adentro” qué es lo que hacen y con qué herramientas cuentan. Participa de visitas guiadas gestionadas por el MINCETUR, toma fotografías del tipo de trabajos de otros talleres y realiza preguntas sobre la técnica utilizada. También ha buscado participar de cursos gratuitos dictados por el CITE Ayacucho sobre tallado en piedra de alabastro.

3.2.3.2.

El taller y sus objetos de trabajo

El señor Roger vive en un cuarto alquilado desde que retornó a Ayacucho. No cuenta con un taller como espacio propio, sino que trabaja en el pequeño pasadizo afuera de su cuarto en el patio de la casa donde se hospeda. Esto le impide poder almacenar grandes cantidades de la materia prima o de grandes dimensiones, generar mucho polvo e incluso hacer remodelaciones o agrandar su taller. También

cuenta con incluso una menor cantidad de herramientas de trabajo y ninguna eléctrica. Para cortar sus piezas suele utilizar la sierra o pedir prestado la máquina del taller Allcca.

Figura 86. Herramientas más utilizadas por el señor Roger en su taller. Balón de pelota cortado a la mitad que sirve como protector de rodilla, serrucho, escofina, buriles y lija.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022).

Figura 87. Olla con fragmentos de piedra de alabastro próximos a ser pequeños nacimientos de 1cm en el taller Sumaq Rumi.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

3.2.3.3.

Transformación de la piedra

¿Por qué a veces yo me demoro en los trabajos? Porque a mí me gusta hacerlos bien detallados, y eso toma su tiempo. Un trabajo rústico no pues. Yo en un día te puedo hacer un búho así nomás 5 o 6 en un día. Pero de este otro acabado, detallado, tengo que sacarle los ojos, sus plumitas, sus uñitas de sus garras y en un día solo te hago 2 o 3. Y te cuesta un poco más. Yo me he caracterizado por hacer mis trabajos más detallados y tranquilo. Me siento más contento que hasta yo mismo digo “asu, qué bonito”. Y si no me sale, me siento incómodo. No me gusta. No lo siento tan mío. A veces hasta, al comienzo, me sentía mal. Decía “no, pues”. Veía el trabajo detallado y me decía “tengo que llegar a eso”. Me preguntaba qué me falta. Iba donde otros maestros y les mostraba y ellos me decían las indicaciones y lo cambiaba. Y ya poco a poco me empecé a acostumbrar y le doy un cambio al trabajo, le pongo movimiento. Yo todo es artesanal, no hay máquina. Y mucha gente te valora eso, lo manual, lo artesanal. Muy poco utilizo la máquina. Algunos avances, pero los detalles todo en mi mano y en mis ojos. Mi cerebritito es el único que les hace trabajar. Para el artesano es importante esto. Sin mi mano y mi vista no soy nada.

(R. Quispe, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

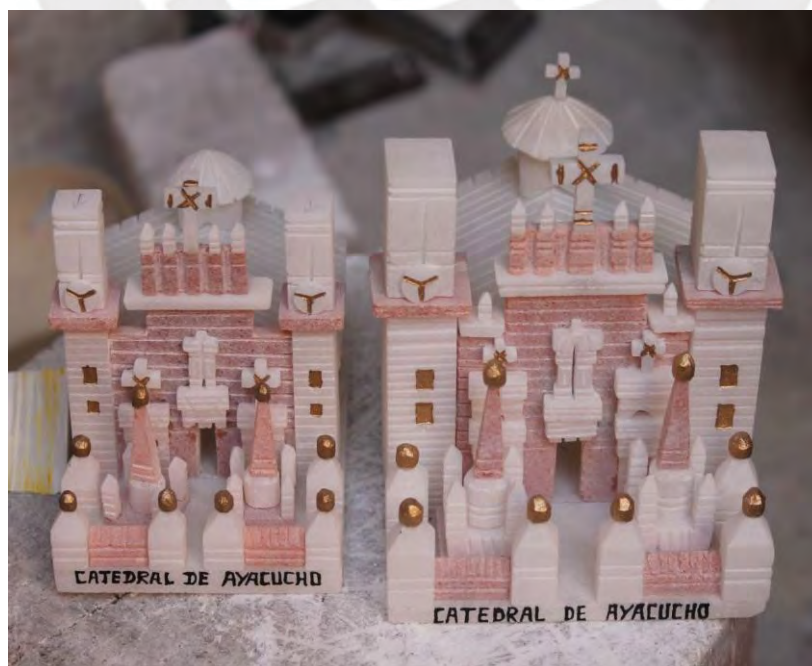
A diferencia de los anteriores maestros descritos, el señor Roger no tiene un tipo de trabajo en específico que realiza. Elabora tanto nacimientos como piezas más contemporáneas, aunque en su mayoría en dimensiones pequeñas. La diferencia está en el tiempo que les dedica a cada una de ellas y la calidad con la que las finaliza. Busca innovar en el tipo de trabajos que realiza y recupera también modelos tradicionales de iglesias ayacuchanas. Agradece también ser joven y poder aún realizar piezas más pequeñas, como nacimientos de 1cm. Este tipo de trabajos tradicionales no pueden ser trabajos por todos los maestros. Involucra un alto nivel de concentración y buena visión, por lo que con el tiempo muchos maestros dejan de poder realizarlos.

Figura 88. Esculturas abstractas de familia pato en piedra de alabastro de colores elaborado por Roger Quispe.



Fuente: Archivo fotográfico de Roger Quispe (Huamanga, 2022)

Figura 89. Esculturas de la Catedral de Ayacucho en piedra de alabastro elaboradas por Roger Quispe.



Fuente: Fotografías del autor (Huamanga 2022)

Figura 90. *Escultura de búho elaborada por Roger Quispe.*



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

3.3. Otros espacios de circulación: Manos Sanjuaninas

Los tres talleres y los trabajos de sus respectivos maestros circulan en diferentes espacios de venta y difusión de la artesanía ayacuchana. Algunos de ellos venden sus trabajos para tiendas y lugares de exposición de otros talleres o empresas limeñas. Sin embargo, un espacio de circulación de sus productos es la tienda Manos Sanjuaninas. Este lugar en donde se concentran fue fundado recientemente a partir de una iniciativa de la Municipalidad de San Juan Bautista y alberga nueve líneas artesanales, entre ellas el tallado en piedra de Huamanga.

Manos Sanjuaninas nace en 2020. En octubre de 2020 por el impacto del COVID19. La pandemia. Esto afectó al artesano, no había turismo, no había venta. Usted, si se va a dar cuenta, pregunte por los artesanos y cómo iban a dejar la artesanía. Entonces lo que hizo la municipalidad fue articular al artesano y emprender esto con el artesano. El teniente del Museo Cáceres nos prestó esto. Hoy en día, Manos Sanjuaninas ya cuenta con dos años en el mercado en Ayacucho (...). Tenemos tres talleres de Huamanga actualmente. Tenemos la Asociación Cultural Manos Talladoras Allcca, compuesta por 10 socias. El taller artesanal Arte Barrios, el único nacimentero

en Ayacucho donde que vas a ver estas piezas artísticas. Porque si hablamos de la Asociación Cultural Manos Talladoras Allcca, son piezas más contemporáneas, estilos nórdicos, minimalistas. Pero el taller artesanal Jaime Barrios lo trabaja más artístico. El tema artístico te demora meses. En cambio la pieza comercial contemporánea lo sacas al día, el artístico no. Tenemos al taller artesanal Sumaq Rumi, un taller joven que igual está en ese proceso de aprender algo contemporáneo.

(Funcionario de la Municipalidad Distrital de San Juan Bautista, comunicación personal, 05 de septiembre de 2022)

Pasó la pandemia y la alcaldesa se preguntó cómo van a comer mis artesanos. Bueno, dentro de su rama de trabajadores está el desarrollo económico social. Entró una ingeniera. La ingeniera Ángela. Gracias a nosotros, o gracias a dios, a esta ingeniera le gusta la artesanía. Le encanta, se enamora. No solo en piedra, sino en todo y justo ella entró como gerente entonces ella dijo sí, y más que la alcaldesa también le gustaba empezó a reclutar a los artesanos de San Juan. Nos empezó a reclutar y dijo “cómo podemos apoyar a estos artesanos”. Entonces ellos vieron y ahí de eso crearon esa tienda de Manos Sanjuaninas. Empezaron virtualmente. Entonces vio que había una acogida, la gente se contactaba. Nosotros realizábamos unos trabajos, a la gente le empezaba a gustar tanto así que nos preguntaban “¿Ese es tu trabajo? ¿o de otro?” No pues, “nuestro es” le decimos. Para que ellos nos puedan creer el mismo municipio venía y nos grababa videos de cómo realizamos el trabajo.

(R. Quispe, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022).

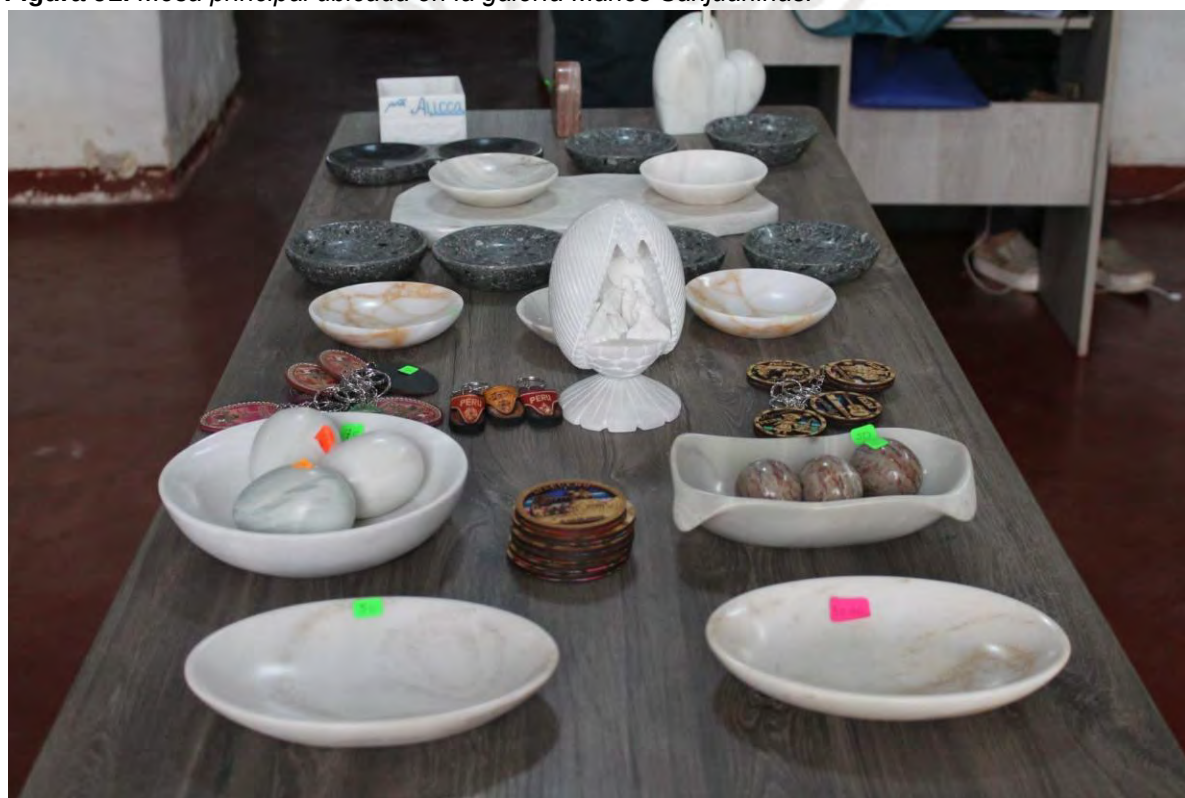
Este espacio no solo agrupa a una serie de artesanos con fines de comercialización de sus productos, sino que reúne una serie de esfuerzos municipales por el desarrollo del sector artesanal. Empezó de manera virtual, pero actualmente se ubica en una galería dentro del Museo Andrés Avelino Cáceres. Para ello también brindaron asesoramiento en ventas, capacitaciones sobre el mercado actual y otorgando apoyo de manera individual a cada uno de los talleres según sus oportunidades. Por ejemplo, en el caso de la Asociación Manos Talladoras Allcca colabora con el financiamiento para infraestructura del taller, al Taller Arte Barrios le asistió para participar en Ruraq Maki edición julio 2022 y al Taller Sumaq Rumi le busca capacitar en redes sociales y ventas digitales.

Esto ha hecho que nuestra economía pueda cambiar y que nuestro modelo vida pueda cambiar y podamos contar incluso con más materiales. Pero todo esto ya ha sido gracias al apoyo de la municipalidad, como le vuelvo a decir. Porque con un interés, la alcaldesa, vio la parte social de todos los artesanos e hizo que todo esto diera un giro.

(A. Allcca, comunicación personal, 03 de agosto de 2022)

La disposición de las piezas está de acuerdo a cada línea artesanal y dividida también por talleres. Busca ser una manera en cómo el cliente o consumidor de arte tradicional pueda adquirir productos con un trato directo con el artesano en lugar de revendedores. Impulsan cada uno de los talleres y el personal encargado busca también explicar de qué manera identificar a los diferentes artesanos según su técnica. En el caso de los trabajos en piedra de alabastro, estos se encuentran repartidos en diferentes estantes y ocupan un lugar central en la mesa principal al medio de la galería al ser la línea artesanal con mayor ventas de la tienda. Los productos de la imagen de piedra son en su totalidad producidos por la Asociación Manos Talladoras Alcca, siendo ellos quienes mayor volumen de producción y demanda tienen al trabajar piezas contemporáneas pedidas por el mercado actual.

Figura 91. Mesa principal ubicada en la galería Manos Sanjuaninas.



Fuente Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

Cada taller se encarga de enviar constantemente nuevos productos a la tienda y allí los disponen para la venta según los precios que ellos mismos indiquen. Semanalmente los socios, es decir los artesanos de cada taller y miembros de la Municipalidad de San Juan Bautista, se reúnen para conversar sobre cómo se está gestionando el negocio. También dialogan sobre propuestas y cambios para la

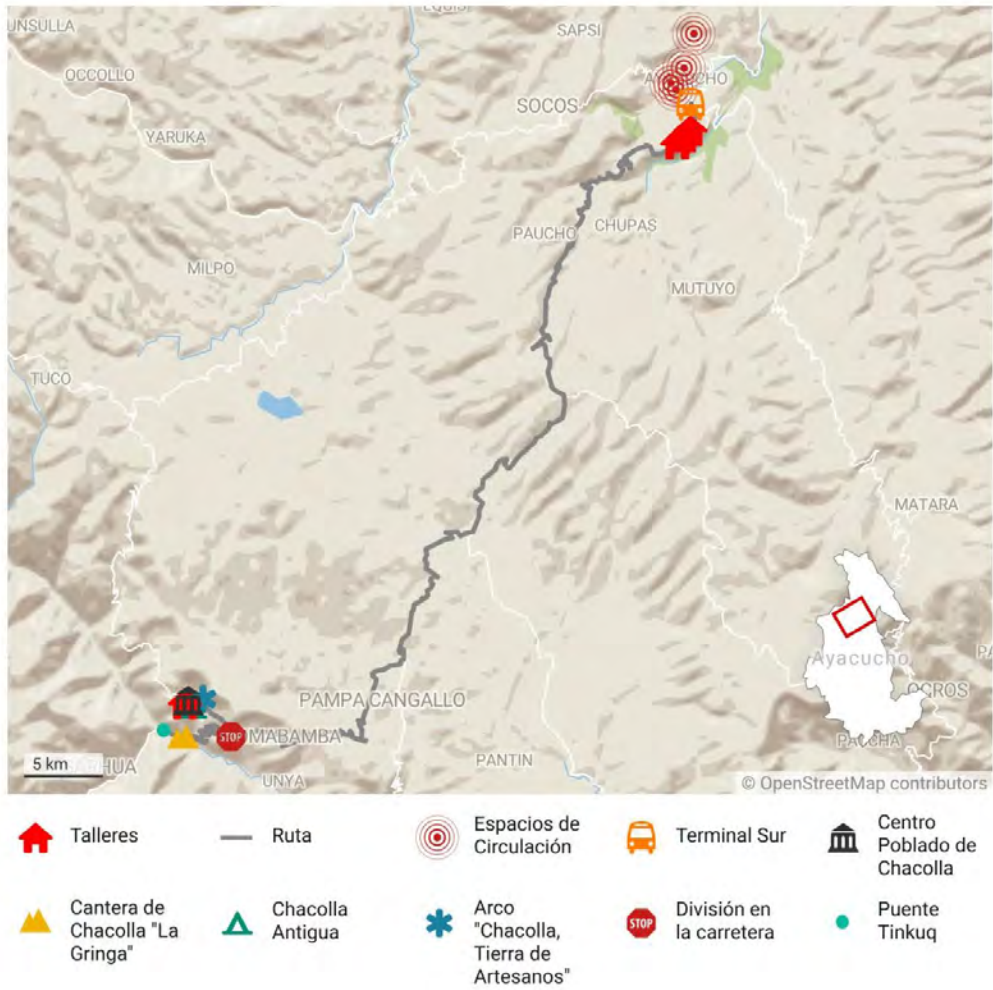
página de Facebook de la tienda y qué contenido seguir creando a manera de difusión.

Quienes trabajan aquí reciben también explicaciones de los talleres sobre la técnica de las piezas elaboradas para que puedan ser descritas a los clientes interesados. También deben aprender la manera adecuada de cómo embalar los trabajos una vez sido adquiridos y evitar así algún tipo de daños por traslado, ya que usualmente el comprador es turista. Otro grupo importante de compradores son otras tiendas o empresas de decoración de Lima o de otras ciudades del Perú y el mundo. Estos se dedican a comprar grandes cantidades de trabajos y revenderlos a un mayor precio en mercados externos. Ante estos casos de pedidos grandes, según me explicó la vendedora de la tienda, se llama al artesano cuyos productos busca adquirir. Así se conoce mejor a quién le está comprando y pueden hacer otro tipo de contratos a futuro, además de que embala personalmente sus piezas evitando que puedan recibir daños.

3.4. Conclusiones

La roca en su proceso de transformación para convertirse en piedra requiere de pasar por diferentes etapas, manos y lugares. Durante este capítulo he buscado mostrar el proceso de creación de valor utilizando la teoría de la vida social de las cosas de Appadurai (1986) respecto a cómo las cosas se convierten en mercancías. Asimismo, también presto vital importancia a teorías como las de Kopytoff (1986) en donde se narra también la biografía cultural de los objetos, como lo sería en este caso la piedra de alabastro, a partir de su interacción con otros humanos creando así su propia historia.

Figura 92. De la cantera al taller y otros espacios de circulación de la piedra.



Fuente: Elaboración propia.

A modo de ver la trayectoria cultural de la piedra he buscado analizar tres diferentes e importantes etapas en su transformación. En primer lugar, la cantera se presenta como un espacio significativo para el pueblo de Chacolla, los talladores y artistas plásticos en general. Como recurso natural representa un valor económico, artístico, cultural e identitario. Es por esto que se la protege y respeta. Existe una forma establecida de interacción con ella tanto desde un nivel institucional a través de la Junta Directiva comunal como desde un nivel ontológico.

