

みんなくりポジトリ

国立民族学博物館 学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

La cerámica de Chulucanas : ¿El renacimiento de la tradición de la alfarería prehispánica?

メタデータ	言語: spa 出版者: 国立民族学博物館, National Museum of Ethnology 公開日: 2009-04-28 キーワード: 作成者: 藤井, 龍彦 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00001883

La cerámica de Chulucanas: ¿El renacimiento de la tradición de la alfarería prehispánica? ¹⁾

Tatsuhiko Fujii

Introducción

La cerámica de Chulucanas toma su nombre de la localidad en que se hizo conocida: Chulucanas, departamento de Piura, Perú. Hoy en día es una de los artes populares más conocidas en el Perú. En los mercados de artesanía de Lima, tales como los que se encuentran en la avenida de la Marina o en la avenida Petit Thouars por ejemplo, es posible hallar gran cantidad y variedad de la cerámica de Chulucanas. También en la ciudad del Cuzco hay dos tiendas donde se vende exclusivamente la cerámica de Chulucanas. Todo indica, sin embargo, que se trata de una situación reciente, ocho años atrás cuando comencé su estudio, pocos limeños conocían esta artesanía y sólo había unas cuantas tiendas donde la vendían en Lima.

No es necesario recordar que los Andes Centrales ha sido una de las áreas privilegiadas en el desarrollo de la cerámica. En su mejor momento, las etnias, cacicazgos y estados como Chavín, Nazca, Moche, Chimú, etc., nos dan pruebas del refinamiento a que llegó este arte (Fujii 1985). Desgraciadamente la civilización andina tan peculiar en la historia de la humanidad fue destruida a raíz de la conquista del imperio incaico por los españoles y con la desaparición del estado indígena concluyó también su desarrollo tecnológico. Dado que las vasijas de barro, al menos aquellas de gran calidad, estuvieron asociadas al quehacer religioso, especialmente a los rituales funerarios, la persecución que se hizo de toda práctica no católica, debió ser al mismo tiempo, el fin del trabajo de los ceramistas.

La producción de cerámica siguió después de la conquista española. Hoy en día, cerca de 500 años después, la cerámica se sigue produciendo en diferentes lugares del Perú, especialmente en la sierra de los Andes²⁾. De acuerdo con su funcionalidad podemos distinguir tres clases de cerámica: 1) para el uso cotidiano, 2) para el uso ritual, y 3) para los turistas. En el primer rubro, como cerámicas utilitarias reconocemos a las ollas para cocinar, cuencos o bidones para almacenar líquido o granos, platos para comer y beber. Al lado de ellos hay que señalar, como algo muy peculiar en los Andes centrales, a la tinaja grande que se emplea para fermentar la chicha. La mayoría de las cerámicas utilitarias son producidas y utilizadas en la sierra. Sin embargo, en la costa Norte del Perú, especialmente en los departamentos de Lambayeque y Piura, donde se encuentra Chulucanas, se producen en gran cantidad las tinajas grandes para la chicha.

En algunos casos, los objetos de uso ritual se convierten finalmente en productos de consumo turístico, tal es el caso de los toritos de Pucará y las pequeñas

iglesias que se colocan en los techos de las casas en Ayacucho. Pero también existen objetos creados de manera específica para los turistas; es así como tenemos las cerámicas con dibujos “incaicos” en Písac o Raqchi donde también podemos encontrar las muñecas de tipo “grotesco”. Estos artículos se encuentran en los mercados artesanales o en las tiendas para los turistas (De la Fuente et al. 1992: 113).

Aunque la cerámica de Chulucanas también podría incluirse en la categoría “para los turistas”, hay una característica muy peculiar en comparación con respecto a las otras regiones. En el primer lugar, Chulucanas está en la costa, y en segundo lugar pese a que su cerámica tiene una existencia relativamente reciente, posee elementos tradicionales de la época prehispánica, tal es el caso de la técnica de paleteado.

En este artículo voy a tratar de la formación de la cerámica de Chulucanas, que tiene un carácter muy especial que la hace distinta a las otras cerámicas actuales en los Andes, desde el punto de vista del renacimiento de la tradición.

La región

Chulucanas, el lugar del estudio, se sitúa en la costa Norte del Perú. Perteneció al departamento de Piura (provincia de Morropón). El departamento de Piura es uno de los centros algodoneiros del Perú. Recientemente ha desarrollado la irrigación a base de la represa del río Chira y es el eje de la producción no sólo del algodón sino también de otros productos agrícolas tales como arroz, maíz, mango y limón. Su distancia de casi 1000 Km. de la capital de la República se hace mayor al estar aislada por el desierto de Sechura que se ubica al Sur de la ciudad, lo que crea una cierta sensación de soledad. Estas condiciones acrecientan su identidad regional (Fig. 1).

La ciudad de Chulucanas se sitúa en la margen derecha del río Piura y a 60 Km. al Este de la capital departamental. Su altura sobre el nivel del mar es de 100 mts. La población en el año 1981 era de 63,000 habitantes. Se le suele denominar “La tierra del mango y limón”, lo que ya nos indica que la agricultura es su modo de vida y que la población está rodeada por amplias chacras del cultivo (Foto 1). Antes de la Reforma Agraria existían las haciendas, pero ahora los pequeños agricultores se dedican no sólo a las fruticulturas sino también los productos de pan llevar tales como maíz, yuca y potro. La mayor parte de la tierra agrícola es de secano, carece de la irrigación y las cosechas no son estables. Sólo unos pocos agricultores tienen el capital suficiente como para invertir en la compra de bombas de agua y regularizar sus cosechas.

De otras industrias sólo cabe mencionar una fábrica de zumo de limón. Esta falta de oportunidades laborales hace que la mayoría de los jóvenes salga de la ciudad para ganarse la vida. Bajo esta situación ha aumentado el número de jóvenes que se

dedican a trabajar en cerámica ya que es una actividad más o menos rentable que no necesita capital inicial. Primero, ellos entran como operadores de los talleres. Pero antes de independizarse deben ser suficientemente capaces en la técnica, para salir del taller de su maestro y comenzar a trabajar y vender su cerámica, que al principio suele ser de muy mala calidad, lo que conspira con la fama que han adquirido los maestros artistas de Chulucanas.

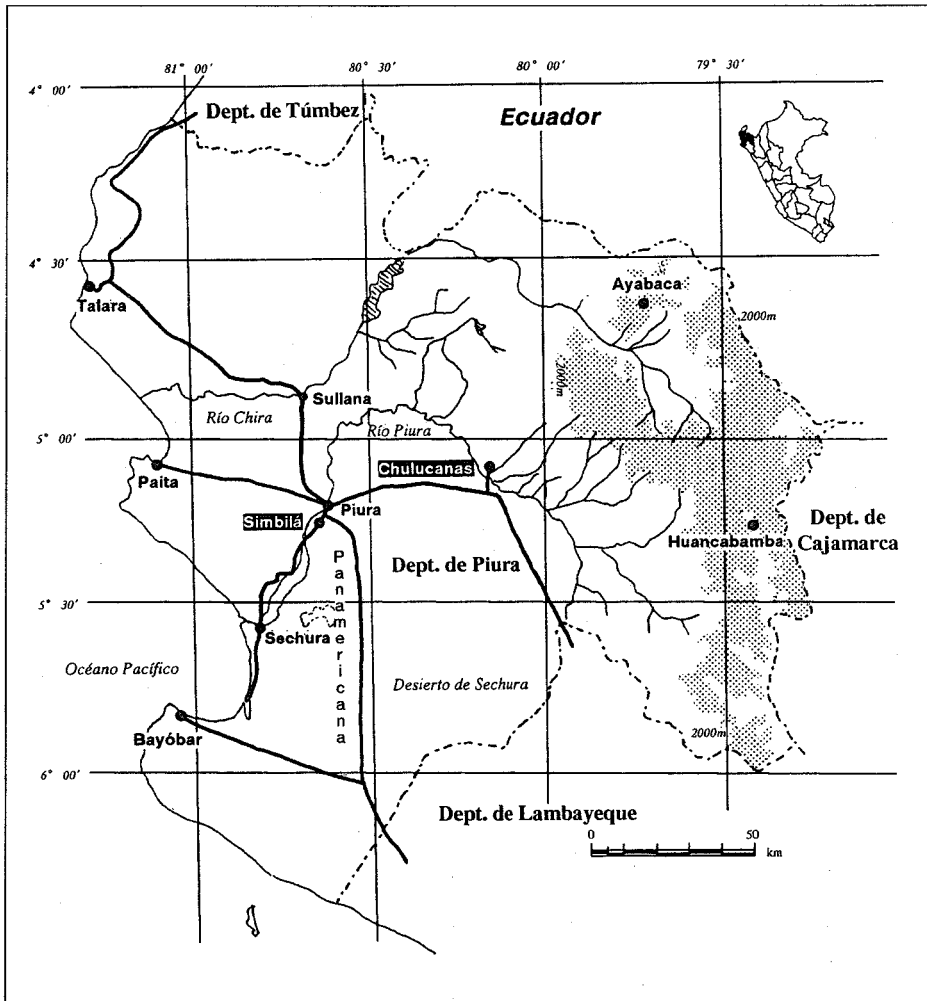


Fig. 1 Mapa del departamento de Piura.

Cómo se fabrica la cerámica de Chulucanas

La cerámica de Chulucanas está caracterizada por: 'formación por la técnica del paleteado', 'pulir por la piedra', 'cerámica negra por ahumado' y 'decoración por la técnica positiva-negativa'. Como arriba mencionamos estas características son elementos derivados de la época prehispánica. Antes de discutir la continuidad o renacimiento de estos elementos, describiré el proceso de fabricación de la cerámica de Chulucanas.

1) Preparar la arcilla

La arcilla utilizada es de la tierra acumulada en el lecho antiguo del río Piura. Aunque el terreno de donde se saca sea de propiedad privada, nadie se opone a que se proceda a recolectar la arcilla. Los ceramistas van allí por sí mismos o compran a los intermediarios.

Para preparar la arcilla primero se le disuelve bien en una tinaja con bastante agua, luego se extrae libre de impurezas con una jarra o cuchara de mate y se almacena en otra olla pasándola por un tamiz menudo (Foto 2). Después de asentarse bien se saca el agua y se le seca aun más. Cuando se logra una dureza adecuada, se coloca en una bolsa plástica y se la fermenta. Antes de comenzar a trabajar se hace un tratamiento necesario. Tiene los siguientes pasos: 1) se extiende la arcilla en una tela, 2) se le agrega un puñado de la ceniza del horno, 3) se amasa la arcilla como se amasa la harina para preparar el pan, 4) se forma un bloque de acuerdo a la pieza que va a trabajar y se guarda de nuevo en la bolsa.

2) Comenzar a darle forma

Se coloca la masa en una tela extendida en el suelo. Se forma una pieza cónica. Se golpea la base de la pieza cónica con el puño haciéndola hueca (Foto 3).

3) Formando la parte baja de la vasija

Se coloca la masa en el suelo. A su lado se coloca una vasija con agua. Con una paleta en la mano derecha y un canto rodado en la mano izquierda, golpea la masa preparada entre las rodillas hasta que el espesor de la pared de la vasija sea 3 o 4 milímetros (Foto 4). Cada minuto o treinta segundos se moja tanto la paleta como la piedra. El número de golpes de paleta es alrededor de 30 veces al minuto con el sonido rítmico de 'pon, pon, pon, pon'. La orilla es algo gruesa porque de allí va a seguir el paleteado hacia la parte de arriba.

La paleta es de la madera de algarrobo (*Prosopis juliflora*). Hay dos clases: una para formar la vasija que es un poco gruesa y la otra es delgada y pulida para acabar la superficie. Ambas tienen la dimensión (más o menos) de la palma de la mano, mientras que el canto rodado tiene un diámetro de 7 u 8 centímetros, 4 o 5 centímetros de grosor y tiene la forma redonda u ovoide (Foto 5).

4) Formar la base

Se pone la vasija boca abajo encima de la rueda. Se golpea ligeramente con la paleta para formar la base plana. Después se le guarda de nuevo en la bolsa plástica para que se endurezca adecuadamente para trabajar el proceso siguiente.

5) Levantar (formar la parte superior de la vasija)

Después de mojar el borde se coloca la vasija boca arriba en un cubo de cerámica de 1 metro de altura. Igual como el proceso anterior con la paleta de madera y canto rodado se forma la parte superior, pasando la piedra alrededor de la pieza (Foto 6). Cuando termina la formación se soba la superficie con la paleta y la palma para borrar la huella del paleteado.