A nivel identitario, defender la cantera como parte del territorio y los recursos naturales que provee influye también en por qué es considerada una autoridad. A partir de ella y el aporte que ha tenido especialmente para la comunidad, ha logrado que se creen denominaciones sobre ella: “piedra de Chacolla” para el alabastro y “cuna o tierra de artesanos” para referirse a Chacolla.

Sumado a esto está la importancia de la residencia como el valor que se le da a la cercanía con la cantera. Si bien se pueden cumplir diferentes obligaciones comunales o se comparte históricamente un pasado conjunto, la cantera es y se le permite acceder a ella a quienes sean chacollinos y residan en Chacolla. La comunidad de Canchacancha, por más cercanía y pasado histórico compartido, debe igualmente pasar por la pirámide de autoridades necesarias para acceder a la cantera, pasando antes por el presidente comunal de Chacolla. E igualmente sucede con los migrantes a Huamanga u otros espacios. El permiso primero es con la comunidad y el indispensable y de mayor implicancias es con la cantera.

En segundo lugar, los talleres forman otro espacio de valor simbólico y socialización de la piedra como parte de su crecimiento o transformación. Si bien cada uno de los tres talleres descritos anteriormente son diferentes desde la trayectoria de sus maestros, conformación del espacio, uso de herramientas y procesos de trabajo artesanal; también comparten similitudes. Empezando con que la producción se mantiene en los límites de la ciudad de Ayacucho: el distrito de San Juan Bautista. Estos talleres no solo son periféricos para el centro poblado del cual provienen, sino que también lo son para la élite de talladores a nivel ayacucho, concentrados principalmente en Santa Ana, Huamanga. Mantienen en este aspecto un doble posicionamiento de “otro” al salir del panorama cultural del cual provienen, pero no lo suficiente como para mezclarse con los talladores huamanguinos.

Los talleres son considerados también como pequeños negocios base de la economía familiar. Ambos espacios se superponen y comparten tareas domésticas. Los miembros del hogar interactúan con el taller como parte de una dinámica necesaria.

Como los talleres se encuentran en el hogar, casi no existe la separación entre los espacios públicos y privados. La esposa puede estar trabajando y los niños aparecer en el lugar para jugar o pedir ayuda en las tareas. La presencia de los niños en estos talleres es muy frecuente. Así aprenden las artes del negocio familiar. (Ulfe, 2008, p.132)

La transmisión de estos conocimientos y la continuidad de las tradiciones familiares mantiene que, según el diagnóstico artesanal en Ayacucho de DIRCETUR (Castillo, Amau y Junco, 2011), se mantengan los equipos y maquinarias dejados por ellos. Sin embargo, al ser estos tres casos de estudio nuevos talleres y migrantes, esto no sucede así. Las ganancias económicas obtenidas como resultado de la

venta de artesanías no solo son fuente principal de ingresos para estas familias, sino que también se destinan fondos de las mismas para el mejoramiento de su infraestructura. Ulfe (2008, p., 127) detalla que los ahorros conseguidos se expresan a través de la construcción de la vivienda, alquiler de otros talleres o extensión del área de uso. En los casos de los talleres analizados ha sucedido lo último. Se amplía el espacio de trabajo tras acondicionarlo, especialmente mediante un techado que permita poder trabajar bajo el sol constante ayacuchano, como también que no haya pausas durante temporada de lluvias. Algunos gastos también se destinan a adquirir nuevas maquinarias. Estas dos mejoras que he observado considero que son mayormente inversiones: gastos necesarios para obtener más ganancias a mediano y largo plazo.

Asimismo, los talleres, más allá de su conformación espacial, agrupan una serie de personas involucradas en su creación y producción. Estas personas traen consigo una historia detrás, un legado respecto a de dónde viene su técnica y hacia dónde esperan llegar con ella o a través de sus obras. Cada maestro aquí expuesto viene de una tradición en el tallado de la piedra casi conjunta, tras haber aprendido de Samuel Alcca Huaranca y ser chacollinos. Sin embargo, recalcan también el bagaje de otros maestros que les han acompañado y les han influenciado. Llevar el nombre de estos maestros es llevar su historia consigo también, e incluso a través de sus piezas. La piedra representa, desde lo material, aquellos aprendizajes y conocimientos adquiridos intergeneracionalmente de manera directa como lo fue para la señora Aydé con su padre, como indirecta en el caso del señor Roger y su abuelo. El recordar a los maestros, convertirse en uno y educar a otros se evidencia en el proceso de transformación de la roca en piedra.

En las pequeñas piezas de artesanía que elaboré está también la historia compartida con cada uno de los maestros, especialmente del señor Jaime Barrios. Cada una de estas piezas tiene su propia vida social a partir de la cual se puede comprender cómo intervienen en las dinámicas de creación de mercancía, pero sobre todo una biografía cultural respecto a qué vínculos la formaron. Muestran también bajo qué dinámicas de producción están buscando participar sus creadores para performar de determinada manera hacia el mercado: posicionarse como una empresa capaz de realizar pedidos en masa para exportación, crear productos únicos más artísticos o la lucha constante entre definirse bajo uno u otro.

Como último espacio, aunque en un menor grado, observado y detallado es el de la comercialización de los productos. Para ello, el caso de Manos Sanjuaninas que más que un lugar de venta de trabajos de diferentes líneas artesanales ayacuchanas, es un espacio de difusión de la artesanía y preocupación municipal por el sector cultural. En este lugar, la piedra recibe una transformación más estrictamente sobre su conversión en mercancía. Desde lo simbólico estos productos, una vez que son adquiridos, también reciben otro valor. Si bien este camino dentro del circuito de transformación de la piedra de alabastro no busca ser explorado en el presente estudio, considero importante pensar y reflexionar sobre los lugares a los que puede llegar. Son productos únicos, no solo desde la técnica sino también desde el mismo tono que aquella roca presentaba recién extraída.

Un destino de estas piezas podría ser su transformación en regalos. El dar un regalo es una manera de generar vínculos nuevos y también fortalecer los ya existentes (Godbout, 2000). Además, así como logra generar vínculos también crea determinadas jerarquías, ya que tener la capacidad de dar involucra cierto nivel de superioridad sobre la persona que recibe (Sahlins, 1977). El recibir un regalo es entonces una obligación de aceptar el vínculo. Significa que ahora se está recibiendo un objeto, en este caso un trabajo elaborado en piedra de alabastro, que sabemos que fue originalmente de alguien más pero nos lo otorga y debemos agradecerlo, e incluso según autores como Mauss (1971), devolverlo.

A lo largo de este capítulo he buscado mostrar parte del recorrido, implicantes y locaciones por donde transcurre la materia prima del alabastro hasta llegar a ser una pieza de artesanía. Si bien he contemplado ciertos puntos analíticos sobre estas relaciones entre objetos y su implicancia para las relaciones sociales de los propios artesanos, ha sido aún un aterrizaje superficial sobre el tema, pero que se desarrolla a profundidad en el capítulo 4.

Capítulo 4. Entre lo técnico y la técnica del tallado en piedra: valor y status

Durante los capítulos anteriores de contextualización y descripción, he buscado presentar información general sobre la piedra de alabastro, de dónde proviene y por quiénes ha sido trabajada. En la sección anterior, si bien menciono algunos espacios y objetos importantes en la elaboración de las artesanías en piedra de alabastro por estos talleres, no he profundizado aún en aspectos ontológicos ni el estatus que confieren y adquieren de sus hacedores.

En este capítulo analítico exploro la manera en cómo es que los actores de la red de talleres etnografiada mantienen diferentes tipos de vínculos. Considero en este sentido tanto a seres humanos como seres no-humanos. Cada uno de ellos mantiene una identidad propia que emerge a través de las conexiones establecidas entre ellos, especialmente basado en conceptualizarse como partes de un mismo ayllu.

El primer aspecto sobre el cual ahondo es la agencia de la piedra de alabastro a través de sus relaciones con otros seres no-humanos, específicamente con la cantera de Chacolla y las hojas de coca. Cada uno de ellos forma vínculos fuertes de emparejamiento con las personas involucradas y mencionadas a lo largo del estudio a través de la piedra.

El valor de la coca y la cantera son aspectos relevantes para comprender a la piedra a lo largo de su transformación. Sin embargo, el valor que esta tiene también interviene en el reconocimiento y la pugna por la visibilidad de los talleres que la trabajan. Respecto al status y la búsqueda por sobresalir en el mercado actual, se detalla en la última parte de este capítulo.

4.1. Agentes no-humanos: la piedra de alabastro y sus vínculos

Dentro de las teorías utilizadas para el presente trabajo de investigación, diferentes académicos han fundamentado que los objetos con los cuales convivimos diariamente y su mundo, se encuentran presentes en el nuestro (el mundo humano) (Hornborg, 2006). A partir de esta convivencia, los objetos adquieren una “capacidad de acción” (Appadurai, 1986) y la agencia de los seres humanos se transmite hacia ellos incluso desde su creación (Gell, 1998). Sin embargo, el considerar a estos objetos como seres no-humanos, pero capaces de “crecer” no es debido a la agencia que le confieren las relaciones sociales con humanos, sino porque forman parte de una materialidad y una vida como tales también (Ingold, 2010).

Los seres humanos tendemos a animar a los objetos que nos rodean (Ingold, 2011). Esto se ve evidenciado a través del lenguaje. Desde la semiótica de Peirce, las personas se relacionan con el mundo a través de los signos, solo mediante esta podemos conocer y construir la realidad. Ante esto, los signos son representaciones de los objetos y generan una interpretación (1986). Para Gell (1998), es importante considerar a los objetos a través de una relación semiótica con las personas.

CQ: Una experiencia mía es que a los inicios no trataba yo a la piedra con delicadeza. Lo trataba muy,.. uno al ver piedra dice “uy esto debe ser bien resistente”. No, a veces al momento de formear, bosquejeaer, el producto se me iba rompiendo y rompiendo. Hasta que un día llega a un punto en que ya se ha familiarizado e incluso sentimos ya cuando la piedra por sí misma, la piedra te anuncia. Te dice “mira si sigues ...”

AA: “Hasta aquí no más” te dice por el sonido

CQ: Ajá. Uno lo siente con el sonido. Es diferente el sonido que presenta

AA: Cuando es compacto no hay ningún tipo de sonido, pero cuando ya está debilitado ya empieza y de la mitad se puede partir el trabajo.

(C. Quispe y A. Allcca, comunicación personal, 03 de agosto de 2022)

Tabla 1.

La teoría de Pierce aplicada en cómo se interpreta el sonido particular que tiene una piedra anunciando que está por romperse.

OBJETO	SIGNO	INTERPRETANTE
/sonido particular de la piedra/	“Mira si sigues...” “Hasta aquí no más”	Índice de que la piedra se va a romper
/sonido particular de la piedra/ “Mira si sigues...” “Hasta aquí no más”	Índice de que la piedra se va a romper	Índice de que debe parar de trabajar la piedra

Fuente: Elaboración propia

La piedra se comunica con los talladores a través de su propia materialidad. No puede verbalizar de la manera en que lo hacen los humanos, pero el sonido que genera cuando está por sufrir alguna ruptura interior ya representa para los

talladores que no se la debe seguir trabajando de dicha forma o podría verse afectada la pieza.

Los signos pueden tener diferentes significados para todas las personas. “Dependiendo de las presuposiciones ontológicas presentes en las prácticas, una misma cosa puede emerger como diferentes signos para diferentes personas o puede no ser un signo, sino una cosa o una persona para una tercera o una combinación de estos elementos” (Salas, 2019, p. 36-37). Así como para algunos estos sonidos podrían significar cualquier otra cosa o incluso obviarse, para quien los comprende como un índice de posible ruptura no pasan desapercibidos.

Un caso similar es el polvo de la piedra. Si bien este es parte del deshecho y podría verse como algo dañino para la salud de los talladores por su alta exposición, para ellos es considerado como curativo.

Una vez cuando trabajaba con mi maestro, cuando recién utilizábamos la máquina. En un descuido, fuá. Un raspado tan fuerte que empezó a sangrar. Mi maestro me dijo “ráscalo una piedra y sácale la finura del polvo y échale en su encima”. Y lo eché y era un cicatrizante. Lo secaba rápido. No te hacía nada, no infectaba nada. Por otra parte que te digo, ningún artesano ha sufrido del pulmón. Porque tu sabes que el polvillo te entra, pero no es dañino. Es normal. No es tóxico la piedra. Como tú ves uno aspira el polvo desde que aprende hasta que muere y nunca se ha sufrido del pulmón o muerto de eso. Solo de otras cosas.

(R. Quispe, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

Una vez trabajando, hace 5 años nomás. No sé cómo estaba trabajando y estaba bien filudo esto (el buril) y se me ha metido. Entonces, pero para eso, el mejor medicina es este polvo (de piedra). Nada más. No es necesario que otras medicinas compres. Todo esto cortado y con sangre, y rápido seca con esto. Hasta cortando te puedes llevar la uña. Otros tienen miedo de eso y le dejan. Pero los maestros también me decían. “Si te vas a cortar tu mano, vas a sacar tus uñas, eso quiere decir que tú vas a ser artesano”. Como una prueba uno pasa todo eso y la otra vuelta ya uno se cuida. Bastante se aprende de eso

(J. Barrios, comunicación personal, 10 de agosto de 2022)

Tabla 2.

La teoría de Pierce aplicada en cómo se interpreta el lastimarse durante el trabajo con la piedra.

OBJETO	SIGNO	INTERPRETANTE
sangre	raspado/corte	necesidad de cicatrizar
raspado	necesidad de cicatrizar	polvo de piedra
necesidad de cicatrizar	polvo de piedra	cicatrizante
raspado/corte	vas a ser aprender a no lastimarte (tanto)	vas a ser un buen artesano
polvo de piedra	trabaja con piedra	es artesano

Fuente: Elaboración propia

Cuando trabajé con el señor Jaime, una de las cosas que él rescataba de mí y mi manera de trabajar era mi disposición. Me felicitaba diariamente por estar dispuesta a aprender a trabajar la piedra y lo que ello conlleva: lastimarse. Es inevitable que uno se lastime, sobre todo durante sus primeros trabajos. Todos los maestros pasan por eso eternamente. Por más maestro que uno se haga, uno no deja de lastimarse. Los raspones y cortes por las herramientas generan conocimientos al artesano y lo hacen mejor maestro. Le genera un mejor manejo de las herramientas posteriormente y un acercamiento con la piedra al utilizarla como cicatrizante. Yo también en mis constantes roces de la escofina con la yema de mis dedos llegué a sangrar y seguí las indicaciones del señor Jaime. Usé parte del polvo de la misma piedra con la que me había lastimado para sanar. Este polvo seca la herida haciendo que deje arder la herida y permite seguir trabajando. Según mi experiencia y la de los artesanos con quienes trabajé, no genera tampoco riesgo a infecciones.

Figura 93. Serie de fotografías de pequeños raspones y heridas que me hice mientras trabajaba con la piedra, principalmente con la escofina.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

El trabajo del artesano tallador en piedra de alabastro no solo implica lastimarse, sino también ensuciarse. El polvo característico del alabastro es blanco. Se puede trabajar con piedras de colores rojizos, verdes o hasta negros; pero el polvo que desprenda seguirá teniendo una tonalidad blancuzca. Ante un ojo no entrenado, la cantidad de piedras sin trabajar en los talleres son todas blancas. Sin embargo, esto es solo el cómo se muestran estas piedras. Debajo de su propio polvo se puede encontrar su color. Para facilitar esto, se utiliza también un poco de agua y así evidenciar su verdadera tonalidad.

Figura 94. Fotografía tomada después de mi primer día trabajando con la piedra y saliendo del taller con las palmas y rodillas blancas.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

La comunicación entre la piedra y el tallador es recíproca, pero siempre es a través de su materialidad. Le expresa mediante su propia forma natural y su posición qué desea ser. De esta manera, aquel tallador que aprende a comunicarse con ella puede convertirla en lo que le pide. En el Expediente Técnico de declaratoria para patrimonialización mencionan que una de las etapas más importantes del trabajo del tallado con piedra de alabastro es el almacenamiento en el taller, “ya que, al ser colocado en la mesa de trabajo, influye, condiciona al artista en la creación de la imagen a esculpir” (MINCETUR, 2019, p. 18).

Cuando yo miro esta piedra que está acumulada aquí, a veces yo estoy haciendo acá (piezas) chiquitas. Y cuando miro eso, ya me está mirando también. Me está dando ganas para hacerle un paisaje. Por ejemplo, en esta piedra ya me está mirando para hacer un paisaje. Yo miro y ya me está diciendo que se puede hacer estas figuras. O sea, la piedra misma ya parece que tú la miras y ya está puesto también la escena. Entonces la piedra misma

ya se acomoda así. Y de ahí ya empiezas a tallar. Pero si tú no estás en eso, tu mirás y solo miras piedra. No ves. Miras piedra y no sabes cómo o de dónde. Así es pues, te habla.

(J. Barrios, comunicación personal, 10 de agosto de 2022)

Sin embargo, durante este proceso de transformación de la piedra en lo que ella dice que quiere ser, el tallador deja también su esencia. Irremediablemente, más allá de la técnica, el escultor deja parte de sí mismo en aquella pieza elaborada. Para el señor Roger, las piedras son como sus hijos. Él les da vida, las ayuda a crecer. Le muestra sus sentimientos durante el trabajo y la piedra lo adquiere también. En una ocasión, un cliente le pidió que elaborara un ángel. Aquel comprador no conocía la vida privada del señor Roger ni sus problemas personales, pero a través de la pieza que adquirió notó su tristeza. “¿Estás triste? Eso se nota en tu trabajo. Me has hecho un ángel triste’ me dijo” (R. Quispe, comunicación personal, 23 de agosto de 2022).

A la piedra yo le doy vida. Es un proceso que uno ve y cambia. De acá a unos días tú le ves y dices asu qué hermoso, qué tal cambio. En unos días le doy una vida, una imagen y te la quieres llevar, te quedas mirando. Por eso como te digo a la piedra también le muestras tus sentimientos. Como esa vez le conté de mi trabajo triste, se refleja el rostro triste de uno en los trabajos. Se pasan las emociones a la piedra.

(R. Quispe, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

La piedra es un objeto que tiene vida, pero un ciclo de vida dependiendo de cómo se la considere. Raffles (2012) añade la diferencia entre las piedras cuyo tiempo es geológico en comparación con el tiempo humano. No solo en términos de existencia como recurso natural, sino también como aquel significado que le damos.

La piedra de alabastro como materia prima para la escultura y tallado artesanal tiene su propia forma de socialización. En este subcapítulo se ha desarrollado hasta el momento cómo socializa con las personas desde el alabastro extraído, pero también tiene su forma de interactuar a través de la cantera. Tanto para el trabajo en la cantera como para el taller, un agente que sirve como mediador entre seres humanos y no-humanos es la coca.

4.1.1.