6) Terminar la formación

En caso de tratarse de una vasija simple, se agrega un pedazo de la arcilla con forma de cordón al borde. Se forma el borde de la vasija poniéndola en el torno. En caso de tener la forma de persona, animal o planta, después de cerrar la boca se agrega la arcilla y se forma la cara con las manos. Antes de que se endurezca la arcilla se le adorna con figuras de cabellos, ojos, vestidos, etc., en líneas finas utilizando cuchillo u otros instrumentos (Foto 7).

7) Pintar

Se pinta con un pincel y el pigmento químico que se consigue en la tienda apropiada.

8) Pulir

El pulido tiene que hacerse por lo menos dos veces, mientras las piezas están medio secas, usando piedra o bala de plástico, normalmente donde la cerámica esta pintada (Foto 8).

9) Esculpir

Cuando se seca bien se modifica la vasija para darle forma a la cara, las manos, etc., con el cuchillo. Por último se lima con el papel de lija.

10) Secar o calentar con la luz solar

Antes de quemar se deja afuera para que la pieza se caliente con la luz solar.

11) Quemar

Se quema en el horno hecho de adobe. Los combustibles son leñas de algarrobo, sauce o zapote, árboles que se encuentran alrededor de Chulucanas. La forma del horno es cónica, cilíndrica o cuadrangular (Foto 9). Se hornea 2 o 3 horas con la temperatura de 750 u 800 grados centígrados.

12) Decorar con la técnica de negativo

Sobre la pieza quemada se prepara la decoración, es decir se cubre la parte que no quiere ser ahumada con arcilla disuelta por agua (Foto 10).

13) Ahumar

Se negrea por ahumado. El horno para ahumar es diferente del que se usa para el quemado (Foto 11). Para ahumar se utilizan las hojas de mango. El grado de ahumado se puede medir por la humedad de las hojas, el tiempo que se emplea para ahumar, las veces que se ahuma etc., el color varía de negro a marrón oscuro.

14) Limpiar

Después de sacar la pieza del horno se quita la arcilla puesta para la decoración negativa, sea raspando con la uña o lavando con agua (Foto 12).

Lo que arriba se ha descrito es el proceso de fabricar la cerámica de Chulucanas. Dentro de este proceso lo que se cuida más es la dureza de la arcilla. Desde el inicio del proceso, la formación de la parte baja, de la parte de arriba y durante el pulido con la piedra, es necesario mantener la dureza y suavidad de la arcilla adecuada, de acuerdo con cada uno de estos procesos. "Dialogando" constantemente con la arcilla se trabaja con mucho cuidado.

Dentro de la cerámica de Chulucanas hay que considerar a las piezas fabricadas con molde. El proceso del trabajo es más o menos el mismo, salvo la parte del paleteado. Una diferencia que se nota bien es el peso. Las que se han fabricado por la técnica de paleteado son más ligeras en comparación con las fabricadas con molde, las que se han hecho con el proceso de paleteado tienen paredes mucho más delgadas (Foto 13).

La tradición prehispánica de la cerámica de Chulucanas

Como mencionamos arriba, la cerámica de Chulucanas tiene un carácter especial por tener elementos tradicionales prehispánicos tales como la técnica de paleteado, etc. Aquí vamos a discutir si se trata de la continuidad de la tradición o del renacimiento de la misma.

1) La tradición de la técnica de paleteado en la costa Norte del Perú

Alfred Luis Kroeber de los Estados Unidos fue quien hizo por primera vez una investigación científica en el Norte del país. Sin embargo, en su informe no se encuentran los datos de paleteado (Kroeber 1930).

Se dio noticia por primera vez sobre esta técnica en el estudio de Kroeber y Jorge C. Muelle, en el año 1942 (Kroeber y Muelle 1942: 24). Según su reporte, la distribución de los fragmentos de cerámica que se suponen haber sido hechos con la

técnica de paleteado, provenían del Valle de Piura por el Norte hasta el Valle de Virú por el Sur. Fueron producidos desde la época intermedio tardío. Se supone que eran utilitarios porque todos los fragmentos son de acabado tosco, carecen de la decoración, y su tamaño es relativamente grande, algunos tienen hollín, etc. Otro dato interesante proviene de una paleta de cerámica custodiada en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología en Lima (Kroeber y Muelle 1942: 9)³⁾. Se dice que este objeto salió del valle de Lambayeque: tiene 13.2 cm. de largo y 6.5 cm. de ancho, la parte cilíndrica del mango tiene 2.5 cm. de espesor. Tiene el dibujo de grecas en la franja (Fig. 2).

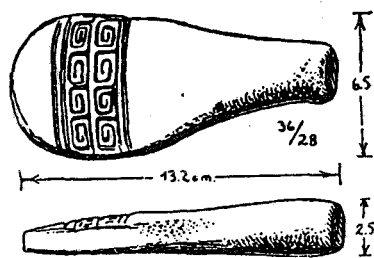


Fig. 2

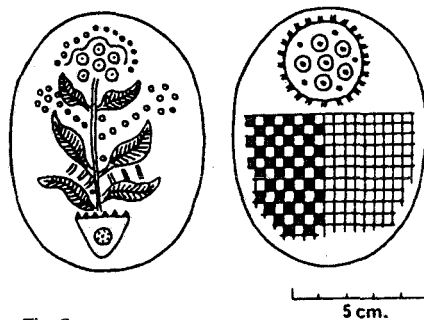


Fig. 3

Después, en el año 1958, la Expedición Científica de la Universidad de Tokio en los Andes realizó un Survey general en casi toda la costa y sierra de los Andes centrales. Esta expedición aunque se dedicó más bien a la recolección de materiales superficiales, encontró fragmentos de cerámica hecha con la técnica de paleteado desde el sitio de Garbanzal (Tumbes), por el Norte, y hasta el sitio de Pacatnamú, en la boca del río Jequetepeque al Sur. No se ha encontrado ninguno a partir del río Chicama, hacia el Sur. Esto significa que la técnica de paleteado se había practicado sólo en la parte Norte de la costa Norte del Perú. Respecto al período, se supone que comenzó en la época de Huari (Horizonte Medio: del siglo VII al X) hasta el surgimiento de los Incas en el siglo XVI (Expedición Científica de la Universidad de Tokio a los Andes Centrales (ed.) 1961: 115-168). Además de esto, como resultado de la investigación en el departamento de Piura por Lanning, se aclaró que el origen del paleteado en esta región ocurre después de la fase Sechura C según su clasificación, y esta técnica se había aplicado sólo para adelgazar la pared de la cerámica hecha por la técnica de anillos. No se sabe la fecha de la fase Sechura C, se supone que la fase D sería alrededor del siglo III (Lanning 1963).

Además, según el estudio de Bankes, quien ha realizado la investigación etnoarqueológica sobre la técnica de paleteado en la costa Norte del Perú, la difusión de esta técnica va desde Tumbes hasta Trujillo y ha comenzado alrededor del siglo IX

y duró hasta el siglo XV más o menos (Bankes 1988). En el otro lado en la zona de Batán Grande, en la costa Norte, la técnica de paleteado comenzó alrededor del siglo IX, un poco más tarde que en la zona de Piura, y también duró hasta el siglo XV (Cleland y Shimada 1994).

Hoy en día los lugares donde se practica la técnica de paleteado son sólo siete; Chulucanas (Sosa 1984; Bankes 1985, 1988), Simbilá (Spahni 1966; Camino 1982; Bankes 1985, 1988; Christensen 1989), La Legua (Sabogal 1982: 63-67, 194-203; Bankes 1985, 1988), Mórrope (Collier 1959; Shimada 1994) y cuatro lugares en el departamento de Cajamarca (Ravines 1989). Todos ellos se sitúan en la parte Norte del Perú. Considerando en conjunto los datos arriba mencionados y las piezas exhibidas en el Museo Regional de Brüning, no hay duda ninguna de que la técnica de paleteado en la costa Norte es heredera de la tradición prehispánica. En cambio, en la sierra de Cajamarca no hay información de que allí se fabricaran piezas grandes con la técnica de paleteado, como en la costa Norte.

Según la información que tenemos ahora, la técnica del paleteado prehispánico tiene por objeto no sólo formar la pieza sino también decorar la superficie utilizando la paleta decorada (Fig. 3). Por otro lado todas las piezas fabricadas hoy en día no son decoradas, salvo algunas de Simbilá que tienen decoración geométrica o floral y que se supone sean marcas del fabricante (Camino 1982: 66, 73-80).

En Taricá, sierra del departamento de Ancash se fabrica la cerámica a base de un *mazo* que tiene forma de paleta y una *cutana* que tiene forma de hongo. Estos instrumentos se usan para compactar y adelgazar la pared, después de formarla con la técnica de anillos (Echeandía 1982: 21-22). La misma técnica se practica en Cuenca, la sierra Sur de Ecuador (Holm 1961). Desgraciadamente no podemos decir si hubo relación alguna entre estos dos sitios que distan casi 750 kilómetros en línea recta. De todas maneras, como dice Holm (Holm 1961: 201), el hecho de que en Cuenca y Taricá se usen instrumentos en forma de hongo y se golpea no desde el comienzo sino después de darle forma por la técnica de anillos, significa que tiene un origen distinto a la costa Norte del Perú, donde se aplican todos los procesos con la técnica de paleteado.

2) Bruñir la superficie usando piedras

En los Andes Centrales, donde se desconocía el barniz, se aplicaba la técnica de bruñido para dar el brillo a las cerámicas. Pese a que no se sabe cuando comenzó esta técnica, por el resultado de la excavación en el sitio de Kotosh (departamento de Huánuco en la sierra Norte de los Andes) donde se encontró fases cerámicas a partir de 2000 años antes de Cristo hasta el comienzo de nuestra era, las cerámicas de la fase Wairajirca (c.a. 1500 años antes de Cristo) no tienen bruñido en la superficie sino unas líneas bruñidas en la parte de la boca como la decoración (Izumi y Terada 1972: Plates 44, 124, 125). En la siguiente fase, Kotosh Kotosh apareció un tipo de

cerámica cuya superficie está bruñida íntegramente (Izumi y Terada 1972: Platos 39, 41). Los instrumentos supuestamente usados para bruñir la cerámica fueron unas piedras ubicadas en un cementerio con antigüedad de 400 a 500 años antes de Cristo, en el Valle de Lurín (Cárdenas 1994: Figs. 9, 10).

La cerámica más antigua en la región de Piura es la de la cultura Vicús, que se supone tiene la edad del comienzo de nuestra era. Entre las cerámicas de esa cultura no se encuentra huella ninguna de bruñido. Más bien en la cultura Moche de la época siguiente se comenzaron a bruñir las cerámicas, y en las culturas sucesivas tales como Sicán, Chimú (en la región de Piura se llama Tallán) aumentaron las cerámicas brillantes por bruñido.

Parece que esa tradición de bruñir la superficie de la cerámica se extinguió en la época colonial. En la costa Norte sólo en la cerámica de Chulucanas se aplica esta técnica de bruñir la superficie, para darle lustre. La información acerca de esta técnica casi no se ha publicado. Sólo en Taricá, Ancash que hemos mencionado líneas arriba, se hace bruñir la cerámica utilizando navaja o piedra negra. Sin embargo, el objeto de bruñir en Taricá es no para dar lustre, sino más bien para suavizar la superficie (Echeandía 1982: 27-28).

Los ceramistas de Chulucanas dicen que la piedra más adecuada para bruñir es aquella que fuera extraída de sitios arqueológicos. Observando la colección particular de piezas arqueológicas en la ciudad de Chulucanas, se confirma que alrededor de la ciudad se hallaron cerámicas de la cultura Vicús y Tallán (Chimú). Sin embargo, gente del lugar no reconoce bien los períodos de cada pieza, no se puede saber con certeza el período a que pertenecen las piedras que usan.

3) Cerámica negra

Para lograr la cerámica negra o gris es común la quema de reducción o ahumar después de la cocción. En los Andes Centrales, la cerámica negra de la cultura Chavín, cuya cronología va de los 700 años antes de Cristo al año 1 de nuestra era, es bien conocida. Sin embargo, la cerámica negra se había fabricado antes de la época Chavín. Por ejemplo, en Kotosh, apareció la cerámica negra bien pulida de la fase Kotosh Kotosh. Esta cerámica es negra por la superficie pero tiene color marrón o marrón rojizo por dentro (Izumi y Terada 1972: 193). Esto nos sugiere el uso de la técnica de ahumado. De la fase Chavín del mismo sitio salieron vasijas que son de color gris o negro por dentro y podremos suponer que habría comenzado la cocción en reducción. Sin embargo, ha sido reportado que hay fragmentos que tienen color marrón por dentro, siendo del mismo tipo, por lo tanto, no podemos confirmar que son producto de la cocción en reducción. Es cierto que en la historia de los Andes Centrales se usa sin mayor criterio el término de cocción en reducción, como dice el Dr. Junius Bird (Bennett y Bird 1960: 249). De todas maneras podremos afirmar que en toda la región ya se había comenzado a fabricar la cerámica negra en un período

relativamente temprano.