La cantera

En los andes, existen seres sociales que forman parte del espacio y tienen una capacidad de acción sobre sus relaciones sociales con las personas. Según mencionan Fernandez y Gil, algunos de los autores principales desde épocas prehispánicas han sido los cerros y los nevados como parte del paisaje. Su protagonismo no solo está ligado a valores económicos, como lo sería en este caso por ser fuente mineral del alabastro, sino también forman parte del imaginario y cosmovisión andina (2008). Para Salas, estos reciben el término de ruwales²³, “lugares con nombre propio y a los que se atribuye agencia e intencionalidad claramente exceden lo que de manera normal se entiende por “lugares”” (2019, p. 20)

La cantera de Chacolla no solo es conocida con este nombre popularmente, sino que entre quienes más involucrados se encuentran con ella la llaman con otro nombre: “La Gringa”. Pese a que no son canteros, los talleres con quienes trabajé han observado de cerca el trabajo de extracción del alabastro, sobre todo desde la cantera de su poblado. La Gringa, a diferencia de otras canteras como la de Pujas que es hombre, es mujer. La población chacollina, talladores y canteros interactúan con este ruwal como un sujeto con personalidad, agencia e intencionalidad independiente (De la Cadena 2015, Salas 2019). Se le atribuyen algunas cualidades como que es celosa, bella, cuidadora y encantadora.

AA: Esa mina (la de Chacolla) es mujer

JB: Sí, pues. Mujer es

AA: Porque yo entrando me he soñado. ¿Usted no se ha soñado nada?

MP: Me falta

JB: No ha llegado todavía. A Chacolla nomás ha llegado. La mina le falta.

(...)

MP: ¿A usted también, señor Jaime, le ha llegado a encantar la cantera alguna vez?

²³ Allen (2008) utiliza el término tirakuna, palabra en quechua para lugares o literalmente “seres de tierra” en español, para hablar de cómo los cerros están vivos, tienen una personalidad propia e interactúan con otros humanos y no-humanos. Sin embargo, mantengo el término acuñado por Salas (2019), ya que considero más precisa su descripción de este tipo de lugares más allá de solo cerros con algún poder de espiritualidad relacionado a ellos.

AA: Es mujer pues, a él le quiere, a él le quiere.

JB: A las mujeres es que más les encanta.

AA: En Pujas ahí él (la cantera de Pujas) sí nos quiere. A ellos (los hombres) no les quiere. En Pujas es pequeño, tendrá un metro la boca, pero adentro es bien grande. Cuando voy y entro hasta adentro para extraer. Entro y asu qué bonito. Pero entra el varón y dice “no hay, todo está feo”. Pero yo entro y todo veo. En Pujas es varón, la de Chacolla sí es mujer.

JB: Cada persona que extrae el material le sueña, es una gringa que se aparece. Pelos rizados, blancona, rubia. Todos los hombres sueñan con ella, todos los días que van. La mina le quiere a los varones, les acaricia. Les cuida. A las mujeres no.

(A. Allcca y J. Barrios, comunicación personal, 12 de noviembre de 2022)

La cantera al ser mujer busca mostrarse lo más bella posible para los hombres que se acercan a ella. Les muestra las piedras más hermosas y llamativas, de lindos colores y en grandes proporciones. Busca conquistarlos de esta manera. En la visita a la cantera que realicé junto al señor Jaime en enero de 2023, noté recién esta situación. Después de andar un buen rato en La Gringa y tratar de seleccionar las mejores piedras visibles, decidimos dirigirnos hacia las orillas del río Pampas. En el camino, el señor Jaime quien iba delante de mí se detuvo al ver una piedra frente a él.

Figura 95. La piedra que encontró al señor Jaime.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Chacolla, 2023)

JB: La gringa me quiere regalar una piedra. Qué linda es esta piedra.

MP: Se la pone en su camino y todo

JB: Jajajaja. Sí, pues. Hmm, tendré que llevármela pues

YB: ¿Te has encontrado otra piedra?

JB: Me ha encontrado a mí más bien

(J. Barrios y Y. Barrios, comunicación personal, 14 de enero de 2023)

La Gringa a quien más encanta es a las mujeres, pues le tiene celos. No le suele gustar que ingresen y como castigo las atormenta mediante sueños. Sin embargo, esta desconfianza que genera la cantera hacia externos también se puede ver reflejada hacia los varones. A quien ella no considere que tiene el permiso para acceder a ella y, aún más quitarle sus piedras, les persigue en sueños. Durante estos sueños las personas suelen imaginar que les acorrala y les roban cosas suyas.

AA: Estaba descansando yo al mediodía. Hace un año. Cuando recién estaba pasando la pandemia. Yo me acerqué. Caña tienen que tomar, es un trago. Caña tienes que tomar, porque si no te agarra el cerro. Yo sí llevé y para los trabajadores, su coca, su cigarro. Yo no he tomado nada. Bajo del cerro y me dicen 'tienes que tomar tu caña', 'no' le digo. Ese día no quería tomar mucho, es fuerte. Pero casi me ha ganado el cerro. En la noche no me ha dejado dormir. En mis sueños de parte de abajo de la cantera venían tres tipos de persona. Uno que era su cara bien desfigurada, otro con su látigo y otro. La cantera es encantada. Por eso tú tienes que tomar tu cañita, chacchar tu coquita y fumar tu cigarrito. Permiso es. Es que el cerro, por más que sea cerro, tú no puedes caminar así no más. Vive pues. Vive. Es como a nosotros, vienes a la casa y pides permiso para entrar. Así es al cerro. En caso de que tú no pidas, te agarra y te puede matar.

JB: Te agarra como cólico no más. Así nomás y ya. Ahí quedas.

AA: Yo desde esa fecha ahora que voy a la mina me tomo así poquito. Claro, eso como un saludo. No te vas a tomar tampoco todo. Eso era así. No me ha dejado dormir. Y si tu te traes cualquier cosa del cerro, también es malo. Se molesta. Ves como de ti se lleva algo de tu casa también que no estaba. Le dicen La Gringa porque es blancona. Así aparece, rubio. Así es. Yo me he soñado así y cuando yo le comentado mi sueño a los señores me dicen 'ah, es que tú te has paseado por acá sin pedir permiso'.

JB: Sino que la mina como es mujer, a otra mujer no quiere. Celos. Los varones nomás pueden trabajar. Se pone celosa.

(A. Allcca y J. Barrios, comunicación personal, 05 de noviembre de 2022)

Es como una metáfora de lo que está sintiendo la cantera y busca hacer sentir al humano también. En casos más extremos, estos sueños tienen repercusiones en la vida real. Las personas pierden o extravían objetos importantes en su vida a modo de quedar parejos con la cantera, e incluso la propia vida. Enferma a las personas repentinamente y cuando acuden al médico, no parece haber ningún malestar. A este tipo de daños provocados por seres espirituales en Chacolla, según Nuñez, antropólogo chacollino, se les denomina “síndromes culturales” (2022, p. 97).

Ante el relato que me contó la señora Aydé de cómo a ella una vez le encantó la mina, me hizo darme cuenta de un grave error que había cometido durante mi primera visita a Chacolla en agosto de 2022. Aquella vez fui para conocer a los miembros de la Junta Directiva de la Asamblea Comunal del Centro Poblado de Chacolla. Había agendado una reunión con el vicepresidente de aquella gestión para poder explicarle mi proyecto de investigación y solicitar los permisos correspondientes con las autoridades locales. Posterior a dicha reunión, pasé a visitar el Taller Talladores de Chacolla que quedaba cerca. Al acercarme al lugar recién note que no había ningún maestro, pero uno de los vecinos con quienes conversé me comentó un poco sobre la piedra y la cantera. Como parte de su explicación me ofreció un fragmento de roca de una ruma de sobrantes de la materia prima y al terminar de conversar con él, me la llevé.

Desde entonces empecé a perder una serie de objetos como audífonos, grabadora, mi carné universitario y varios gorros. Cuando esto sucedió yo desconocía de los permisos necesarios hacia los ruwales. Pensaba que bastaba con que aquel poblador me ofreciera la roca para poder llevármela. No sabría decir si es que realmente empecé a perder dichos artículos míos por ello o como consecuencia de no crear antes un vínculo mediante la comensalidad y/o cohabitación con La Gringa. Recién en noviembre, tras volver a comunicarme más ampliamente con el señor Jaime y la señora Aydé, noté que esta era una manera en cómo ella actuaba, por lo que empecé a cuestionarme si aquellos objetos extraviados se debían por descuidos míos coincidentemente después de recoger dicha roca o si la cantera buscaba quedar parejo conmigo quitándome cosas así como yo lo hice con ella, aunque sin querer.

Para evitar este tipo de situaciones, existen protocolos de interacción y acción respecto a la cantera.

El cerro, igual que da, puede quitar, porque es peligroso. A ellos hay que aproximarse con respeto, negociando una serie de pagos y ofrendas que agraden a estas entidades tutelares que lo habitan, pero con precaución, pidiéndoles en la justa medida, sin caer víctima de la codicia, pues los cerros seducen, sí, pero también castigan (Bernand, 1990 en Fernandez, Gil 2008, p. 107-108).

Las relaciones que se establecen entre los seres humanos y ruwales emergen a través de prácticas de provisión de comida y los despachos o pagos son una forma de ello (Salas, 2019). Si bien existe una práctica generalizada, esta no se cumple tal cual en todos los Andes. La tríada recurrente es el alcohol, la hoja de coca y cigarros. Mediante la ofrenda de estos elementos, se le da de comer y beber a la cantera, permitiendo así crear una familiaridad con ella que permita al cantero poder entrar con seguridad.

AA: Nosotros, los pobladores, incluso la gente de acá creemos en los apus. Apu le dicen al cerro. Y siempre para que nos de una viabilidad le hacemos su pago respectivo que es la coca, su cigarro, su trago, sus flores, algunas frutas, caramelos. Es un pago a la tierra. Para que nos de permiso y de esa manera extraer. En caso de que no sea así, hasta nosotros mismos podemos deteriorar en la salud. Así nomás no sacamos la piedra. Hay otros que llevan por ejemplo mantas, buenos regalos tienen a veces los apus.

CQ: Todos los pobladores hacen, esa es su forma de pedir permiso

AA: Cuando se trabaja todos los días tienes que ir con tu coca, con tu trago y antes de empezar tienes que echar pues al cerro para su permiso. como su saludo de buenos días. De esa manera se trabaja, todos los días. Bueno, al menos nosotros todos los días le hacemos en la misma cantera.

(A. Allcca y C. Quispe, comunicación personal, 08 de septiembre de 2022)

A mí, cuando llegué a la mina, me comentan 'chaccha la coca', me dicen. Eso también me iba a ayudar a hacer más rápido. La gente me dice que lo haga y yo primero 'no, así nomás' (les respondía). Y me dicen que no. 'El cerro tiene, está encantado. Se molesta cuando agarras algo de él. Para que estés en comunión con el cerro chaccha tu coca. Toma tu traguito, una copita, para que el cerro se sienta en confraternidad contigo y te permita agarrar sus cosas'. Por eso yo lo hago. Porque acá los curanderos cuando quieren hacer un trabajo y curar a la gente también chacchan su coca. "Por qué" les dije una vez, y me dijo uno 'porque voy a trabajar con el cerro y para que él se sienta

también cómodo conmigo, como compañero, tengo que hacer esto'. Como para hacerse familia con el cerro se hace. Por esas sencillas razones. (R. Quispe, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

Durante el periodo entre los meses de agosto y septiembre que realicé el primer trabajo de campo no pude visitar la cantera. Si bien sabía que este espacio era importante para mi estudio de poder observar analíticamente, conforme fui adquiriendo más información sobre los cuidados necesarios noté que debía ir especialmente a pedir disculpas y devolver aquella roca. Es a partir de ello que regresé una tercera vez en enero de 2023. Contacté con el señor Jaime y le pedí que me acompañara a conocer a La Gringa haciendo el pagapu necesario.

Figura 96. *Roca encantada.*



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2023)

Salimos un sábado a las 6:00 am desde Huamanga. El tiempo de recorrido es aproximadamente un par de horas, pero antes de salir debíamos ir a conseguir los implementos prescindibles para el pago a la mina: coca, flores y tabaco. Una vez listo esto, recién fuimos a visitar a La Gringa. Una vez allí, chacchamos coca y realizamos el pago. Nos quedamos chacchando un rato más y luego le devolví su roca.

Figura 97. Cigarro Inca y toccra de quinua.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2023)

Figura 98. El señor Jaime seleccionando las hojas de coca.



Fuente: Fotografía del autor (Huamanga, 2023)

Figura 99. Puesto de flores. Fotografía del autor.



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2023)

MP: ¿Y en qué consiste el pago?

JB: Le das como pedir permiso. Y leoras y le pides permiso. “He venido nomás, a mirar”. Como son dueños ellos. Es como una casa a la que entras a visitar. Le pides permiso. Si el dueño ya te da permiso ya puedes caminar, sentarte tranquilo.

MP: ¿Y usted cómo seleccionó ese lugar (para el pagapu)?

JB: Tienes que ver donde haya un sitio más o menos que este como cuevita, o a la vista de un árbol más o menos grande.

MP: ¿Y qué pone primero? ¿la coca?

JB: Claro. la coca. Luego sus florcitas, su cigarrito.

(J. Barrios, comunicación personal, 14 de enero de 2023)

Lo importante que busco resaltar en este subcapítulo es cómo los ruwales consumen parte del pago realizado y, a partir de ello, atienden pedidos de los humanos. A raíz de un buen pago realizado, La Gringa muestra buenas rocas y

permite su extracción sin riesgos. El alimentarlos no solo crea una buena relación con ellos, sino que también esta cercanía genera un mayor parentesco.

No obstante, este parentesco no solo se expresa a partir de la necesidad de servirles y compartir alimentos, sino también desde las prácticas de cohabitación (Salas, 2019). Entender las migraciones de la población chacollina hacia Huamanga como procesos que afectan al parentesco nos ayuda a comprender también por qué ya no pueden acceder a la mina con facilidad. Salas menciona sobre esto que “cuando las personas migran y en cierto momento dejan de volver a su comunidad, dejan de visitar a sus parientes y, poco a poco, dejan de ser parte de ese ayllu” (2019, p. 168).

La práctica de alimentar a La Gringa les permite obtener un permiso momentáneo de entrar y extraer lo que se requiera. Esto es algo que deben practicar todas las personas al acercarse como muestra de respeto y cuidado. Sin embargo, como se exploró en la sección 4.1.1, existe una mayor predisposición y menor regulación con que las personas chacollinas que residen en la comunidad extraigan la materia prima. Personas externas, incluso a estos talleres de origen chacollino, deben pasar antes por las autoridades locales para solicitar el permiso y contrato de extracción. Al mudarse a Huamanga, se han distanciado de su ayllu y La Gringa ya no mantiene el mismo nivel de vínculo con ellos que con los actuales residentes.

“Los lugares también observan. Ellos son los grandes vigilantes ante los cuales nada se puede ocultar; nada, ya que saben y recuerdan el movimiento de cada persona” (Allen, 2008, p. 46) La Gringa sabe del movimiento, o sea migración, que han realizado estas personas. Las observa y toma a partir de ello decisiones, como crear cierto nivel de distanciamiento ejercido a través de los permisos previos a la junta directiva.

4.1.2.

La coca

Aprendí a chacchar coca con el señor Jaime. Visitaba su taller diariamente de lunes a sábados de 3:00 a 6:30 pm a menos que tuviera algún otro compromiso que lo imposibilitara. Busqué desde la primera vez acompañar la visita con una gaseosa. De esta manera podríamos interactuar y compartir una bebida haciendo menos interrogatoria la situación, sino más una conversación mutua. Durante mi primera semana no realicé muchos trabajos. Me daba un poco de temor pedirle al señor Jaime que sea mi maestro tan de prisa. Inicié mis primeros dos días con él

haciéndole diversas preguntas sobre su trayectoria personal y artesanal. Los días siguientes fui principalmente observadora de su trabajo, de vez en cuando registrándolo mediante una cámara fotográfica.

El último par de días de esa semana recién empecé a elaborar piezas. Lo primero que hice fue repasar todas las herramientas que le había visto utilizar durante la semana para recordar sus nombres y cómo funcionaban. Habiendo hecho dicho recuento con su compañía, agarró un lápiz y una roca que encontró a sus pies. La revisó por unos segundos, la midió con la escuadra, le hizo una línea recta a un extremo y agarró la sierra. Me hizo una pequeña demostración de cómo debía cortar en la línea trazada, me entregó la piedra y la herramienta de corte.

Constantemente había oído cómo todos los artesanos se referían a la piedra como “suave” y “fácil de trabajar”. Sin embargo, al cortar aquella primera piedra fue complicado mantener la presión y puntería. Esto, sumado a mis intentos por mantener la concentración, hicieron que me agotara. El señor Jaime lo notó y me dijo para descansar un rato. Nos serví un poco de gaseosa a ambos mientras sacaba una bolsa con hojas de coca.

JB: /Frase en quechua/

MP: ¿Cómo dice?

JB: No hablas quechua, ¿o sí?

MP: No, me falta aprender.

JB: ¿Pero sí sabes chacchar coca?

MP: Puedo aprender. ¿Solo lo mantengo en mi boca?

JB: Mira, así.

(J. Barrios, comunicación personal, 19 de agosto de 2022)

Así fue como aprendí a chacchar coca. Me explicó que le ayudaba a poder recuperar las fuerzas y el ánimo para trabajar. Cada vez que trabajaba la piedra, se agotaba física y mentalmente. Necesitaba uno chacchar para recuperarse y poder continuar luego con el trabajo. Además, también le ayudaba a reflexionar sobre su vida personal y sobre su vida como tallador. “La coca es sabia, te da esa sabiduría también a uno. Si uno chaccha puede continuar sin parar ya. Te ayuda a pensar si

estás triste o con (algún) problema, o también a ver la piedra, en qué quiere ser” (J. Barrios, comunicación personal, 20 de agosto de 2022). También la combinamos con toccra, elaborada a base de quinua, la cual ayudaba a “condimentarla” y activar los efectos adormecedores y energizantes de la coca.

Acá en Huamanga mucha costumbre tienen de que chacchan la coca para darle ánimos. Quizá ahorita no estás con ánimo, estás medio así mal, no? Entonces qué haces. Chacchas la coca. La coca es como una droga. Qué te produce al cuerpo, de lo que estás medio sin ánimo te da fuerzas como se dice y hasta sin comer sigues trabajando. Hace que tu cuerpo tenga fuerza, energía, valor, ánimo. Yo también chaccho coca. Hay por momentos que así estoy pero quiero tener un trabajo y entonces chaccho la coca y me da ánimos y sigo trabajando. Otros chacchan y toman su traguito. Yo no, solo chaccho coca. También chaccho. Raras veces, no lo hago a cada rato. El señor Jaime sí. Él sí siempre chaccha. Descansa con eso también.
(R. Quispe, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

Figura 100. Serie de fotografías del señor Jaime ofreciéndome coca y toccra durante los descansos.



Fuente: Fotografías del autor. (Huamanga, 2022)

Con el paso del tiempo, entendí que esta era una práctica ritualizada. El señor Jaime chacchaba coca todos los días, alrededor de las 4:30/5:00 pm como descanso de su trabajo con la piedra. Me enseñó también algunas prácticas importantes

relacionadas a esta dinámica. Por ejemplo, qué significa lo que dice la persona que te ofrece la coca, qué debes responder en quechua y cómo se recibe. “Se recibe con dos manos siempre. Es una falta de respeto si no” (Conversación informal, Notas de campo del autor, 2022).