Respecto a la costa Norte que es el tema de este artículo, no creemos hubiera recibido la influencia directa de la cultura Chavín. En la cultura Vicús cuya cerámica es la más antigua de esta área, no se encuentra la cerámica negra. Sin embargo, en la cerámica de la cultura Moche temprana, que es contemporánea con la Vicús, es posible hallar la cerámica negra, aunque la mayoría es del color marrón o marrón rojizo. También se encuentra en la cerámica de la cultura Sicán que se desarrolló del siglo VIII al XIV o en la cultura Tallán, que es de la época de la conquista incaica, donde la mayoría de las cerámicas eran negras. Con la conquista incaica desapareció esta tradición de fabricar la cerámica negra y no hay información sobre algún lugar donde se mantenga esta tradición en la actualidad.

4) La decoración por la técnica negativa=positiva

Este tipo de decoración de la cerámica es una técnica parecida a la técnica de 'batik' aplicada al tejido. Primero se cubre con una sustancia, en este caso por la misma arcilla, como dije anteriormente. En los Andes Centrales se encuentra en la cultura Gallinazo de la costa Norte, en la de Paracas de la costa Sur, y era muy popular en la cultura Vicús (Fotos 14, 15). Se supone que esta técnica comenzó alrededor del siglo III a II antes de Cristo. Sin embargo, no conocemos todavía el origen de esta técnica ya que estas tres culturas están separadas geográficamente. De todas maneras es muy posible que se haya difundido a partir de Ecuador o de Mesoamérica porque en esas áreas se conocen los materiales más antiguos.

Alrededor del siglo III en la cultura Recuay (Sur de la sierra Norte) se encuentran dibujos tan complicados como los que representan animales, realizados por la técnica de negativo=positivo, llamada también negativo de tres colores. Esta técnica muy peculiar no continuó después del siglo VI, lo que nos sugiere que esta tradición se había interrumpido.

La formación de la cerámica de Chulucanas

Como hemos descrito antes, las características de la cerámica de Chulucanas habían desaparecido antes de la época incaica salvo la técnica de paletado. Para aclarar el proceso del renacimiento de las técnicas desaparecidas, hice una entrevista al Sr. Gerásimo Sosa, uno de los iniciadores de la cerámica de Chulucanas. Lo que sigue es una parte de la entrevista⁴⁾.

1) Gerásimo Sosa

Historia de la familia

Bueno, según mi papá contaba, Simbilá, su pueblo, era un pueblo pequeño, donde casi toditos los habitantes para sobrevivir hacían alfarería, y como no había un mercado amplio para su pueblo, de allí muchos a veces salían hacia otros pueblos y allí hacían sus

ollas. A veces estaban un mes allí, se iban para otro sitio y también se juntaban entre dos o tres compañeros. Y se iban así y bueno parece que acá se quedó mi papá en Chulucanas. Por lo que él contaba que por el año 1920 más o menos, hubo un gran terremoto y se inundó Simbilá y demoró mucho para secar ese agua y bueno ellos salieron con más frecuencia de su pueblo. Y después se quedó por acá (Chulucanas) a vivir porque encontró buena arcilla pues ¿no? Se quedó a vivir y trabajar y tuvo su esposa, y tuvo hijos y después él enviudó y después conoció a la que es mi mamá y formó otra familia.

Mi mamá no es de Chulucanas precisamente, pero es un pueblito cercano que se llama Solsol, así como Chulucanas era un pueblito más grande se venían acá a formar sus casas y vivieron juntos.

Mi papá era ollero y también su papá, o sea mi abuelo, también era ollero o sea alfarero. Mi papá era una persona muy tranquila y muy trabajador, él siempre andaba. Era muy curioso pero parece que la misma situación del pueblo, las costumbres ya a él no le permitía hacer cosas bonitas, pues no le eran rentables, por decirlo así había como silbatos que él hacía, pero muy escasamente, ¿no? Porque no le daban importancia, pero si le veía que él hacía esas cosas y aquí él era el alfarero más curioso y como era él más curioso lo llamaban de Chulucanas cuando venía así cualquier persona por ejemplo los blancos, los gringos pues ¿no? Y querían algo curioso lo llamaban, y la gente les decía vayan donde Andrés Sosa y era muy curioso.

Su época de niño

Soy nacido acá el año 1953. Desde niño tomé interés a ser alfarero o hacer esas cosas de barro, porque yo recuerdo que desde antes con mis hermanos jugábamos a hacer nuestros juguetes de la misma arcilla. Por ejemplo, yo hacía carros, autos, tractores, una serie de juguetes y con eso jugaba y más o menos desde ese tiempo modelaba.

Y yo también le ayudaba a mi mamá a hacer cosas pequeñas y se llamaban juguetes como ollitas de arcilla y los hacía, ¿no? Pero eso no era muy atractivo, después hubo una etapa que también hice unas cosas más interesantes, no usaba tanto las técnicas que estoy usando. Bueno, yo podía hacer con mis manos esculturas, formas curiosas, pero en lugar de eso yo los pintaba con pintura industrial esas cosas que sirven de adorno para la pared, pero en realidad no salía más allá de Chulucanas y no sabía más y entonces no salía mucho porque no tenía mucha acogida.

Comienzo de ser ceramista

Y después ya más o menos en 1973 yo incursioné un poco más en la cerámica y siempre me desanimaba porque no conocía por decir Lima que es donde había un poco más de ambiente artístico ¿no?, pero después conocí a esta monjita Gloria Joyce, bueno que ya había conocido a Max (Inga) y me conoció a mí ¿no?, ella me hablaba mucho y conversábamos de lo que había leído en los libros y me hablaba de la cultura y lo que ella había leído de los arqueólogos y me interesó mucho. De allí es donde me gustó lo de los arqueólogos y me interesó mucho y ella me dijo aquí hay un artista en potencia estupendo y yo hacía, como le digo, cosas pero con pinturas como el esmalte ya industrial no, pero las formas eran bien.

Descubrimiento de la técnica de decoración negativa

La primera impresión que vi a primera vista de la cerámica Vicús era muy fuerte,

porque por ejemplo ella me decía que había sido hecha con humo, que es algo muy natural, muy primitivo y muy antiguo, y yo hasta ahorita no doy como pudo haber sido hecho. Bueno tallé un huaco, una callana donde había parte del negativo y la verdad yo recordé mucho de mi niñez y yo recordé cuando mi mamá hacía ollas así, y además mi papá hacía ollas y ella nada más que las cogía de allí y de las que salían del horno y los ponía a la candela que era con leña y a veces se me ocurría y cogía barro y los ponía al fuego y cuando ya estaba ahumado y se calentaban, entonces se caían y quedaban como algo muy simple y tal vez algo así ha sido no. Y le dije a la monja déjeme hasta mañana y yo voy a ver qué es lo que hago, yo pensé en eso y lo comencé a decorar y me salió bonito la arcilla y lo puse así en una cocina al humo y cuando la vi me quedó pues, y me dijo así lo han hecho y después de más de 2,000 años encontramos la forma de hacer y nadie los destruyó y me dijo a ver tratemos pero con otras cosas y hicimos con otros medios y con otros materiales pero no se podía ¿no? Y le dije tiene que ser de arcilla y pues así nació esto y de allí no más ha ido perfeccionando los diseños y los dibujos. Así fue el nacimiento de esto.

Sí claro, que pasaba cuando las ollas las cogían para cocinar lo mismo la cocina tenía que ser cocido porque sino se veía rojo pues no, como lo que se dice crudo y esa es la diferencia del color entre lo cocido y lo crudo. Es que no hay otra forma pues, esa forma de ahumar se conoce bastante ¿no? No se conocía ninguna técnica así, antiguamente si entendían pero, acá no había. Esa fue mi primera idea y salió.

Grupo "Saño Camayoc"

Allí como le digo en ese tiempo y la monja me conoció a mí y a Max, y no sé si vale la pena, después Flavio, mi sobrino también. Y conmigo trabajaba mi cuñado que bueno, sabe hacer también algunas cosas, pero más estábamos los tres yo, Flavio y Segundo, pero Max era un poco difícil ya estaba de diputado y más que todo éramos los tres, y entre los tres compartíamos los descubrimientos.

Al nombre de Saño Camayoc la monja nos ayudó a escoger, por que en realidad la idea era un poco formar el grupo para profundizar un poco más y hacerlo crecer y había que darle un nombre más propio. Acá en Piura había un historiador que ya ha fallecido y se llamaba Andrés y él tenía un estudio de palabras de la lengua que habían hablado los Tallanes quienes vivían por acá, pero hay palabras sueltas pero realmente no sé, según ella él había publicado un libro y de acuerdo a eso escogimos las palabras que querían decir Señor Alfarero o el que hace cosas de barro.

Sobre cerámica del lugar

Bueno yo pensé que en la cerámica actual del Norte no había nada bueno, porque cada vez iba un poco en decadencia. Bueno, eso es lo que yo pensé. La cerámica actual, o sea las ollas. Porque vemos de acuerdo a lo que yo veía y lo que la monja me había mostrado en su revista y en sus libros eran unas cosas muy bien hechas y bien decoradas y muy bien acabadas, de la selva incluso, y acá prácticamente era nulo. Entonces yo dije pero por qué se dice que antiguamente incluso en Vicús se han hecho tantas cosas maravillosas. Entonces por qué tanto se ha perdido, ¿no? ¿Cuál era la causa? Pero yo no me había interesado en pintar ni en nada de eso, entonces a mí me pareció interesante hacer esas cosas que antes se habían hecho, porque yo recuerdo que mi papá también hablaba así de cosas de las que los incas habían tenido y como habían hecho con horno,

pero yo nunca le di una importancia como le digo, como para dedicarme a experimentar esas cosas, como decir, no me interesó mucho, ¿no? Yo pensé que si las cosas se hacían actualmente, ¿cómo antes entonces iban a ser mejores? Sobre todo las técnicas y cuando agarraba algunas cosas agarraba las manos me hacía cualquier cosa o la paleta. Lo importante era saber si algo parecido me había salido, no sabía si en realidad había mucha diferencia. Éste no sabía lo que estaba haciendo actualmente como lo que se había hecho y bueno como antes decía por el Norte se había hecho que los ceramistas y alfareros de la época de los Incas también lo llevaron a otro sitio.

Se podía entender ¿cómo la gente había vivido? Después ya me enteré que Simbilá es un pueblito pequeño al Norte que había sobrevivido y allí vivía mi papá también, se debía seguir conservando su técnica. Bueno, pero de lo que yo sí me cuidé es de no hacer copias, también sabía que podía hacerlo muy bien pero se da a malas interpretaciones, yo no estoy para engañar a la gente, pero dije voy a hacer cosas con la técnica que yo mismo he aprendido, pero yo me voy a poner mi propio estilo, mi propia etiqueta, pese a que yo he aprendido lo que es mi tradición, pero le pongo mi propio estilo, mi etiqueta, ¿no? De allí que yo no copié exactamente los estilos antiguos pero sí las técnicas y le hago algunas innovaciones.

Formar su propio estilo

Bueno, porque yo también llegué a entender que lo que se hizo en ese tiempo era bueno, lo que en buen tiempo le tocó vivir, ¿no? Y todo lo que hicieron ha quedado como una especie de documental, y es para nosotros que nos está tocando vivir en esta época y además yo veo lo que yo hago y lo que el alfarero cumple alguna función así aunque no quieran. Y eso me pareció interesante y es eso lo que yo dije, eso es lo que yo voy a hacer, y es por eso que yo quiero crear lo que al menos yo sé.

Bueno eso creo que también fue una etapa de experimentación porque se presentó en el concurso y tenían silbatos, pero tenían diferentes sonidos y entonces había algunos que estaban dentro de la cabeza de los animales, pero yo nomás conocía el silbato muy simple que bueno era lo que hacía mi papá de vez en cuando y que eran muy bonitos por fuera y el silbido. Pero eso me llevó a hacer una serie de experimentos y diario le arreglaba el sonido y trataba de hacer como había sido hecho, aunque claro inicialmente eso de las aves era, porque aquí también hay bastantes animalitos, pero después quise ir haciendo algo más grande con cuello.