Chacchar coca implica que parte del sami de la coca se le transfiera al ser humano (Allen, 2008; Salas, 2019), es así como la energía de la coca pasa al tallador dándole fuerzas para que continúe interactuando con la piedra. Sin embargo, el compartir la coca también es parte de una invitación a la interacción social (Allen, 2008, p. 154). El señor Jaime decidió enseñarme a compartirla con él después de días de interacciones iniciales. A partir de la coca empezamos a generar otro tipo de conversaciones durante el descanso más personales, como su historia personal. También empezó a invitarme comida entre dos y tres veces por semana. Usualmente almuerzo, otras veces solo postre, pero siempre tomábamos algo. La inka-cola que llevé fue la primera sustancia compartida y la que permitió tiempo después compartir otras más como la coca y la comida. Estos alimentos que me invitaba ya no lo hacía en el patio de su casa que conformaba el espacio de su taller, sino que debía ingresar a su hogar. Su esposa me preparaba diferentes platos de comida o me invitaba cebada. “Preparar, servir y consumir alimentos conectan con muchas esferas de la vida social de maneras notables” (Salas, 2019, p. 65).

Día a día le contaba al señor Jaime qué cosas pasaban en mi día a día ayacuchano, sobre todo durante estos momentos de comensalidad. Le contaba entre bromas también aquellos problemas que surgían, como la pérdida de objetos personales que, en aquella época, no asociaba al encanto de La Gringa (sección 4.1.1.).

JB: Fuerte está el sol

MP: Sí, y yo que justo perdí mi gorrito. ¿Se acuerda que siempre venía con uno? Se me ha quedado en la ruta 10²⁴ ayer (domingo), he ido a paradero final después de unas horas y ya no lo he encontrado.

JB: ¿Ayer? Si hubiéramos chacchado coca te hubiera avisado (la coca) también. Prevé también problemas, te avisa.
(J. Barrios, comunicación personal, 12 de septiembre de 2022)

²⁴ En Ayacucho es común referirse a los buses del servicio de transporte público como “ruta”. Cada una tiene un número que corresponde al circuito por el cual circulan y funcionan a modo de diferenciar los diferentes buses.

Dentro de este tipo de conversaciones le conté también que una amiga mía iba a visitarme durante unos cuantos días. Entusiasta me comentó que podía traerla al taller también para que aprenda un poco. Es así como un sábado ella me acompañó. Le enseñó tal cual a mí a usar las herramientas y trabajar la piedra. También nos compartió algunos datos sobre Chacolla y su vida. Pero no chaccharon coca. A la semana siguiente le pregunté al señor Jaime qué le había parecido la visita de mi amiga. Se encontraba aún alegre por ello, sobre todo porque pudo conversar con ella en quechua por momentos. El resto de días me siguió preguntando por ella, pero sí me llamó la atención que no hayamos chacchado ese día.

Si bien la práctica de chacchar coca como parte del descanso es usual en las regiones andinas y se realiza sin mucho cuidado, considero que en el caso del taller del señor Jaime sí era ritualizada. No cualquier visita, por más que trabaje la piedra, puede chacchar coca como parte del descanso. Este proceso requiere de una búsqueda de interacción y socialización. Además, es para reponer las energías por lo que la misma piedra también te consume. No se busca generar reciprocidad o vínculos más fuertes con los extraños, solo con determinados. En este caso, considero que podría haberse dado la situación de chacchar coca si hubiese habido un poco más de convivencia.

4.2. Adaptación a nuevos mercados y exigencias

Como se ha buscado explicar y desarrollar a lo largo del presente trabajo, la piedra de alabastro pasa por un proceso de transformación y valoración. Esta metamorfosis no solo es física o cultural, sino también en términos de que se convierte en una mercancía. La manera en cómo estos artículos se involucran en el mercado genera también reconocimiento social en sus creadores a partir de precios o premios recibidos (Ulfe, 2011 p. 123).

En la búsqueda de competir ante el mercado y la variedad de productos de otros talleres, requieren también ser innovadores. Se crea en este sentido una dicotomía entre aquellos que deciden participar de estas dinámicas y aquellos que se limitan a copiar modelos o lo que los intermediarios revendedores les pidan. En el caso de los talleres explorados se encuentran alternando en ambos espacios. Por un lado, sí crean nuevos productos según la demanda de los clientes a modo de satisfacerlos en una relación recíproca. “Tenemos que cambiar poco para satisfacer

al cliente y de esa manera ellos ganan el arte y nosotros nuestra solvencia económica nos aseguramos” (A. Allcca, comunicación personal, 13 de mayo de 2021). Pero también crean productos que son adquiridos por grandes empresas de reventa de artesanías. No obstante, la gran diferencia sobre esto último es a qué tipo de mercado pertenecen dichas empresas. Ya no es el mercado local de la Feria Artesanal ubicada en la Ex-carcel de Ayacucho, sino tiendas limeñas que operan a través de las redes sociales y realizan envíos al exterior del país.

Este cambio del mercado invoca nuevas dinámicas de trabajo que se amolden a los requerimientos. Si bien no se puede generar un producto igual, se han buscado nuevas técnicas que sí faciliten una producción masiva, no tan costosa y que cree productos homogéneos. Una de estas nuevas técnicas es la creación de moldes. En este caso ya no se realiza la talla, sino que estos moldes se rellenan con una mezcla de resina y polvo de piedra. Añadiendo otro detalle sobre esta técnica es cuando también se adhieren fragmentos pequeños de piedras que no son lo suficientemente grandes como para llegar a ser algún otro tipo de trabajo. Un ejemplo de este tipo de piezas son las jaboneras creadas por la Asociación Manos Talladoras Allcca.

Figura 101. *Jabonera elaborada por la Asociación Manos Talladoras Allcca.*



Fuente: Archivo fotográfico propio (Huamanga, 2022)

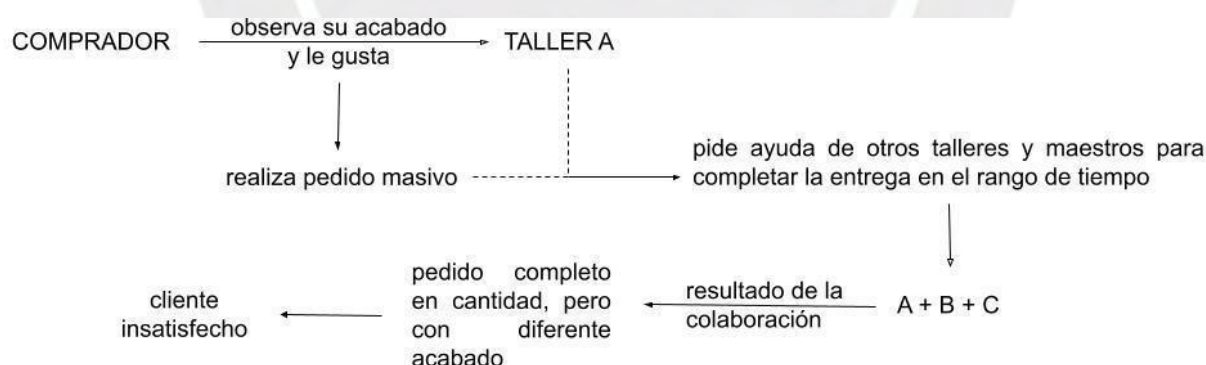
El buscar incluirse a través de la incursión de nuevas técnicas y espacios de difusión y venta genera también exclusión respecto a quiénes son los beneficiarios de este reconocimiento y quiénes no. Sobre esto, analizo a continuación primero cómo funciona la lucha entre la cooperación e individualidad entre talleres, y finalmente quiénes son aquellos que dramatizan esta exclusión: “los favoritos”.

4.2.1. El reconocimiento social: colaboración e individualidad entre talleres

Los grandes pedidos, usualmente de empresas u otras entidades revendedoras, exigen una producción de piezas masiva. Si bien esto está principalmente enfocado al tipo de piezas contemporáneas, también sucede en algunas esculturas tradicionales como los nacimientos. Los tres talleres, si bien tienen una forma específica de trabajar y un tipo de producto preferente, pasan por esto.

Ante las primeras veces que tenían de estos pedidos recurrían a la contratación momentánea por los servicios de otros maestros. Sin embargo, terminaron teniendo problemas con esta fórmula de trabajo.

Gráfico 6. *Antiguo proceso de pedido y elaboración de piezas en grandes cantidades.*



Fuente: Elaboración propia

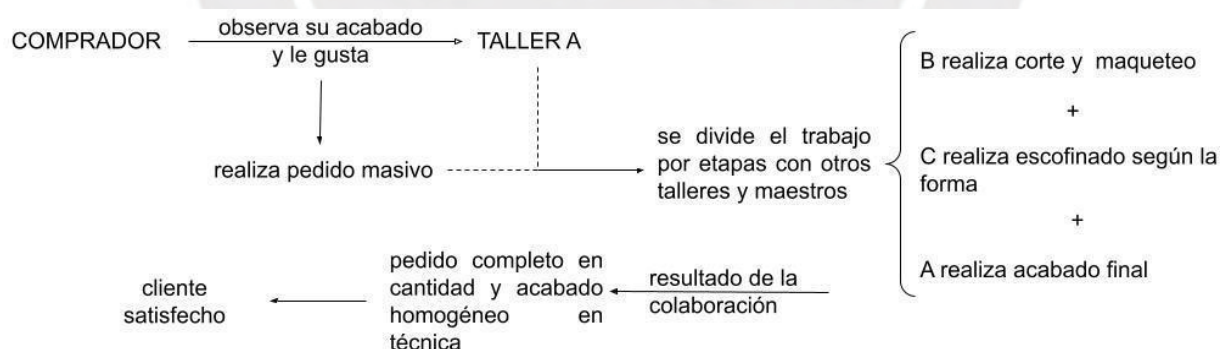
La razón de por qué algunas empresas deciden hacer pedidos grandes a determinado taller es porque les gusta la técnica y el acabado que este particularmente posee. Sin embargo, estos talleres manejan una uniformidad en su técnica mayormente porque quien se encarga de realizar los trabajos es usualmente un solo maestro. Este único maestro solo puede producir, con su mismo estilo,

determinado número de piezas a diario. Para poder alcanzar la cantidad solicitada recurre a otros talleres y maestros. Se dividen la producción completa, es decir con todas las etapas que involucra, y entregan una parte a modo de completar entre todos dicho número de piezas. No obstante, esto generaba que se tengan, por ejemplo, 100 piezas finalizadas pero con tres estilos diferentes. A raíz de los problemas que identificaron de este tipo de colaboración deciden adaptarlo de tal manera que el taller principal, aquel a quien le hicieron el pedido, sea el último en darle el acabado y así generar un producto homogéneo desde la técnica.

Cuando hay un pedido todos trabajamos, pero el trabajo que hacemos lo dividimos. Como en el caso de ella. Hay uno que moldea el corazón. Uno que va a ir moldeando, otro que va a ir acabando, uno que va a ir escofinando, uno que va a ir lijando y uno que va a ir sacándole brillo al producto. Esta es la bondad del taller, la fortaleza que tiene el taller. La artesanía es manual, no es industrializado. Entonces cuando nosotros anteriormente nos llegaba un pedido qué hacíamos. “Sabes qué María, tú te haces 10, Juana tú te haces 10, yo hago 10 y así” pero usted sabe que como es artesanal la mano no es igual, no le da el mismo acabado. Entonces el cliente dice “mira, acá hay una variación” Entonces a consecuencia de esa variación el producto no sale, entonces nosotros qué hacemos hoy en día: el producto a realizar lo hemos dividido por procesos.

(C. Quispe, comunicación personal, 03 de agosto de 2022)

Gráfico 7. Proceso actual de pedido y elaboración de piezas en grandes cantidades.



Fuente: Elaboración propia

La colaboración entre talleres está mediada por la piedra y la necesidad de trabajar de manera conjunta para cumplir con los tiempos de entrega. Sin embargo, este tipo de procedimientos son funcionales en caso de piezas contemporáneas o decorativas principalmente. Para el caso de la escultura solo se puede avanzar sistemáticamente con algunos trabajos como los nacimientos, pero igualmente

consume mucho tiempo. La colaboración en este tipo de trabajos se evidencia mediante otra dinámica: el pedir opiniones.

La escultura, sobre todo para aquellas piezas que están empezando a crearse y no parten de modelos previamente realizados, requiere tiempo de elaboración y tiempo de no-elaboración. Este último funciona para descansar física como mentalmente del trabajo con la pieza. Durante este periodo se busca repensar cómo continuar con la pieza. Algunos talleres y maestros como el señor Jaime tienen esta actividad de manera personal acompañada con la coca; pero otros buscan el apoyo en sus maestros o talleres cercanos.

Compartimos la tendencia (con el señor Claudio). Ayer en la tarde fui un rato al taller del señor Claudio para ver si tenía agua para poder cortar. Entonces justo (él) estaba elaborando un elefante y quería darle otro movimiento, otra forma, que ya no sea igual. Entonces, a pesar de que yo no le he enseñado a él, me dijo “a ver, dame una visión, qué ves para que sea diferente” Entonces yo le dije cambialo así, así, así. Cambialo más así o así así. Entonces tratamos de hacer los dos así, “ya, así está bien” me dice. Compartimos los dos. No porque él me enseñó me dice “ah, él es menor que yo”, sino que uno también puede brindarle un conocimiento que a él quizá no se le ocurre y así entre nosotros lo plasmamos. Vemos qué cambiar, qué agrandar o encoger. Compartimos el aprendizaje entre los dos.

(R. Quispe, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

Para Sennett (2008), los conocimientos y habilidades que acumulan los artesanos se transmiten a través de la interacción social. Esto se evidencia en el aprendizaje corporal, constante y mutuo que requiere. Por más que el señor Roger en este caso no tuviera una trayectoria tan amplia o experiencia con el tallado, es un maestro y maneja también la comunicación con la piedra. A través de conocer este sistema de signos puede ayudar a mantener una comunicación más precisa entre otros maestros y sus obras, compartiendo lo aprendido y aprendiendo juntos.

Otra forma en cómo funciona la colaboración entre artesanos es mediante el apoyo en un intercambio de sus propios trabajos. Cuando alguno de la red de talleres de chacollinos residentes en Huamanga partícipes de esta investigación tiene la oportunidad de participar en alguna feria o actividad, lleva también productos de los otros talleres. Esto sucede debido a la familiaridad que mantienen entre sí y la confianza que les ha generado, y también como un método para poder diversificar los productos en venta habiendo identificado entre ellos qué tipos de piezas son las que más elaboran.

Para este tipo de colaboraciones y apoyos recíprocos se requiere que se tenga una relación pareja entre maestro y pupilo, o en términos más generales, entre talleres. Sin embargo, es complicado mantener una relación horizontal cuando compiten entre sí, y más aún cuando no se tiene algo que los una. Entre maestros existe también una individualidad expresada a través de los celos profesionales artísticos envuelta muchas veces en la escasez de posibilidades comerciales.

4.2.1.1. “Los favoritos”: prestigio que legitima el capital simbólico

“Incluso hasta ahorita los favoritos del MINCETUR y (el Ministerio) de Cultura son la artesanía de XXXXX1²⁵”

“El gobierno desde siempre en el estado ha tenido sus favoritos. Los grandes maestros²⁶ como XXXXX2, XXXXX3.”

“Todos hemos pasado por sus talleres de ellos (los “grandes maestros”)”

“Los otros cuando ven eso (clientes orgullosos de sus trabajos) se quedan mirándome feo, un poco picón me miraron. Porque ellos eran antes como los dueños de la feria, maestros reconocidos y todo pero despreciar o menospreciar a otro artesano es en vano. Porque a mi me dijo antes de viajar me decían ‘artesanitos huevadas llevan, huevadas venden, no como mi trabajo’ pero cuando llegué y he visto así de pasada veo y ahí está pues. ¿Quién ha llevado cochinadas? ¿Para qué voy a hablar yo? Yo no hablo mucho, pero mi trabajo habla por mí. No puedo expresarme como ellos, pero yo demuestro con mi trabajo.”

(Conversaciones informales, Notas de campo del autor entre 2022 y 2023)

Estos celos destacan en guardar conocimientos o técnicas para uno mismo. Es por esto que los maestros con quienes trabajé mencionaron que les costó también encontrar alguien que les enseñe a trabajar la piedra. Muchos tienen miedo a terminar siendo superados por sus aprendices. Ante esta situación, se crea por un lado una dinámica de proteger los conocimientos propios generando una pérdida de técnicas también. Si al final estos maestros no enseñan lo que saben, nadie lo hereda. A modo de no repetir el ciclo, algunos maestros recalcan la importancia de

²⁵ A modo de mantener el anonimato de ciertos actores mencionados, se utilizará la terminología “XXXXX” y un número correspondiente para identificarlos durante las citas textuales. De esta manera no solo se salvaguarda la identidad de las personas referidas, sino también de mis informantes evitando posibles repercusiones hacia ellos.

²⁶ Referencia a aquellos maestros de gran trayectoria y apoyos estatales, también conocidos como “los favoritos”.

enseñar al completo su técnica y perpetuar así el tallado. Una de las razones del por qué decidí aprender primero con el señor Jaime fue por esta razón. “Yo sí quiero enseñar todo lo que sé, que así alguien más sepa y no se pierda” (J. Barrios, comunicación personal, 19 de agosto de 2022).

A veces a raíz de eso (celos profesionales artísticos), a nosotros nos hace ser cerrados ante ellos también. Pero no a nuestros visitantes. Como usted ha visto el taller siempre ha estado abierto. Tanto mi persona, Jaime. Nos gusta compartir. Mal o bien, nos gusta hacerlo. Porque de eso vivimos nosotros. (A. Allcca, comunicación personal, 05 de noviembre de 2022)

Los celos se establecen también a través de las instituciones. Los artesanos reciben reconocimientos y prestigio, los cuales les generan una mayor visibilidad ante el mercado. Pero aquellos capaces de siquiera competir por obtener reconocimientos necesitan de por sí conocer de estos circuitos y oportunidades para ser considerados a participar.

Los grandes maestros a ellos sí la CITE les abre el mercado, les lleva turistas. Y a otros nada. Esos tienen a la semana al menos tres caravanas de turistas. Ellos les compran al valor de 5000 (soles) semanal. A mí no me viene nadie. Ofrezco y nada. ¿Por qué a mí no me pueden traer siquiera uno? Tantos artesanos que hacen bonitos trabajos y no nos conocen, y así vamos a morir. Sin existir. Llevan incluso nuestras piezas, se ganan reconocimiento con nacimientos de otros. Ese nacimiento en otros países se le reconoce, pero en sí el artista no es él. Es el señor Jaime. Pero desconocen. Tú buscas en la página web y sale “XXXXX3” por todo lado. Pero buscas “Jaime Barrios”. Nada. No sabemos de la tecnología, no sabemos cómo registrarnos tampoco. Si no haríamos y nuestro trabajo encontrarían. Nos conocerían. Porque lo primero que hubieses querido tú aquí (al) venir a Ayacucho y hubieses ido al MINCETUR te hubieran llevado directo a ellos. Ni nos hubieses conocido. Tú nos conociste por la página web de Manos Sanjuaninas²⁷. Pero si esa web no hubiese existido ni siquiera nos hubieses conocido. Esa es la cuestión. No son pocos años que hacemos piedra. Tantos años, décadas. Pero recién estamos caminando nosotros. Ellos sí, tienen cursos de contabilidad, marketing. Ya van corriendo ellos. Por la ayuda de la MINCETUR. Pero sería bueno ayuda a todos por igual. (R. Quispe, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

La visibilidad y apoyo que ofrecen las instituciones públicas y privadas resultan necesarias para el crecimiento y consolidación de los artesanos en el

²⁷ Manos Sanjuaninas se encuentra en las redes sociales de Facebook e Instagram (<https://www.facebook.com/profile.php?id=100057615872251>) (https://www.instagram.com/manos_sanjuaninas/)

mercado. Si bien han habido reivindicaciones sobre decisiones pasadas de tener solo un grupo minoritario beneficiario e incluso apoyos desde los gobiernos municipales, es importante recalcar que su inclusión sigue coexistiendo con una exclusión.