Los gordos

Bueno como yo dije, yo le ayude mucho a mi papá y yo siempre he hecho ollas, tinajas de esa forma, ¿no? Y esas son con la paleta y la piedra y puedo hacer cosas más exóticas bien pero yo me dedicaba a eso y dejaba de lado la paleta y la piedra y yo pensé que para que también no muera la técnica del paleteado y tampoco las formas. Pues yo quise darle algo más artístico, o sea que ni las formas ni las técnicas no se pierdan, dándole otro sentido digamos más artístico y las utilizo para hacer mis esculturas, por ejemplo cabezas y manos hicieron un conjunto con estas formas y después superé mi idea y bueno lo hice, y no sólo era cambiarle otro rumbo y se ha transformado muy bien estas formas antiguas como las actuales (Foto 16) y eso me pareció muy bien, ¿no? Yo creo que tenga bastante acogida y hay entendidos, y últimamente dicen que se parece a la forma de Botero (Fernando Botero, pintor y escultor colombiano), pero yo nunca conocí

a Botero y dice que es un pintor que hace así, pero yo no conocí a Botero y fue a base de vasijas que yo hacía esa técnica, ¿no? Así como también pudo ser algo pictórico, y me gustó mucho porque tiene más sentido cultural.

2) La chicha

Como hemos descrito arriba, en las regiones costeñas del Norte del Perú, sobre todo en los departamentos de Piura y Lambayeque, se mantiene la costumbre de tomar chicha de jora diariamente. En los alrededores de la ciudad de Piura, como Chulucanas, Catacaos y otros pueblos y aldeas se nota esta costumbre y siempre hay chicherías. Para hacer chicha son necesarias las tinajas grandes para fermentar y las ollas también grandes para guardar y transportar.

Preparar chicha es una actividad muy generalizada en la sierra del Perú desde Cajamarca hasta Puno. Sin embargo, excepto en la región de Cochabamba en el territorio boliviano, ya se ha dejado de utilizar tinajas u ollas grandes. No tuve ninguna explicación precisa con respecto al abandono de esta tradición, siempre me contestaron que ya no fabricaban las cerámicas grandes. En la costa sólo en el departamento de Piura y Lambayeque se sigue tomando chicha y fabricando tinajas y ollas grandes al mismo tiempo.

A pesar de lo dicho, no se podría afirmar que hay una relación estrecha entre la costumbre de tomar chicha y la de fabricar tinajas y ollas de gran tamaño con la técnica de paleteado. En el departamento de Cajamarca, al Este del departamento de Piura, se toma mucha chicha y la técnica del paleteado está conservada sólo en algunas aldeas. Aun así, en la actualidad, no se hacen vasijas de tamaño grande.

De todas maneras podríamos decir que en el departamento de Piura la costumbre de tomar chicha sigue en vigencia, lo cual está relacionado con la continuación de fabricar tinajas y ollas grandes con la técnica de paleteado en Simbilá y Chulucanas inclusive (Foto 17). Todo el proceso resulta vinculado con la formación de la cerámica de Chulucanas, ya que algunos olleros migraron a Chulucanas buscando una vida mejor.

Conclusiones

En este artículo he descrito el proceso de formación de la cerámica de Chulucanas. Primero quisiera resumir de nuevo las características de la cerámica de Chulucanas:

1) A pesar de que la mayoría de los lugares donde siguen fabricando los objetos de barro está en la sierra, Chulucanas es uno de aquellos escasos espacios costeros donde se practica este arte.

2) Si bien el origen de esta práctica es reciente, es posible reconocer la tradición prehispánica en situaciones tales como la técnica de paleteado; el bruñido

de la superficie por las piedras; la cerámica negra por ahumado; y la decoración negativa=positiva.

Ahora bien, con estos datos descritos en líneas arriba ¿cómo podremos explicar la existencia de la actividad moderna?

En primer lugar, debemos decir que la costumbre de tomar chicha, si bien está generalizada en la sierra peruana, sólo existe en la zona norteña de la costa. Además, dado que para preparar chicha se necesita un recipiente de gran tamaño, en esta región se utilizan tinajas y ollas de barro, que han sido fabricadas con la técnica del paleteado. La técnica resulta ideal para este tipo de vasijas porque permite modelar un artículo grande, pero ligero a pesar de sus dimensiones, gracias a que sus paredes pueden ser bastante delgadas.

No sabemos por qué esta técnica está limitada al Norte de la costa. Quizá sea por su aislamiento o tal vez tenga un origen ecuatoriano, todavía no tenemos suficiente información. La incógnita se puede trasladar a Cajamarca, en la sierra norteña, donde se consume chicha pero no se producen las tinajas y ollas de gran tamaño.

La clave para entender el origen de la cerámica de Chulucanas puede empezar a aclararse a través de los hijos de los olleros locales así como Sr. Max Inga, natural de la comunidad de Encantada. Todos ellos conocían la técnica del paleteado desde su niñez, y al mismo tiempo, estaban de acuerdo en no seguir siendo olleros a la manera de sus padres, buscaban otras maneras de organizar su vida laboral.

La posibilidad de cambio se dio a través de la Hermana Gloria Joyce, que les abrió el mundo de la arqueología y del arte precolombino. Sin su orientación los jóvenes no habrían podido constituir un estilo de trabajo de éxito, a pesar de sus deseos. Fue ella la que reconoció la habilidad del joven Gerásimo (Moore 1980). Ese fue el punto de partida de la formación de la cerámica de Chulucanas. Pero la meta estaba todavía lejana.

Como se dijo páginas atrás, los piuranos se sentían discriminados debido al aislamiento de sus centros poblados y a la aparente falta de relación con las culturas precolombinas de la costa (como Moche y Nazca). Todo cambió con el descubrimiento de la cultura Vicús; en cierta forma su relación con estos yacimientos arqueológicos los ha proveído de la identidad regional necesitada, lo que a su vez ha creado lazos con el resto de la nación.

Quedan algunas interrogantes, si bien ya sabemos que la técnica del paleteado había sobrevivido a través de los olleros, tenemos que averiguar como nos llegaron otras técnicas, tales como el bruñido de la superficie con piedras, la cerámica negra por ahumado y la decoración negativa=positiva. Tenemos algunas respuestas a través de las palabras de Gerásimo: "...y lo comencé a decorar y me salió bonito y lo puse así en una cocina de humo y cuando la vi me quedó, pues, y me dijo así lo han hecho y después de 2000 años encontramos la forma de hacer..."