JB: Claro, como dice aquí Aydé, realmente los maestros como siempre yo decía, las instituciones ayudaban a dos, tres. Esos artesanos eran como sus favoritos. Y ellos nomás estaban en eso. Todos los que había así. Ayudas del Estado sí ha habido, pero lamentablemente nosotros no sabíamos. Esos maestros tampoco nos decían como “miren, vengan”. Ni la institución misma. Antes nosotros que íbamos por ejemplo al MINCETUR. Yo les decía, “Sra. XXXXX4. Ayúdenos en esto”. “Ya, ya, te llamaremos. Te llamaremos” Pero nunca me ha llamado pues. Después uno se entera que esos mismos maestros ya están en la feria. Ya están allá. En cambio a nosotros el “te llamaremos, te llamaremos”. Por eso nosotros nos hemos quedado también. Yo pienso también para qué, porque los maestros qué es lo que querían, por qué no querían avisarnos a nosotros. Porque nos querían para trabajar, para producir para ellos. Entonces como ahorita que yo llegué aquí ahora, por primera vez me están viendo a mí. Entonces te ven algo medio raro, no? “¿Qué? ¿Ha venido este maestro?” se dirán. Incluso de XXXXX3, su señora misma. Por ejemplo al otro lado les he visto, ahí he visto hasta mis trabajos. He visto mis trabajos que ahí están. Se dirán “ah, él ha venido, Ya no va a querer producirme”. Justo para venir muchos de ellos me han pedido y ya no he querido yo. Muchos de ellos me han pedido, prepárame tal y tal y tal estas medidas. Y ya no he querido, por eso creo que de ahí ya no pues, por ahí creo que también no nos han querido avisar a nosotros. Porque vamos a salir y de ahí quién les va a producir. Ahora para el final del señor XXXXX2, vino su señora y su hijo que me dicen meses para hacer su trabajo. Ya no le hago ya, ya hace un año ya que no le hago. Entonces cuando no hay una que te reproduce eso, claro yo no puedo decir que yo soy mejor o así. Ya el trabajo mismo habla y esa misma calidad no te lo va a hacer otro. Claro, hay otros artesanos, pero en ese mismo acabado casi no hay pues. El acabado es diferente en cada artesano. De los maestros grandes que ahorita hay ya ellos ya tienen su mercado y no nos dejaba. Y ahorita recién nosotros estamos saliendo, después de cuántos años que tenemos de trabajar con la piedra. Yo tengo 30 años, y durante este tiempo he estado opacado ahí nomás, en mi taller nomás. Y nadie me conoce. Ahora recién dirán “quién es ese Barrios” dirán. Recién a las instituciones está llegando mi nombre. Ya pues, pero vamos a seguir hasta el final. Nunca es tarde. Con la señora Aydé, así estamos.

AA: Pero también creo que ha tomado conciencia la DIRCETUR, otras instituciones. Porque a raíz de acaparar un cierto grupo para los eventos y todo, no hubo pupilos de su parte de los grandes maestros. Y ahí recién es que mira hacia abajo, quién puede estar. Quién entra.

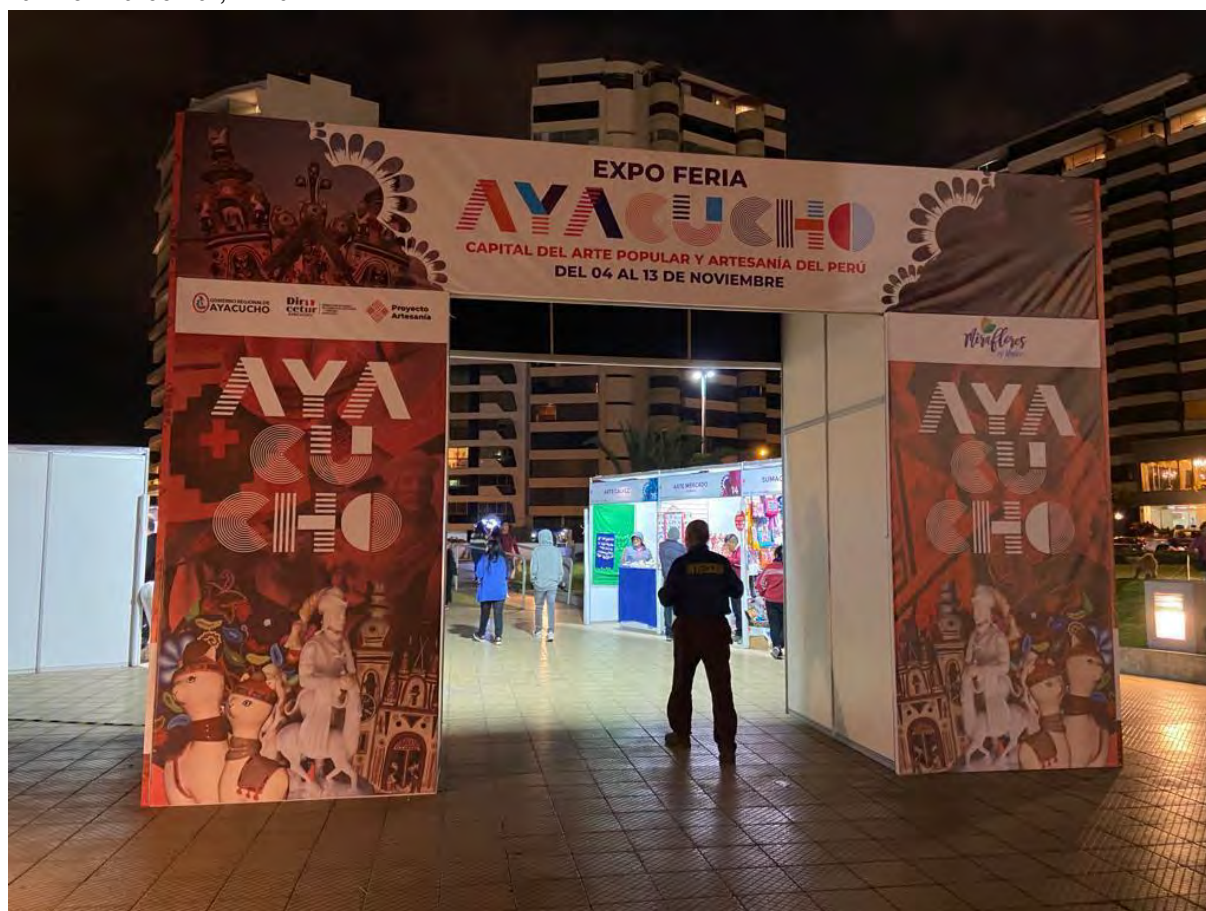
JB: Y como están finalizando ya, ya tienen edad, y no hay pupilos por ahí sí tienes razón

AA: En nuestra familia hubo mejores, pero se dedican ahora a otros tipos de trabajos pues, que son más rentables para ellos. A raíz de esto yo pienso que recién ha dado una visión. Así como dice Jaime, yo también he ido a la DIRCETUR. He tenido también muchas peripecias en la vida de la artesanía y, por no dejar, hemos ido a pedir apoyo, pero a raíz de eso también de la Sra. XXXXX4 me ha dicho “ándate allá, a María Parado de Bellido, ahí hay ferias. Entrás nomás.” Pero no había realmente un apoyo, pero es algo positivo igual para mí. Fue negativo claro, pero de parte positivo. Aprendimos solos. Ya nos estamos abriendo poco a poco. Este empuje, no solo de ella ahora, sino de decir que vamos a obtener algo y de nuestra parte hay que abrir nuevas puertas. Ahora estamos en todas.

(J. Barrios y A. Allcca, comunicación personal, 05 de noviembre de 2022)

Posterior al tiempo que estuve en Ayacucho de agosto y septiembre, el señor Jaime y la señora Aydé vinieron a Lima con un grupo más de artesanos de cuatro líneas artesanales: textiles, hojalatería, tallado en piedra de huamanga y cerámica. Por iniciativa de la DIRCETUR de Ayacucho, se organizó una feria del 4 al 13 de noviembre en Larcomar, Miraflores. Allí se agruparon alrededor de 20 talleres, teniendo un promedio de 5 talleres por cada línea. A modo de apoyarles, los hospedé durante ese periodo en mi casa. Si bien ambos han llegado a participar de ediciones pasadas de Ruraq Maki, no conocen Lima. Es así que también me encargué de guiarlos los primeros días en conocer la ruta de mi casa a la feria y viceversa. Incluso compartimos algunos desayunos y cenas durante ese tiempo. Poder coincidir nuevamente con ellos fue enriquecedor en términos académicos. Yo estaba en un momento de procesar mis datos de campo e identificar cómo organizar la investigación. Volver a tener su compañía fue crucial para resolver algunas dudas y temas pendientes

Figura 102. Arco de entrada para la ExpoFeria Ayacucho llevada a cabo del 4 al 14 de noviembre de 2022 en Larcomar, Lima. .



Fuente: Archivo fotográfico propio (Lima, 2022)

Uno de estos temas fue sobre cómo concebían el tema de “los favoritos”, incluso aún más estando participando de este tipo de eventos. El primer día que nos vimos conversamos sobre las expectativas que tenían. Les desalentaba la poca difusión que sentían que hubo la feria los días anteriores y el cómo diferenciar su taller y arte del resto de talleres de la misma línea artesanal. Iban a competir directamente contra más talleres de piedra ayacuchanos que conocían de capacitaciones anteriores o por el tiempo compartido en el oficio. Al final del día, cuando pasé por ellos me comentaron que, sobre todo el señor Jaime, había sentido rechazo.

AA: He visto la indiferencia. Como yo le comentaba ayer, a nosotros nos citan a diferentes capacitaciones, pero a los grandes maestro no. Si quieren van, si no quieren no. Pero nosotros sí tenemos que cumplir diversas capacitaciones. Hasta que un día una señora artesana le dijo “oiga, pero señora XXXXX4. Por favor, a nosotros nos exige en todo sentido y a los demás maestros qué. ¿Nosotros qué somos?”. Y más al contrario, tienen buenos lugares, preferencias. Llegan últimos, dan su opinión y se las valen. Pero bueno, ya

como yo digo ya estamos curados. En toda profesión hay rivalidades, no todos queremos que estemos en el mismo peldaño. Uno tiene que estar debajo. Ayer Jaimito se sorprendió que todos (los que antes) venían a su casa, le saludaban, le pedían “oye, hazme tal pieza”. Y ahora nadie le ha conocido. Se ha sentido mal

JB: Sí pues

AA: Y yo le he dicho así es pues. Esto es así. Porque a mí ya me ha pasado dos veces. Es como que dicen “¿y este? ¿mi trabajador qué hace acá? ahora con la misma pieza, va a rematar o les va a dar precio” En esa parte se cuidan, así nos ha pasado hasta la fecha.

JB: Sí pues, yo pensaba que somos amigos. Como es amigo de confianza y les veo y me acerco y les digo “oye qué tal, ¿cómo estás?” pero no me contestan. “Qué raro” me digo, pero la indiferencia así. Así está.

AA: Jaimito, ya báñate con aceite nomás²⁸. Para que no te duela. La indiferencia así duele. No eran tan amigos, en sí eras su trabajador.

(A. Allcca, J. Barrios, comunicación personal, 05 de noviembre de 2022)

Las instituciones generaron un posicionamiento sobre quiénes son los “grandes maestros” a través de su campo de poder (Bourdieu, 1993). Con ello definen quiénes pueden ser los representantes de la artesanía de la talla en piedra. El prestigio que estas les confieren a “los favoritos” legitima su capital simbólico (Bourdieu 1997). Alcanzan mayores redes y formas de dominación del mercado actual en donde “los otros”, aquellos talleres sin reconocimiento, quedan en la periferia. Para poder seguir resistiendo económicamente dedicándose a la artesanía muchos de ellos han optado en diferentes momentos de su carrera ser trabajadores de los “grandes maestros”.

Ellos (los “grandes maestros”) tienen ya ... son sus promociones del sr Samuel Allcca que tendrá ahorita sus 65 años. Esos habrán aprendido a los 15, 20 (años). Sacando la edad tienen pues una trayectoria larga. Empezaron a contactar con instituciones y las instituciones sí les dieron más cabida a ellos. Más apoyo a ellos. Ya a nosotros nos dejó de lado. Y esos maestros que estaban con las instituciones a nosotros nos agarraba ya de trabajadores. Y sus trabajos incluso del señor Samuel y de mis demás compañeros, ellos los hacían pasar como (de) ellos. Incluso los trabajos de la señora Aydé su papá ganaron muchos premios internacionales en Lima. Incluso los trabajos del señor Jaime Barrios ganaron concursos en Lima y acá también, pero a nombre del otro artesano. Ellos decían “esto es mi trabajo” y el resto “asu, que lindo” pero al final era trabajo del señor Samuel o el señor Jaime Barrios.

²⁸ Frase coloquial que hace referencia a no prestarle demasiada atención a comentarios ajenos o críticas

Pero nunca les conocían a ellos. Como quien dice “quién será Jaime Barrios, quién será”. Esto que te cuento es la trayectoria del artesano en piedra. De repente en otras ramas también será igual, desconozco. Debe ser igual quizá. Estas instituciones son trabajadores contratados así nomás, pero los jefes que están ahorita siguen los jefes antiguos. Esos hasta la actualidad tienen a sus consentidos. Más que nada trabajan con 10 o 15 artesanos nomás. A ellos nomás se llevan a Lima, a otros países, acá. A los demás no. A ellos nomás. Entonces pasó la pandemia y la alcaldesa se preguntó cómo van a comer mis artesanos. Bueno, dentro de su rama de trabajadores está el desarrollo económico social. Entró una ingeniera. La ingeniera Ángela. Gracias a nosotros, o gracias a dios, a esta ingeniera le gusta la artesanía. Le encanta, se enamora. No solo en piedra, sino en todo y justo ella entró como gerente entonces ella dijo sí, y más que la alcaldesa también le gustaba empezó a reclutar a los artesanos de San Juan. Nos empezó a reclutar y dijo “cómo podemos apoyar a estos artesanos” Entonces ellos vieron y ahí de eso crearon esa tienda de Manos Sanjuaninas. Empezaron virtualmente. Entonces vio que había una acogida, la gente se contactaba. Nosotros realizábamos unos trabajos, a la gente le empezaba a gustar tanto así que nos preguntaban “¿Ese es tu trabajo? ¿o del otro?” “No pues, nuestro es” le decimos. Para que ellos nos puedan creer el mismo municipio venía y nos grababa videos de cómo realizamos el trabajo. Se expandió eso y al ver que nosotros estábamos mejorando. Como te digo, nunca faltó la copia. “Oye, ¿cómo están mejorando ellos?” Se empezaron a copiar y como que “uy estos artesanos ya se están creando un nombrecito, la gente ya los está buscando aunque no son famosos” Ellos empezaron a venir a nuestros talleres que nunca se habían aparecido. “¿Tú eres artesano? Yo quisiera que tú estés en mi institución. Deja a San Juan, quiero que estés conmigo. Quiero que pertenezcas al CITE, o al Ministerio”. Hasta la actualidad igual nosotros seguimos con San Juan. Bueno, al menos de mi parte incluso desde el lado del señor Claudio no queremos ser malagradecidos de quién es el que nos dió la mano y cómo una vez que estamos afuera ya les vamos a dejar, no pues. Estamos así. Ahora, San Juan es quien le llevó a Jaime a Ruraq Maki. A Lima. Mientras que el MINCETUR lleva también, pero nunca ellos a Jaime consideraron. Ellos se llevaban a XXXXX2. Gente mucho más reconocida. (R. Quispe, comunicación personal, 22 de septiembre de 2022)

El campo de las artes es, en términos de Jauler (2014), un terreno en disputa en donde se busca sobresalir dentro del espacio artesanal. De la misma manera sucede en estos casos. La búsqueda de seguir compitiendo surge desde la unión de ellos dentro de Manos Sanjuaninas. Si bien este espacio de galería municipal prestado por el Museo Cáceres resulta aún periférico para la cantidad de espacios de difusión y participación que mantienen “los favoritos”, les ayuda a generar un lugar por el cual empezar a visibilizarse. Asimismo, manteniéndose en estos espacios performan su identidad como talladores en piedra de alabastro con un agregado: ser de Chacolla. Este posicionamiento como “el otro” desde el arte no

resulta necesariamente como una desventaja (Carmona et. al 2017), ya que les ayuda generar una reformulación sobre su “autenticidad” (Ulfe 2011) como artesanos al crear una narrativa de ellos mismos como legítimos portadores de la tradición.

4.3. Conclusiones

Durante este capítulo he buscado analizar cómo es que funciona la capacidad de acción de los objetos desde diferentes perspectivas. En primer lugar, a través de la comunicación que mantienen a través de su materialidad. De esta manera crean relaciones de parentesco con otros seres no-humanos como los lugares con personalidad llamados ruwales según Salas (2019).

Como ejemplo de estas teorías, aterrizo en la piedra de alabastro y a La Gringa, la cantera de Chacolla, como ruwal. A través de prácticas de comensalidad y cohabitación las personas pueden interactuar con ella. Deben mantener ciertos órdenes sociales y ontológicos para vincularse con ellos, ya que son también seres superiores jerárquicamente. Se le puede pedir cosas, pero con el protocolo adecuado, o podrían haber consecuencias.

Por otro lado, otra manera en cómo los objetos tienen una capacidad de acción es a través de su transformación en mercancías. Al interactuar con el mercado también tienen un crecimiento en este, a la par que el mercado sufre cambios por su parte también. Los objetos, y sus creadores, deben buscar comprender y participar de las nuevas lógicas de operación. Para ello se busca innovar en diseños, técnicas y sistema de trabajo.

Se crean nuevas formas de división del trabajo para poder participar en un mercado que funciona desigual para los artesanos. El tener que dividir los pasos de creación de piezas cuando surgen grandes pedidos debido a que muchos de ellos no cuentan con grandes maquinarias que puedan acortar tiempos de producción. En cambio, otros talleres denominados “los favoritos” sí cuentan con un capital económico para ello producto de la visibilidad que han recibido gracias a instituciones gubernamentales. El capital social con el cual cuentan les ha creado un posicionamiento privilegiado en el sector artesanal.

Desde la otredad, los otros talleres principalmente no favorecidos deben buscar cómo disputar dicho puesto. Sin embargo, al buscar incluirse generan también otras exclusiones.

Conclusiones

Empecé con una pregunta sencilla: ¿Qué es una piedra? Pero pronto la reemplacé con una interrogante que parecía más empírica: ¿Qué puede hacer una piedra? No tomó mucho tiempo llegar a algunas respuestas simples. Una piedra puede perdurar, puede cambiar, puede lastimar, puede curar. Puede hacerte rico, puede hacerte pobre, puede convertirse en un enemigo, un amigo y un maestro. Puede llevar tus recuerdos y tus sueños. Puede construir imperios y enterrar ciudades. Puede revelar la historia del universo. Puede abrir y cerrar las puertas de la filosofía. Puede cambiar el curso de la naturaleza. Puede cambiar su propia naturaleza. Puede vaciar el mundo del tiempo. (Raffles, 2012, p. 527; traducción mía)

Tomando como punto de partida las reflexiones de Raffles y anclándolo al presente trabajo de investigación, me cuestiono ¿qué es la piedra de alabastro? ¿Qué puede hacer la piedra de alabastro? y añado otra más : ¿qué valor tiene la piedra de alabastro? Para ello, es necesario pensar también en preguntas sobre cómo, quién y dónde se produce este valor.

El presente informe ha pretendido analizar el itinerario de la piedra de alabastro andino, las dinámicas de trabajo y las valoraciones que emergen desde su extracción en la cantera de Chacolla hasta su transformación artesanal en los talleres chacollinos de residentes en Huamanga. Desde los datos recogidos y sistematizados durante mi experiencia del trabajo de campo realizado durante los meses de agosto del 2022 y enero de 2023, puedo responder a mi pregunta principal de investigación.

La piedra de alabastro tiene su origen en el Centro Poblado de Chacolla. Esta comunidad, anteriormente dependiente de la comunidad de Canchacancha, tiene una historia propia sobre el surgimiento del primer tallador bajo la figura emblemática de Teófilo Allcca Pariona. Estos orígenes crean la identidad del pueblo chacollino, “Tierra de Artesanos”. Mantuvieron una diferenciación y generaron la incursión hacia otras actividades económicas como lo fue el traspaso de la agricultura a la elaboración de artesanías.

Sin embargo, esta identidad sobre el oficio del pueblo sufrió una serie de transformaciones. Fue un largo proceso de observar al artesano como “ocioso” y despreocupado por su comunidad por dejar sus tierras sin labrar a comprenderlo como un trabajador “que busca dar a conocer a Chacolla al exterior”. Esto se debió a que la piedra fue pasada de ser valorada como una simple roca a una posibilidad de progreso económico.

Defender la cantera como hogar de la materia prima se convirtió en una defensa del generador económico e identitario de la comunidad. De igual manera sucede aún. Desde que el mercado empezó a difundir el trabajo artesanal del trabajo en piedra y se abrió a la creación de piezas contemporáneas, se empezó a valorar las piedras de colores. En ambos casos, antes estos materiales eran comprendidos como desperdicios, pero hoy en día son de los más deseados.

Si bien aparenta que basta comprender el poder económico que puede llegar a significar la piedra para poder sacarle provecho, realmente estamos bajo un sector bastante vulnerable. El traspaso de las actividades de la agricultura a la artesanía requieren un sacrificio. No a todos les funciona dependiendo de las condiciones bajo las que se encuentran. Del 90% de talladores chacollinos que existían en Chacolla, actualmente solo han sobrevivido a la práctica cultural un 10%. La venta de artesanías implica comprender los cambios que la modernidad y el mercado exigen, como migrar a Huamanga.

En el caso de la red de talleres chacollinos en Huamanga etnografiados en el presente estudio, tuvieron que optar por esta opción. Sin embargo, esto no acredita que se puedan mantener vigentes solo con ello. Necesitan tener un espacio para la delimitación del taller, manejo de la técnica, herramientas básicas y un sistema de producción. Sus talleres se vuelven en espacios multifuncionales: hogar, taller, galería, almacén, escuela, etcétera. A partir de esto es que cada artesano decide performar su propia imagen como maestro.

En el caso del grupo tratado, y al estar emparentados, la forja de vínculos y su mantenimiento son elementos cruciales para el ascenso. Todos forman parte de un mismo ayllu, en diferentes sentidos de este término: provenientes de una misma comunidad, parten de la misma figura patriarcal sobre su legado cultural y mantienen vínculos de consanguinidad. Al trabajar y buscar permanecer ante las luchas del mercado, llevan también toda su historia. En las piezas en piedra de alabastro que realizan están también sus maestros y sus técnicas, su pueblo de origen y su cantera. La piedra transformada en pieza de arte representa aquellos aprendizajes y el pasado histórico que los conecta.

Por otro lado, la noción de ayllu y emparentamiento no solo surge a partir de vínculos de humano a humano, sino también entre humanos y no-humanos. Este “crecimiento” que tiene la roca hasta convertirse en piedra surge a partir de un primer encuentro entre el humano y la cantera, en este caso La Gringa. Ella es

fuerza natural, económica, artística y cultural. Es también un ser con su propia personalidad, deseos y molestias. Ella decide con quién interactuar y a través de qué: la comensalidad y la cohabitación. Tras crear parentesco con este ruwal empieza el itinerario. Se traslada a los talleres en donde nuevamente son transformados en mercancías que afecta directamente sobre el estatus y prestigio de sus artesanos creadores.

Respondiendo a las preguntas secundarias de investigación, y posteriormente a la principal, puedo concluir que los espacios que forman parte del recorrido de la piedra son:

- La cantera, y a su vez el Centro Poblado de Chacolla
- Los talleres, y a su vez los hogares de quienes los conforman
- Las tiendas y espacios de difusión y venta, como Manos Sanjuaninas

En estos tres espacios se performa identidad. Cada uno de los actores son valorados de determinada manera dentro de sus círculos. Principalmente es valorado el trabajo del maestro y el taller. Se deja de lado el proceso de la ecología política que requiere el trabajo con la piedra que, a diferencia de los retablos analizados por Ulfe (2011), involucran la relación obligatoria con los ruwales. Desde la denominación que se tiene de la piedra es que se invisibiliza también quién y dónde se forma: La Gringa en Chacolla.

Sin embargo, para establecer este nivel de conexiones se requiere, desde la sustancia compartida, la coca. Esta media entre los humanos y no-humanos, así como también sigue funcionando como marcador étnico. Logra apaciguar los celos de La Gringa y renovar los ánimos al maestro. Las herramientas, por su parte, son medios para sentir la materialidad de la piedra. Construyen conocimientos a través de lo empírico. Requieren de alguien que sepa las técnicas adecuadas para tratar con la piedra y que tenga la visión entrenada de un maestro artesano.

Estas valoraciones y vínculos, así como unen, también distancian. Aquellos que cuentan con mayor capital social establecido a través de la reivindicación de la artesanía por parte de instituciones públicas, generan también un mayor capital económico. Esto se refleja en la maquinaria que saben manejar y aquella que poseen. El cambio es necesario para los establecidos como “otros” para seguir siendo vigentes ante un mercado moderno en donde aquellas mercancías con un valor de cambio más alto son las producidas en menor tiempo, pero con la misma calidad.

Retomando las nuevas preguntas desde el estudio de las piedras de Raffles (2012), la piedra de alabastro es materia prima, es arte, es ayllu, es identidad. Puede generar vínculos entre humanos y no-humanos, puede transportar personas e historias a través de su propia materialidad. Puede entablar relaciones de poder y puede generar necesidades. El valor de la piedra de alabastro radica en aquello en lo que puede transformarse, en aquello que puede llegar a ser.



Referencias bibliográficas

Acha, J. (1992). *Crítica del Arte. Teoría y Práctica*. Trillas

Acha, J. (1997). *Los Conceptos Esenciales de las Artes Plásticas*. Coyoacán

Ames, P. & Merino, F. (2019). *Reflexiones y lineamientos para una investigación ética en ciencias sociales*. Cuaderno de trabajo. N° 52. CISEPA.

Appadurai, A. (1986). Introduction: Commodities and The Politics of Value. En Appadurai, A. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. (3-64). Cambridge University Press.

Arista, A. (2012). *Del Pacífico al Mediterráneo: coincidencias y diferencias - desde la Antropología - en la concepción del patrimonio cultural*. N° 21. (289-300). Cuadernos de campo.

Artal, M. (2006). *La talla en alabastro*

Artesanía Allica. (07 de febrero de 2016). [Publicación con foto]. Facebook. <https://m.facebook.com/452336594804352/photos/a.469658759738802/940122296025777/?type=3>

Allen, K. (2008). *La Coca Sabe. Coca e identidad cultural en una comunidad andina*. Centro de estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas - CBC

Association of Social Anthropologists of the UK (ASA) (2008). *Ethical guidelines for Good Research Practice*.

Banco de Crédito del Perú. (1980). *Arte Popular. La Talla Popular en Piedra de Huamanga*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú

Barriga, P. (2012). *Fragmentación comunal, minería y titulación. El caso de la comunidad de Tinyaccla en Huancavelica*. En Diez, A. (ed.) *Tensiones y transformaciones en comunidades campesinas* (pp. 73-96). Departamento de Ciencias Sociales. Centro de Investigaciones Sociológicas, Económicas, Políticas y Antropológicas (CISEPA).

Becker, H. S. (2008). Mundos de arte y actividad colectiva. En Becker, H. S. *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. (17-60). Universidad Nacional de Quilmes.

Bendix, R., Noyes, D., Roseman, S. & Cruces, F. (2021). Listening to objects. *Disparidades. Revista de Antropología*. 76(1).

Bernard, C. (1990). *Seducción o castigo: el poder de los cerros en la sierra del ecuador*. *Folklore Americano* 50: 213-228

Bernard, H. (2002). *Research methods in anthropology. Qualitative and quantitative approaches*. Altamira Press.

Bórea, G. & Germaná, G. (2014). *Discusiones teóricas sobre el arte en la diversidad. En ICPNA. Grandes Maestros del Arte Peruano.* (12-21). ICPNA.

Bórea, G. (2017) *Introducción: Ensamblajes y soldaduras.* En Bórea, G. (ed.) *Arte y Antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes* (pp. 13-34). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Bourdieu, P. (1993). The Field of Cultural Production. The Economic World Reversed (29-46); The production of belief. Contribution to an economy of symbolic goods (74-93); The Field of Cultural Production. Essays on art and literature (29-71). Columbia University Press.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario.* Anagrama.

Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción.* Anagrama

Bustamante, R., Vásquez, P., Llerena, K. & Prendes, N. (2020). *Reinterpretación del tallado plano del patrimonio cultural de ignimbrita de Arequipa.* REHABEND. "Construction Patheology, Rehabilitation Technology and Heritage Management. March 24-27, 2020. Granada, Spain.

Carhuamaca, E., Chacón, N., Meza, R. Roig, V. (2012) *Planteamiento estratégico del sector artesanía de la región Ayacucho.* [Tesis para optar por el Grado de Magíster en Administración Estratégica de Empresas]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Carmona, R., Matthey, C., Montero, MR., Salas, P. (2017). *Conversación de Campo. La conversación como método de aproximación entre el arte y la antropología.* En Bórea, G. (ed.) *Arte y Antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes* (pp. 343-352). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Castillo, E., Amao, I. Junco, R. (2011). *Diagnóstico artesanal Ayacucho 2011.* Manuscrito no publicado, Dirección regional de Comercio Exterior y Turismo de Ayacucho.

Castrillón, A. (2015). Tópicos sobre Arte Popular: 40 años del Premio a López Antay. En Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas. *Revista Illapa Mana Tukukuq*, N° 12 año 12. (13-24). Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma

Circuito Chacolla Antigua (25 de noviembre de 2022). *PRESENTAMOS EL DOCUMENTAL DEL CIRCUITO CHACOLLA ANTIGUA.* [Publicación con video]. Facebook. <https://fb.watch/hd9mRyg0EG/>

Collier, M. (2009). Photographic exploration of social and cultural experience. En Strong, M. & Wilder, L. *Viewpoints: Visual anthropologists at work.* University of Texas Press.

- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. McGrawhill.
- De la Cadena, M. (2015). *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Duke University Press.
- DESCO. (2012). *Una artesanía, una cultura, una identidad. Diagnóstico cultural y socio-económico de la Asociación de Artesanos Ichimay Wary*.
- Descola, P. (2001). Construyendo naturalezas. Ecología simbólica y práctica social. En Descola, P. & Pálsson, G. *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*. Siglo veintiuno editores.
- Díaz, A., Boulanger, E. & Lima, M. (2017). *Estudio de Recursos de Rocas y Minerales Industriales para la Inclusión Económica Social y Desarrollo en la Región Ayacucho*. (Boletín Serie B: Geología Económica, N° 40). Dirección de Recursos Minerales y Energéticos. INGEMMET.
- Diez, A. (2012). *Nuevos retos y nuevos recursos para las comunidades campesinas*. En Diez, A. (ed.) *Tensiones y transformaciones en comunidades campesinas* (pp. 14-38). Departamento de Ciencias Sociales. Centro de Investigaciones Sociológicas, Económicas, Políticas y Antropológicas (CISEPA).
- Fernandez, G. & Gil, G. (2008). *El culto a los cerros en el mundo andino: estudios de caso*. En Revista Española de Antropología Americana 111, 2008, col 38, num 1
- Fondo de Protección Ambiental del Ministerio del Medio Ambiente (2018). *Instalación de sistema de Agua Potable y letrinas mejoradas del centro poblado Chacolla*. (C4L2 099)
- Garcés, M. (2008). *El Patrimonio Cultural en Las Canteras de Colina: una reflexión social en torno a su preservación*. [Memoria para optar por el Título Profesional de Antropólogo Social]. Universidad de Chile.
- Garibay, M. (2004). *Las piedras en Ayacucho y sus propiedades plásticas para la escultura*. [Tesis para optar por el Título de Licenciada en Arte con mención en Escultura]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency*. Oxford University Press.
- Germaná, G. (2015). Tablas pintadas en Sarhua. Apropiación y reelaboración de construcciones visuales y escritas para la representación y transmisión de discursos sobre ritos, tradiciones y conflictos sociales. En Michaud, C. (Ed.) *Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic*. (243-269). Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gibbs, G. (2012). *El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa*. Morata.

Gil, F. (2012). La comunión de los cerros. Ritualidad y ordenamiento simbólico del paisaje en una comunidad del Altiplano Sur Andino. *Diálogo Andino*. N° 39. (39-55)

Gil, F. & Fernández, G. (2008). El culto a los cerros en el mundo andino: estudios de caso. *Revista Española de Antropología Americana*. 38(1). (105-113).

Gobierno Regional de Ayacucho (25 de abril de 2019). *Declaran Patrimonio Cultural de la Nación a los Conocimientos, las técnicas y la iconografía asociados al tallado en piedra de Huamanga o escultura en alabastro de la región Ayacucho*. [Publicación con foto]. Facebook. <https://www.facebook.com/gobiernoregionalayacucho/photos/declaran-patrimonio-cultural-de-la-naci%C3%B3n-a-los-conocimientos-las-t%C3%A9cnicas-y-la-1233148903511769/>

Godbout, J. (2000). *Le don, la dette, l'identité. Homo donateur vs. homo oeconomicus*. La découverte

Grisales, A. (2015). Vida cotidiana, artesanía y arte. *THÉMATA. Revista de Filosofía*. N° 51. Enero-junio. (247-270).

Hecho a mano. (s/f). *Artesanía Perú*. https://www.mincetur.gob.pe/wp-content/uploads/documentos/comercio_exterior/Site/s/Pecex/lecturas_complementarias/otras_lecturas/Artesania_peruana.pdf

Henrici, J. (1997). Promoting peruvian crafts and selling culture. En PromPerú. Perú: *Beyond reforms*. (357-373). PromPerú.

Hornborg, A. (2006). Animism, fetichism, and objectivism as strategies for knowing (or not knowing) the world. *Ethnos*. 71(1). (21-32).

INEI (2018). *Directorio Nacional de Centros Poblados Censos Nacionales 2017: XII de Población, VII de Vivienda y III de Comunidades Indígenas*. (Tomo 2)

Ingold, T. (2010). *Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials*. Realities, Working paper, 15, (Manchester: Departament of Sociology, University of Manchester, 2010). p.7

Ingold, T. (2011). *Being alive. Essays on movement, knowledge and description*. Routledge.

Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. Routledge.

Ingold, T. (2014). That's enough about ethnography! *Journal of Ethnographic Theory*. 4(1).

Isbell, BJ. (2005). *To Defend Ourselves: Ecology and Ritual in a Andean Village*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas-CBC.

Isbell, B.J. (2021). *Estructura del parentesco y del matrimonio*. En Mayer, E. y Bolton, R. (eds.) *Parentesco y Matrimonio en los Andes. Edición 40 aniversario* (pp. 239-276). Horizonte

Jauler, M. (2014). *Yo soy artista y artesano. La distinción en un espacio de producción cultural de San Blas, Cusco*. [Tesis para optar por el Título de Licenciada en Sociología]. Pontificia Universidad Católica del Perú

Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: commoditization as process. En Appadurai, A. *The social life of things*. Cambridge.

Lauer, M. (1981). In memoriam Walter Benjamin: representación y soporte material. *Hueso Húmero*. N° 9. (45-55)

Lauer, M. (1982). *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. DESCO.

López, Y. (2004). *El Cusco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935)*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Lumbreras, L. (1969). *De los Pueblos, las Artes y las Culturas del Antiguo Perú*. Moncloa-Campadónico, Editores asociados.

Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*. 11(22). (111-127).

Marcus, G. (2017). *Arte/Etnografía/Diseño: reconfigurando el arte y la antropología hoy*. En Bórea, G. (ed.), *Arte y Antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes* (pp. 35-56). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Marx, K. (1976). *El Capital. Crítica de la economía política*. Ediciones Grijalbo

Mauss, M. (1971). *Ensayo sobre el don*. En: Sociología y antropología. Madrid, Tecnos

Mendizabal, E. (1957). *Una contribución al estudio del arte tradicional peruano*. (Vol. V). Folklore Americano.

Miller, D. (1987). The humility of objects. En. Miller, D. *Material culture and mass consumption*. (95-108). Basil Blackwell.

Miller, D. (2005). *Materiality*. Duke University Press.

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo [MINCETUR]. (2018). *Remite Informe sobre Actividades desarrolladas en el Marco de la Declaratoria como Patrimonio Cultural de Nación de la Línea Artesanal del "Tallado en Piedra de Huamanga"*. (Informe N° 052-2018-MINCETUR/VMT/DGA/DGCITAT/CITEAYACUCHO/APAO)

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo [MINCETUR]. (2019). *Propuesta de declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación del Tallado en piedra de Huamanga o escultura en alabastro. Conservación de técnicas ancestrales e iconografía del tallado en piedra de Huamanga, departamento de Ayacucho.* (Informe N° 001-2019-MINCETUR/VMT/DGA/DDA)

Ministerio de Cultura [MINCUL]. (2019). *Propuesta de declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación del Tallado en piedra de Huamanga o escultura en alabastro. Conservación de técnicas ancestrales e iconografía del tallado en piedra de Huamanga, departamento de Ayacucho.* (Informe N° 000080-2019/DPI/DGPC/VMPCIC/MC).

Municipalidad Distrital de San Juan Bautista (2016). *Plan de Desarrollo Local Concertado del Distrito de San Juan Bautista 2016 al 2021.* Plan de Desarrollo Concertado

Museo Nacional de Escultura (2018). *Tejné. Hacia una historia material de la escultura.* Ministerio de Cultura y Deporte - Asociación de Amigos del Museo Nacional de Escultura.

Myer, F. (2001). *The empire of things. Regimen of value and material culture.* School of American Research Press. University Press.

Nagamona, C. (2012). *Procesos de formación y transformación de comunidades campesinas. Los casos de las comunidades de San Antonio de Cuchucancho y Chalco, Ayacucho.* En Diez, A. (ed.) *Tensiones y transformaciones en comunidades campesinas* (pp 39-72). Departamento de Ciencias Sociales. Centro de Investigaciones Sociológicas, Económicas, Políticas y Antropológicas (CISEPA).

Núñez, L. (1992). *"La piedra de Huamanga".* VV.AA. *Artesanía peruana. Orígenes y evolución.* Editorial Allpa.

Núñez, R. (2022). *Los manantiales: una concepción mítica y sagrada entre los quechuas de Chacolla en Ayacucho.* Alteritas. Revista de Estudios Socioculturales Andino. Amazónicos, 11 (12), 71-100.

Olins, W. (2002). *Branding the Nation - The Historical Context.* The Journal of Brand Management, 9 (4), pp. 241-248.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. [UNESCO]. (2019). "Unesco reconoce a las ciudades de Ayacucho y Arequipa como ciudades creativas." Pagina web <https://catedraunesco.usmp.edu.pe/2019/11/07/unesco-reconoce-a-las-ciudades-de-ayacucho-y-arequipa-como-ciudades-creativas/#:~:text=La%20ciudad%20de%20Ayacucho%2C%20o,consideradas%20para%20integrar%20esta%20red>.

Palacios, M. (2017). *Marca Perú: Perú Nebraska, subjetividad neoliberal y nueva narrativa nacional.* [Tesis para optar por grado de Magíster en Estudios Culturales]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Peirce, C. (1986). *La ciencia de la semiótica.* (45-62) Nueva visión.

Pinochet (2017). *Arte, comunidad y polifonía; acerca de la noción de investigación en arte y antropología*. En Bórea, G. (ed.), *Arte y Antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes* (pp. 305-310). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Protzen, JP. & Nair, S. (2016). *Las piedras de Tiahuanaco. Arquitectura y construcción de un centro megalítico andino*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Pussetti, C. (2017) "Los productos puros enloquecen" *Ethnography-based art y los caminos de arte y antropología*. En Bórea, G. (ed.), *Arte y Antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes* (pp. 293-304). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Raffles, H. (2012). *Twenty-Five years is a long time in Cultural Anthropology*. August 2012, Vol. 27, No 3, "Writing Culture" at 25, pp. 526-534

Ramírez, L. (2019). *Propuesta de Declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación de la Talla en piedra de Huamanga o escultura en alabastro. Conservación de técnicas ancestrales e iconografía de la talla en piedra de Huamanga, departamento de Ayacucho*. (Informe N° 001-2019-LCRL-MNCP)

Resolución Ministerial N° 385-2015-MINCETUR/DM. Crean el Centro de Innovación, Productiva y Transferencia Tecnológica de Artesanía y Turismo - CITE Ayacucho. (23 de diciembre de 2015) <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/crean-el-centro-de-innovacion-productiva-y-transferencia-tec-resolucion-ministerial-n-382-2015-mincet-ur-1327246-1/>

Resolución Viceministerial N° 069-2019-VMPCIC/MC. Declaran Patrimonio Cultural de la Nación a los Conocimientos, las técnicas y la iconografía asociados al tallado en piedra de Huamanga o escultura en alabastro de la región Ayacucho. (17 de abril de 2019). <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/declaran-patrimonio-cultural-de-la-nacion-a-los-conocimiento-resolucion-vice-ministerial-no-069-2019-vmpcicmc-1762921-1/?fbclid=IwAR0baZnlaK7Y9wq09SVAq6zN6DSvGoHV3HLROA53HqeQChcC7ha6o6PNq2Q>

Resolución Suprema N° 018-2010-AG. Ratifican nombre de la Comunidad Campesina de Chaculla, por el de Comunidad Campesina de Chacolla. (25 de octubre de 2010). https://www.midagri.gob.pe/portal/download/pdf/marcolegal/normaslegales/resolucion-supremas/rs_018-2010-ag.pdf

Restrepo, E. (2016). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Pontificia Universidad Javeriana.

Ríos, S. (2001). La talla en piedra de Huamanga. En Ríoz, S. & Zárate, J. *Breve historia gráfica de la plástica andina. Dibujos I*. (311-318). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Seminario de Historia Rural Andina

Roquez, G., García, J. J., Roel, P., Monsalve, L., Aronés, M., Galluccio, P., Martínez V., M. & Martínez C., M. (2005). *Informes de investigación etnográfica. Pubelos y culturas en las rutas del Qhapaq Ñan. Ayacucho y Huancavelica*. (Campaña 2003. Volumen I). Instituto Nacional de Cultura.

Rosemary, J. (2012). Managing Cultural Heritage as Neoliberal Governmentality. En Bendix, R., Eggert, A. Peselman, A. & Missling, S. (Eds.) *Heritage Regimes and the State*. Göttingen University Press.

Salas, G. (2017). *Lugares parientes. Comida, cohabitación y mundos andinos*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sahlins, M. (1977). *Economía de la edad de piedra*. Barcelona, Akal,

Servicio Geológico Mexicano. (2021). *Monografía de Alabastro, 2021*. SGM. Departamento de Estadística Minera.

Sennett, R. (2008). *El artesano*. Anagrama colección impacto.

Schettini, P. & Cortazzo, I. (2015). *Análisis de datos cualitativos en la investigación social. Procedimientos y herramientas para la interpretación de información cualitativas*. Editorial de la Universidad de La Plata.

Stastny, F. (1981). *Las artes populares del Perú*. EDUBANCO, Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura.

Strathern, M. (2004). The whole person and its artifacts. *Annual Review of Anthropology*. 33. (1-19).

Tafur, M. P. (2019). *Hacia dónde nos lleva el barro: Regímenes de valor y trayectorias de la cerámica Kichwa Lamista*. [Tesis para optar por el Título de Licenciada en Antropología]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ulfe, M. E. (2011). *Cajones de la memoria: la historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (2018). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*.

Universidad Católica de Santa María (2018, 30 de julio). *La exposición "Piedras que hablan" contrasta y armoniza la escultura conceptual y clásica de la cosmovisión andina*.

<https://www.ucsm.edu.pe/la-exposicion-piedras-que-hablan-contrasta-y-armoniza-la-escultura-conceptual-y-clasica-de-la-comision-andina/>

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 por el Título de Licenciado en Antropología]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Zuidema, T. (1966). *Algunos problemas etnohistoria del departamento de Ayacucho* Wamani, 1, pp. 68-75

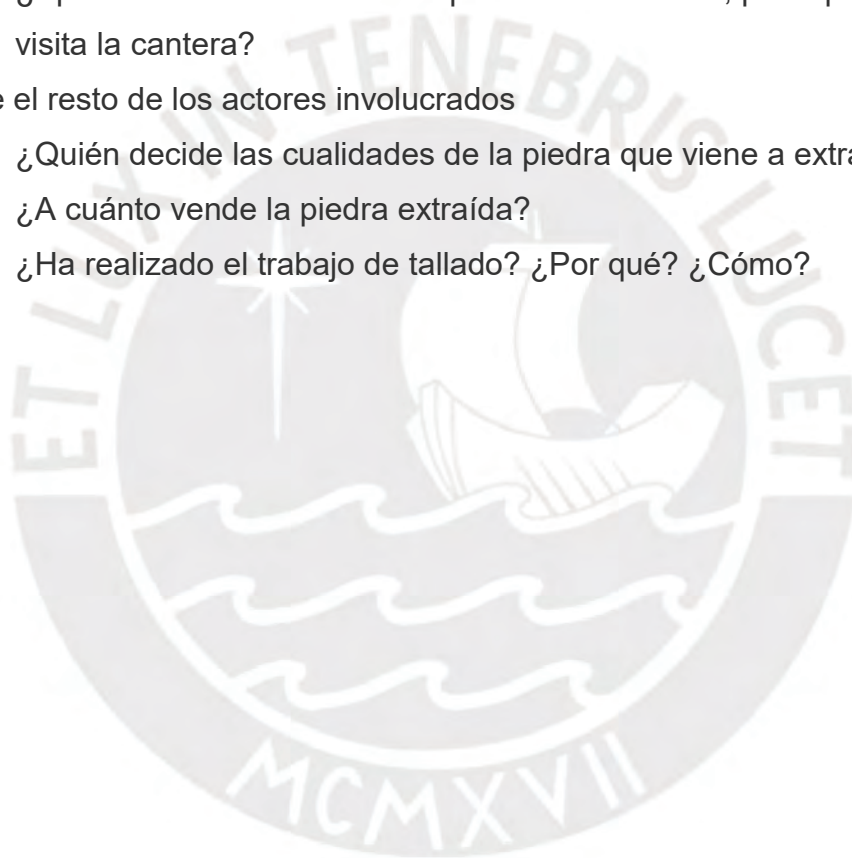


Anexos

Anexo A. Guía de entrevista para canteros

1. Información personal
 - a. Nombre
 - b. Edad
 - c. Residencia
2. Sobre su trabajo
 - a. ¿A qué edad empezó?
 - b. ¿Cómo y de quién lo aprendió?
 - c. Experiencias sobre sus primeras veces en la cantera
 - d. ¿Forma parte de alguna asociación de canteros?
 - e. ¿Trabaja específicamente para algún taller en particular?
 - f. ¿Qué conocimientos requiere ser cantero?
 - g. ¿Qué precauciones se deben tener?
 - h. ¿Cuál es la dinámica de trabajo?
3. Sobre los insumos
 - a. Sobre la piedra
 - i. ¿Bajo qué nombre la conoce?
 1. Huamanga, Chacolla, alabastro
 - ii. ¿Cuál es la historia de esta piedra?
 - iii. ¿Cómo se consigue la piedra?
 - iv. ¿Quiénes intervienen en esta etapa?
 1. ¿Cualquiera puede?
 - v. ¿Qué criterios se utilizan para la selección de las piedras?
 - vi. ¿Qué valoración se tiene sobre estas piedras sin trabajar?
 - vii. ¿A dónde se llevan las piedras? ¿Centro de almacenamiento previo al envío para talleres?
 - b. Sobre las herramientas de trabajo
 - i. Free listing
 1. Enumera la lista de herramientas que forman parte de su rutina laboral
 - ii. Pile sorts
 1. ¿Cómo clasifica este tipo de herramientas?
 - a. Función

- a. Tiempo de vida
 - b. Valor simbólico, etc
- 2. ¿Qué herramienta asocia a cada espacio/momento?
- 4. Sobre la cantera
 - a. ¿Qué importancia tiene la cantera para usted?
 - b. ¿Qué cuidados se toman hacia la cantera?
 - c. ¿Qué adjetivos le daría a la cantera?
 - d. ¿Ha visitado alguna otra cantera aparte de la de Chacolla?
 - e. ¿Por qué se llama así? ¿Qué vinculación tiene con el Centro Poblado?
 - f. ¿Aparte de la extracción de la piedra de alabastro, para qué más se visita la cantera?
- 5. Sobre el resto de los actores involucrados
 - a. ¿Quién decide las cualidades de la piedra que viene a extraer?
 - b. ¿A cuánto vende la piedra extraída?
 - c. ¿Ha realizado el trabajo de tallado? ¿Por qué? ¿Cómo?



Anexo B. Guía de entrevista para talleres

1. Información personal

- a. Nombre
- b. Edad
- c. Residencia

2. Sobre el tallado

- a. ¿Qué es para usted el tallado en piedra de Huamanga?
- b. ¿A qué edad empezó a practicar el tallado?
- c. ¿Cómo y de quién lo aprendió?
- d. Experiencias sobre sus primeros trabajos
- e. ¿Forma parte de alguna asociación de talladores?
- f. Experiencias enseñando a otros sobre el tallado
 - i. Expectativas sobre aprendices
- g. ¿Qué conocimientos requiere ser tallador?
- h. ¿Qué precauciones se deben tener?

3. Sobre su taller

- a. Cómo inició el taller
- b. Herencia artesanal intergeneracional
- c. Propuesta familiar/personal para el mercado
- d. Motivaciones o inspiraciones para trabajos artísticos
- e. Principales trabajos
 - i. Trabajos más comunes/típicos
 - ii. Pieza favorita realizada hasta la fecha
- f. ¿Cuál es la dinámica de trabajo en el taller?
- g. ¿Cómo consiguen la materia prima? ¿Tienen un proveedor especial?

4. Sobre los insumos

- a. Sobre la piedra
 - i. ¿Bajo qué nombre la conoce?
 - 1. Huamanga, Chacolla, alabastro
 - ii. ¿Cuál es la historia de esta piedra?
 - iii. ¿Cómo se consigue la piedra?
 - iv. ¿Quiénes intervienen en esta etapa?
 - v. ¿Qué criterios se utilizan para la selección de las piedras?
 - vi. ¿Qué valoración se tiene sobre estas piedras sin trabajar?

- b. Sobre las herramientas de trabajo
 - i. Free listing
 - 1. Enumera la lista de herramientas que forman parte de su rutina laboral
 - ii. Pile sorts
 - 1. ¿Cómo clasifica este tipo de herramientas?
 - a. Función
 - b. Tiempo de vida
 - c. Valor simbólico, etc
 - 2. ¿Qué herramienta asocia a cada espacio/momento?
 - c. Sobre la cantera
 - i. ¿Qué importancia tiene la cantera para usted?
 - ii. ¿Qué cuidados se toman hacia la cantera?
 - iii. ¿Qué adjetivos le daría a la cantera?
 - iv. ¿Ha visitado alguna otra cantera aparte de la de Chacolla?
 - v. ¿Por qué adquirir piezas de esta cantera en particular?
 - vi. ¿Por qué se llama así? ¿Qué vinculación tiene con el Centro Poblado?
 - vii. ¿Aparte de la extracción de la piedra de alabastro, para qué más se visita la cantera?
5. Sobre el resto de los actores involucrados
- a. ¿Quién decide las cualidades de la piedra que viene a extraer?
 - b. ¿A cuánto compra la piedra extraída?
 - c. ¿Ha realizado el trabajo de cantería? ¿Por qué? ¿Cómo?

Anexo C. Guía de observación de la extracción de la piedra

1. Traslado a la cantera
 - a. Identificar actores involucrados
 - b. Trazar rutas
 - i. Punto de partida
 - ii. Posibles paradas
 - c. Precauciones del viaje
 - d. Tiempo de llegada
 - e. Inconvenientes/imprevistos
2. Extracción de la piedra
 - a. ¿Existe alguna ubicación exacta de la zona de extracción o es más de una zona?
 - b. Identificar nuevos actores
 - c. Identificar tipos de piedras
 - i. Colores
 - ii. Tamaños
 - iii. Formas
 - iv. Dureza
 - v. Ubicación
 - d. Identificar las principales herramientas a utilizar
 - e. Qué rol cumple cada actor
 - f. Tiempo total en la cantera
 - g. Cantidad total de piedras extraídas
 - h. Inconvenientes/imprevistos
3. Traslado de la piedra al taller
 - a. ¿Es la misma ruta?
 - b. Precauciones del viaje
 - i. Precauciones sobre las piedras que se transportan
 1. ¿Cómo se almacenan?
 2. ¿Dónde?
 3. ¿Por qué?
 - c. Tiempo de llegada
 - d. Inconvenientes/imprevistos

Anexo D. Guía de observación en talleres

1. Actores
 - a. Quiénes intervienen
 - b. Qué roles cumplen
 - c. Tiempo estimado de jornada diaria
2. Empezar desde cero
 - a. Identificar etapas
 - b. Diseño de la pieza
 - i. ¿Bosquejo de algún tipo?
 - ii. ¿Cómo?
 - iii. ¿Moldes?
 - c. Principales herramientas
3. Piezas a medio hacer
 - a. ¿Hace cuánto están pendientes?
 - b. ¿Por qué?
4. Retoques finales
 - a. ¿Qué sucede con los accidentes?
5. Entrega
 - a. ¿Dónde se almacenan los trabajos ya terminados?
 - b. ¿Son llevados a una tienda o se venden en el mismo taller?
 - i. ¿Cómo se empaquetan?
 - ii. ¿Quiénes lo recogen?

Anexo E. Ficha de observación para redes sociales

TEMA	OBSERVACIÓN
TIPO DE RED SOCIAL	• Facebook • Instagram • Otro
INFORMACIÓN GENERAL	
Descripción del perfil o página	
PUBLICACIONES RELEVANTES	
Descripción	
Fecha	
Reacciones	
Comentarios	

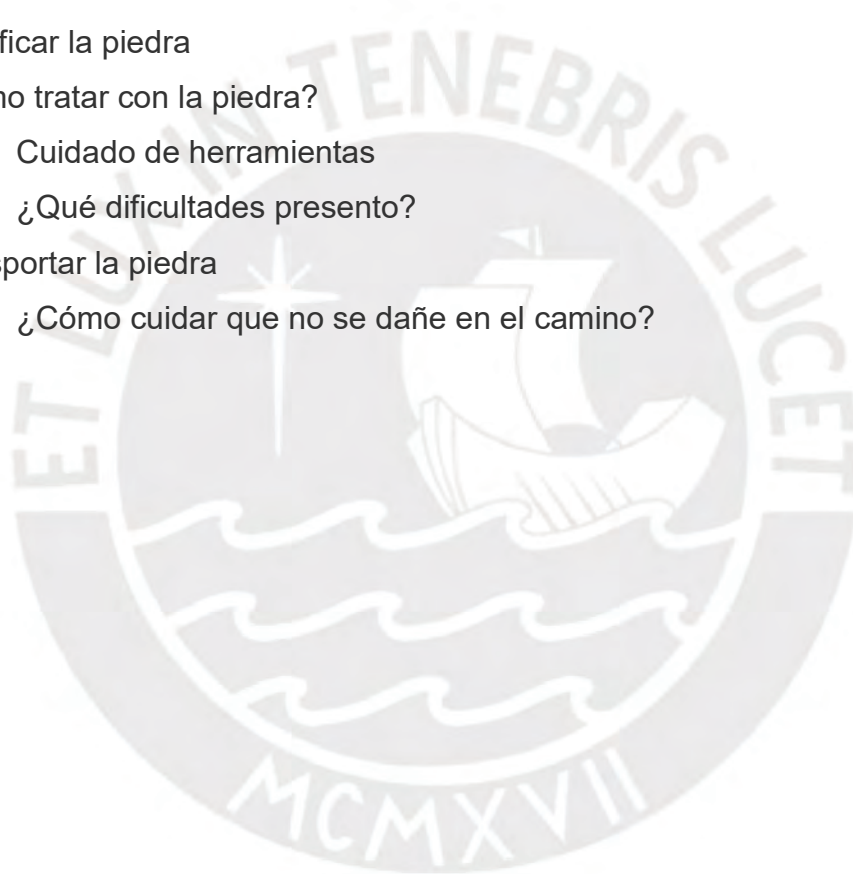
Anexo F. Ficha para revisión de documentos históricos y archivos

Título de documento	
Año	
Ubicación física del documento	
Actores involucrados	
Principal tema desarrollado	
Temas secundarios	
Otros	



Anexo G. Guía de observación participante en la cantera

1. Ir en la ruta a la cantera
 - a. Qué puntos clave hay para ubicarme
2. Tomar precauciones y cuidado para mi bienestar físico y de la cantera
 - a. ¿Qué dificultades presento?
 - i. ¿Son usuales en novatos?
 - ii. ¿Cómo se solucionan?
 - b. ¿Cómo tratar con la cantera?
 - i. Permisos
3. Identificar la piedra
4. ¿Cómo tratar con la piedra?
 - a. Cuidado de herramientas
 - b. ¿Qué dificultades presento?
5. Transportar la piedra
 - a. ¿Cómo cuidar que no se dañe en el camino?



Anexo H. Guía de observación participante en el taller

1. Diseño

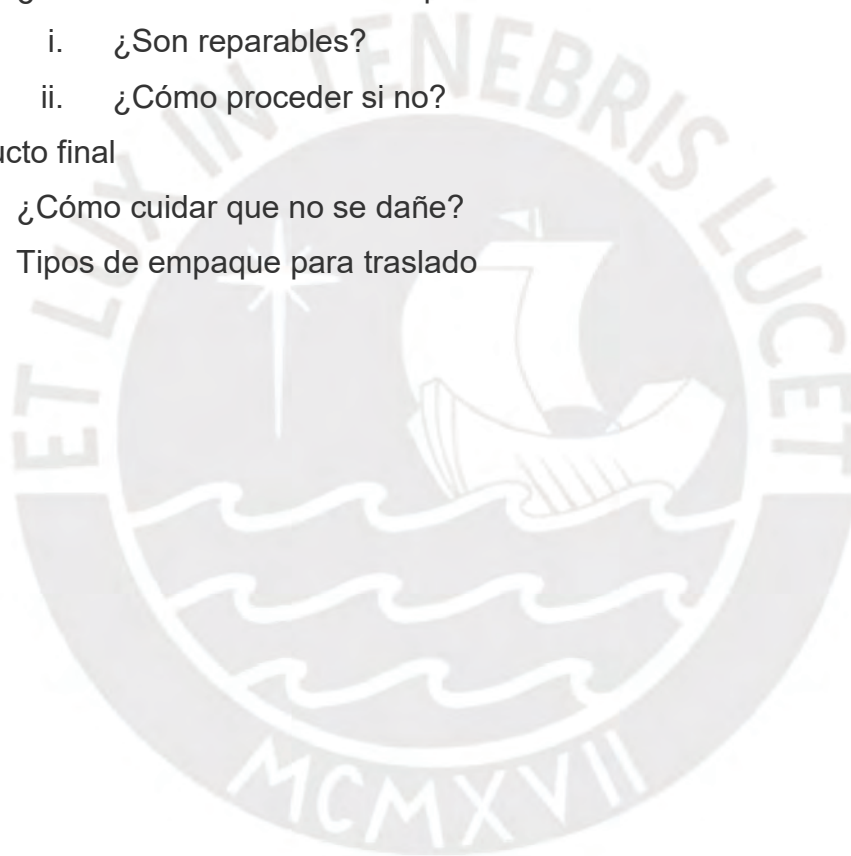
- a. Identificar un tipo de pieza que quiero realizar
 - i. cómo hacer un bosquejo en 3D
 - ii. Cómo seguir indicaciones de moldes o trabajos básicos
- b. ¿Qué inconvenientes se me presentan?

2. Tallado

- a. Identificar el orden del uso de las herramientas
- b. ¿Qué tan “suave” es realmente la piedra para trabajarse?
- c. ¿Qué inconvenientes se me presentan?
 - i. ¿Son reparables?
 - ii. ¿Cómo proceder si no?

3. Producto final

- a. ¿Cómo cuidar que no se dañe?
- b. Tipos de empaque para traslado



Anexo I. Ficha de registro para entrevistas al paso

-	Datos	¿Tiene una relación con el espacio específico por el cual se circula? ¿Qué lugares? (anotar nombre del lugar y código de fotografía)
Fecha		
Persona(s)		
Punto de partida		
Punto de llegada		
Puntos intermedios. Cómo se determina		
Información clave por profundizar		
Objetos que acompañan		
Otros		

Anexo J. Modelo de consentimiento informado escrito

Lugar _____ Fecha _____ Nomenclatura asignada _____

Yo, _____
 he tenido una reunión con _____
 con DNI _____, estudiante de la Pontificia Universidad Católica del Perú
 (PUCP), en la cual me ha informado acerca de su proyecto de investigación titulado
*“De la cantera al taller: la producción de valor en la talla en piedra de alabastro.
 Caso del Centro Poblado de Chacolla, Ayacucho”.*

He realizado las preguntas que consideré necesarias y la estudiante me ha dado
 respuestas comprensibles. Por lo tanto:

☐ Autorizo ☐ No autorizo el uso de la información ofrecida para fines académicos.

☐ Autorizo ☐ No autorizo el uso fotografía de mi ☐ persona ☐ espacio de trabajo
☐ material artesanal

☐ Autorizo ☐ No autorizo el uso sobrenombres a modo de salvaguardar mi
 identidad.

☐ Autorizo ☐ No autorizo grabaciones de ☐ audio ☐ video para fines académicos.

 Firma del/de la informante

 Firma de la investigadora

Anexo K. Transcripción

E5 - 05/09/22 - ING. EBER TORRE

00:07 - María del Pilar (MP)

Bueno, mi trabajo va más que nada de la transformación de la piedra de Huamanga en artesanía. Cómo se transforma un objeto, una piedra, una roca en sí en objeto de arte, artesanía. Cómo a partir de ello pasa por diferentes procesos de transformación también de la valoración que tiene. Más o menos en esa línea también unas preguntas. Primero más que nada como sus datos personales para tenerlo como contexto.

00:41 - Eber Torre (HT)

Bueno, buenas tardes. Mi nombre es el ingeniero Eber Torre Salvatierra. Soy ingeniero comercial de negocios internacionales y vengo trabajando en el sector artesanal tres años. Yo trabajo con los artesanos. Yo conozco las nueve líneas artesanales que ves en la tienda artesanal Manos Sanjuaninas, pero si hablamos del tallado en piedra de Huamanga, la línea artesanal se llama tallado en piedra de Huamanga. Es una línea también conocida, la piedra se le conoce como alabastro andino. Esta piedra se trae del pueblo de Chacolla. Chacolla es una comunidad. Es un pueblo donde crecen estos minerales, esta piedra de Huamanga que es alabastro andino como se llama. Entonces, lo que hace el artesano es viajar al pueblo de Chacolla a traer la piedra de Huamanga. Extrae, se queda por meses para extraer la piedra de Huamanga y esta piedra no solo hay en color blanco. Si no que tenemos en diferentes colores la piedra. Blanco, negro, rojo, verde y otros colores. En este sentido lo que hace es extraer y lo trae a su taller artesanal. Y lo que hace, el primer paso: el corte de la piedra. Con qué lo hace el artesano. Hay una máquina especializada. Porque si bien sabemos, si vamos acá a 1970 el artesano lo que hacía era cortar a base de serrucho. Pero eso daba una lentitud en la producción. Pero lo que ha hecho el artesano es adquirir y mejorar con la tecnología. Ahora tienen una máquina cortadora y te hace el bosquejo. El bosquejo te saca ya para poder tallar prácticamente. Saca y lo que hace el artesano es tallar. Pero a qué. A su diseño, al diseño del cliente o su creatividad propia también que salga. Entonces, primero lo hace en bosquejo todo, con el cincel todo y le saca su figura. Entonces pasa al siguiente paso, el tema del burilado. Porque quedan las ranuras de la piedra, tal vez este proceso sea lo que ha hecho el tallado. Queda, hay ranura, qué hacen:

con el formón. Después de quedar todo listo ya pasa a la lija de agua, para qué, para que lo puedan dejar bien pulido, bien liso. Y después le saca el brillo con la pulidora. De por sí bota un resplandor la piedra, sin pulido, es un proceso. Son procesos. Esto usted lo puede captar más según los talleres artesanales.

03:20 - MP

Claro, y estos conocimientos sabe es más que nada de lo que le han comentado o usted ha practicado también con la piedra.

03:26 - ET

En realidad yo lo he palpado, lo he vivido con ellos. Son tres años donde que para hacer pues gestor empresarial, gestor comercial, tienes que vivirlo con el artesano. Así porque así el profesional tal vez desconoce. Yo también desconocía. Oye, ¿esto se vende? Decía así. Pero ahora sé que el tema de la piedra de Huamanga es un mundo grande. Hoy en día la decoración está en tendencia. Los artesanos se han adaptado a esa tendencia de la decoración. Ahora ves este pajarito. Es para un mercado fijo, para la ciudad de Lima, para los decoradores. Tenemos galerías en Lima que compran nuestros productos. DédaloArte lo conocerás, Índigo, Warawa Perú, lo buscarás y nuestros productos están ahí.

04:15 - MP

Claro, y antes de estos tres años que ha estado trabajando, usted tenía conocimiento de cómo funcionaba el trabajo en piedra. O de los talleres.

04:22 - ET

Bueno, como todo universitario salía desconociendo el mundo, desconociendo el trabajo. Entonces lo que haces es buscar trabajo. Entonces yo veo por primera vez en el 2019 conozco el arte. El artesano su preocupación es vender. Qué hago con mi producto, ¿produzco? pero no tengo ventas, no tengo mercad. Entonces como profesional tienes que articular este producto a otros mercados. Lo hemos hecho, pero con quién? Con el apoyo del artesano.

04:57 - MP

Claro, entonces principalmente las personas e instituciones con las que se ha involucrado para aprender han sido los talleres

05:05 - ET

Exacto. Tenía que yo estar en los talleres artesanales. Hacer diseños con los artesanos. Trabajar con el artesano. El artesano también “Eber, qué hacemos ahora” Y yo “Mira, tengo esta fotografía. Me mandó un cliente. Hagámoslo”. Yo tenía que

orientarle, yo era la parte que pasaba al otro también. Si al trabajo le faltaba algo, porque uno es la imagen del artesano. El artesano tiene que venderse tal como es, pero el cliente de lima son bien cuidadosos, observadores. Son bien observadores con cada uno. No le gusta el ojo, no le gusta la oreja. Y esto para la siguiente mejorábamos. Hagamos esto, hagamos aquello. Los hacemos iguales.

06:00 - MP

Claro, y entonces con estas personas que se involucran entonces cuáles son los talleres con los que se están involucrando actualmente

06:10 - ET

Tenemos tres talleres de Huamanga actualmente. Tenemos la Asociación Cultural Manos Talladoras Allcca, compuesta por 10 socias. El taller artesanal Arte Barrios, el único nacimentero en Ayacucho donde que vas a ver estas piezas artísticas. Porque si hablamos de la Asociación Cultural Manos Talladoras Allcca, son piezas más contemporáneas, estilos nórdicos, minimalistas. Pero el taller artesanal Jaime Barrios lo trabaja más artístico. El tema artístico te demora meses. En cambio la pieza comercial contemporánea lo sacas al día, el artístico no. Tenemos al taller artesanal Sumaq Rumi, un taller joven que igual está en ese proceso de aprender algo contemporáneo. Categorías si se quiere.

07:07 - MP

Y no han trabajado con canteros, ¿no? Precisamente con quienes extraen la piedra, más que nada con quienes ya la trabajan.

07:13 - ET

Mira en verdad el artesano extrae su propia piedra. El mismo artesano viaja, lo extrae y lo trae.

07:24 - MP

Y más o menos cómo fue que nació Manos Sanjuaninas o estos otros espacios de circulación y venta de artesanía

07:30 - ET

Manos Sanjuaninas nace en 2020. En octubre de 2020 por el impacto del COVID19. La pandemia. Esto afectó al artesano, no había turismo, no había venta. Usted, si se va a dar cuenta, pregunte por los artesanos y cómo iban a dejar la artesanía. Entonces lo que hizo la municipalidad fue articular al artesano y emprender esto con el artesano. El teniente del Museo Cáceres nos prestó esto. Hoy en día Manos Sanjuaninas ya cuenta con dos años en el mercado en Ayacucho.

08:11 - MP

Y más o menos cuáles fueron sus expectativas cuando lo empezaron.

08:12 - ET

Nosotros empezamos con una expectativa de que esto siga creciendo y sea sostenible en el tiempo. No solo por dos años, sino prosiga por más. En qué sentido. Esta es una tienda más ordenada que si va a ir a otra feria. Acá tenemos líneas en extinción, trabajos exclusivos, trabajos que pueden ser personalizados, trabajos que pueden ser para cada sector. Para cada cliente, para cada segmento.

08:48 - MP

Y actualmente cómo cree que ha evolucionado, cuáles son sus expectativas en un panorama que ya sabe cómo ha funcionado estos dos años y ya qué espera usted que siga.

08:57 - ET

Lo que queremos llegar nosotros es el posicionarnos uno en Ayacucho y dos en la ciudad de Lima. Que manos San Juaninas suene. Lo estamos haciendo. Sé que es difícil pero se está haciendo. Tuvimos la participación en la Feria Ruraq Maki, en la feria de Nuestras Manos, y también de Real Plaza. Esas placitas de emprendimiento que debe haber escuchado. Estuvimos allí.

09:23 - MP

Y cuáles son las expectativas que tiene con cada grupo de los artesanos talladores en piedra. Porque igual entiendo que manejan con diferentes líneas de trabajos. Entonces específicamente quizá con el tema de, como grupo, como individuales también.

09:40 - ET

Bueno, nuestra expectativa es que estos artesanos puedan trabajar por sí solos. Que puedan emprender por sí solos. Buscar su propio mercado, aprender de todo el proceso de contactarse con clientes. Tal vez nosotros somos un soporte para ellos, enseñarles. Lo estamos haciendo, pero de acá a un futuro que ellos manejen su logística, que ellos manejen su propia gama, su propio catálogo de clientes y próximamente sus propios envíos también. Y que ellos mismos no sean como un taller o una asociación, sino como una empresa a un futuro.

10:19 - MP

Y esto que me comentaba de que les enseñan o buscan que aprendan, sobre qué temas específicos es lo que se está buscando enseñar

10:28 - ET

Nosotros hacemos capacitaciones, primero en tema de sacar colecciones. Segundo hacer un tema de estudio de mercado, cuáles son las piezas de tendencia y hacer una réplica acá con alabastro andino. Tenemos el tema de gestión empresarial, capacitaciones, costos y el tema de las herramientas digitales que es muy importante para ellos.

10:58 - MP

Ya, y bueno más o menos en qué rol se ve usted en la municipalidad o en Manos Sanjuaninas dentro de la transformación de la piedra. ¿En qué rol se ve como parte de este proceso? O quizá no se ve en un rol específico

11:14 - ET

Mira, nosotros en verdad somos la única municipalidad en Ayacucho que apoyamos al sector artesanal. Si va a la municipalidad provincial, al gobierno regional, a otras instituciones, no apoya así al artesano. Sinceramente nosotros hemos llegado a lo más profundo de los artesanos y hemos visto sus necesidades. Qué es lo que les falta y qué es lo que ellos quieren desarrollar acá.

11:53 - MP

Y al nivel, tanto personal como a la institución que representa, qué valoración tiene usted sobre la piedra. La trabajada y la no trabajada.

12:03 - ET

Mira, para nosotros. Para mí la piedra se utiliza en diferentes niveles. Hasta el retazo que ellos desperdician para mí es valioso. Porque el retazo que ellos botan o desechan, para mí son aretes. Para mí no hay pierda. Para mí todo, se trabaja todo. Hasta lo último.

12:32 - MP

Claro, y todo este tema de procesos, de valoraciones en mi tesis también estoy identificando como agentes importantes a los lugares y objetos. Entonces quería saber qué sabe usted sobre Chacolla también como cantera, como lugar de origen también digamos de la piedra y el trabajo. Usted ya me mencionó que usted sabe que la piedra proviene de la cantera de Chacolla, pero no sé si sabe algo más al respecto.

13:05 - ET

Mira, en verdad Chacolla, la comunidad de Chacolla cuenta con muchos artesanos. Ellos mismos también sacan, pero sabes cuál es la desventaja con la comunidad de

Chacolla. Que no tienen asistencia. No tienen esa mejoría de mejorar su artesanía. Realmente vas a ver una artesanía más rústica, comparado con acá que es mejorada, capacitada. Ya más por otro nivel, en cambio.

13:43 - MP

Y qué otro lugar consideraría importante dentro de estos procesos de transformación

13:46 - ET

Mira, si hablamos de piedra, el lugar que se extrae también es Huanta y Vilcashuamán que realmente también se extrae piedra de Huamanga allí.

14:00 - MP

Y sobre el tema de la denominación de la piedra, porque he visto que hay como pequeños debates, sobre todo he visto en redes sociales, sobre su patrimonialización. Entonces precisamente en el post de Facebook del gobierno regional de Ayacucho, si mal no me parece, muchos comentario también hacían esta crítica de por qué llamarla piedra de Huamanga si venía de Chacolla. Y muchos hablaban sobre piedra de chacolla, entonces quería saber qué pensaba usted sobre este debate.

14:34 - ET

En verdad, el ente que pone como línea artesanal tallado en piedra de Huamanga no son los mismos artesanos. Es la MINCETUR. La MINCETUR lo categoriza como línea artesanal. Ayacucho es conocida por su cantidad en líneas artesanales, tenemos más de 30000 registrados en el registro nacional de artesanos. En ningún otro lugar lo va a encontrar. Pero esa denominación viene de la MINCETUR, de su línea artesanal de tallado en piedra de Huamanga. A ese contexto iría yo.

15:24 - MP

Y qué piensa de llamarla piedra de Chacolla digamos a futuro.

15:27 - ET

En verdad para mí es la esencia de la piedra, de dónde viene. No se debe perder. Tallado en piedra de Huamanga es la línea, pero la piedra se llama alabastro andino. Puedo llamarlo alabastro andino de Chacolla, o piedra de Chacolla. El origen de la piedra nace allí. Si yo extraigo una piedra de Huanta no le voy a decir que es piedra de Huamanga, puedo decirle piedra de Huanta, porque ese es el lugar de donde yo le traigo.

16:08 - MP

Muchas gracias por todo, ha sido bien importante para mí. Yo ya he estado de hecho trabajando con los talleres antes. He venido también varias veces a la tienda para mi tesis. Y realmente muchas gracias por apoyarme.

16: 30 - ET

Nosotros estamos para apoyar, para que la gente tenga conocimiento sobre el arte, que valoren este trabajo. Este valor único.



Anexo L. Lista de informantes

- Asociación Manos Talladoras Allcca
 - Aydé Allcca Pacotaípe
 - Claudio Quispe Medina
- Taller Arte Barrios
 - Jaime Barrios Quispe
- Taller Sumaq Rumi
 - Roger Quispe Meneses
- Manos Sanjuaninas
 - Elva (encargada de ventas)
- Comunidad Campesina de Chacolla
 - Taller Talladores Chacolla
 - Víctor Merca Quispe
 - Faustino Calderón Quispe (presidente)
 - Filomeno Meneses Quispe (vicepresidente)
- Municipalidad San Juan Bautista
 - Eber Torre (encargado de la gestión de Manos Sanjuaninas)
- Otros
 - Ronald Núñez (antropólogo egresado de la UNSCH chacollino, encargado de la página de Facebook CHACOLLA_Cultura & tradición)
 - Rafael Conde (encargado de la página de Facebook de la Asociación Cultural Hijos de Chacolla)