Gerásimo no mencionó la técnica de bruñir con piedra. Pero los ceramistas observaron con cuidado las piezas precolombinas y les era claro que si bien existen ceramios con brillo, esta característica no proviene del esmalte (barniz), además las mismas tumbas saqueadas (huacas) suelen proveerlos de piedras bien pulidas. Es por eso que Juana Sosa, hermana de Gerásimo, nos dice que para bruñir, se usa una piedra especial que sale de donde “huaquean”, sobre todo en la época de Semana Santa. De acuerdo con esto, la técnica de bruñir con piedra, cargada de creencias religiosas, es parte de su cultura material.

Lo mismo puede decirse de la decoración negativa=positiva. Una vez descubierto el secreto de la decoración negativa al ahumar las piezas, pudieron aplicar los colores antes de ahumar.

Volviendo a la pregunta inicial, podemos decir que los esfuerzos de Gerásimo Sosa y sus socios, el apoyo y orientación de la Hermana Gloria Joyce y el descubrimiento de la cultura Vicús, son los factores que confluyen en la formación de la cerámica de Chulucanas.

También hay que mencionar el aliento de personas como el Sr. Carlos Cheffer, quien compró desde sus inicios las piezas producidas por los ceramistas jóvenes. En 1997, Cheffer donó a la Universidad Particular de Piura toda su colección, haciendo posible que pueda apreciarse el arte de Chulucanas desde sus primeros pasos. Situación probablemente inédita en la historia del arte popular, lo que resalta aun más el desprendimiento y generosidad del donante, y abre a su vez las posibilidades de estudio de la cerámica de Chulucanas.

Notas

- 1) Este artículo consta de una parte del informe de investigación “Tradición andina en el arte popular”, financiada por el Ministerio de Educación del gobierno japonés.
- 2) En el informe por Rogger Ravines, en el año 1989 dentro del territorio peruano habían 153 sitios donde se fabrican las cerámicas u ollas. De estos, la mayoría están en la sierra (13 están en la costa, 123 en la sierra y 17 en la tierra baja de la amazonía). De los 13 sitios en la costa, la técnica del paletado se aplica en Chulucanas, Mórrope y Ferreñafe, que está alrededor de 800 kilómetros al Norte de Lima, y en Simbilá, que está a 4 kilómetros al Oeste de la ciudad de Piura. Estos lugares tienen la característica común de seguir produciendo ollas y tinajas grandes para preparar la chicha.
- 3) Esta investigación se hizo solo en el departamento de Lambayeque. No se hizo en el departamento de Piura.
- 4) La siguiente entrevista con el Sr. Gerásimo Sosa se llevó a cabo en el mes de febrero el año 1996 en su taller de Chulucanas.

Bibliografía

- Bankes, George
- 1985 The Manufacture and Circulation of Paddle and Anvil Pottery on the North Coast of Peru. *World Archaeology* 17(2): 269-277.
- 1988 Paddle and Anvil Potters of the North Coast of Peru. En Nicolás J. Saunders y Olivier de Montmollin (eds.), *Recent Studies in Pre-Columbian Archaeology*, BAR International Series 421(ii), pp.545-553.
- Camino, Lupe
- 1982 *Los que vencieron al tiempo*, Piura:CIPCA.
- Cárdenas, Mercedes O.
- 1994 Platos de alfareros de entierros del formativo tardío en la costa central del Perú. En Izumi Shimada (ed.), *Tecnología y organización de la producción de cerámica prehispánica en los Andes*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp.173-200.
- Christensen, Ross T.
- 1989 Una moderna industria cerámica en Simbilá cerca de Piura. En R. Ravines & F. Villinger (eds.), *La cerámica tradicional del Perú*, Lima: Editorial Los Pinos, pp. 67-73.
- Cleland, Kate M. & Izumi Shimada
- 1994 Cerámios paletados: Tecnología, esfera de producción y sub-cultura en el Perú antiguo. En Izumi Shimada (ed.), *Tecnología y organización de la producción de cerámica prehispánica en los Andes*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 321-348.
- Collier, Donald
- 1959 Pottery Stamping and Molding on the North Coast of Peru. *Actas del 33 ICA*, T.1: 421-431, San José.
- De la Fuente, María del Carmen, et al.
- 1988 *Artesanía peruana: Origen y evolución*, Lima:Allpa.
- Echeandia V., J. M.
- 1982 *Alfarería tradicional en Taricá (Ancash)*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Expedición Científica de la Universidad de Tokio a los Andes Centrales (ed.)
- 1961 *Andes*, Tokio: Bijutushuppansha.
- Fujii, Tatsuhiko
- 1985 Las cerámicas en los Andes Centrales: En torno a su color y la forma. *Ethno-Arts* 1:33-52 (en japonés).
- Holm, Olaf
- 1961 La técnica alfarera de Jatunpampa (Ecuador). *Cuadernos de historia y arqueología* 27:153-210.
- Izumi, Seiichi & Kazuo Terada
- 1972 *Andes 4: Excavations at Kotosh, Huanuco, Peru 1963 and 1966*, Tokyo: University of Tokyo Press.

- Kroeber, A. L.
1930 Archaeological Explorations in Peru, Part II: the Northern Coast. *Anthropology, Memoirs* 2(2), Field Museum of Natural History, Chicago.
- Kroeber, A. L. & Jorge C. Muelle
1942 Cerámica paleteada de Lambayeque. *Revista del Museo Nacional* 11(1): 1-24.
- Lanning, Edward P.
1963 *A Ceramic Sequence for the Piura and Chira Coast, Peru*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Moore, Patti
1980 Reviving Ancient Tradition in Chulucanas. *Lima Times*, Oct 17, Lima.
- Ravines, Rogger
1989 Principales comunidades y centros alfareros del Perú. En Rogger Ravines & Fernando Villinger (eds.), *La cerámica tradicional del Perú*, Lima: Editorial Los Pinos, pp. 45-57.
- Sabogal Wiese, José R.
1982 *La cerámica de Piura*, Quito: Instituto Andino de Artes Populares.
- Sosa, Gerásimo
1984 *El barro nos unió: Arte y tecnología de la cerámica de Chulucanas, Piura, Piura*: CIPCA.
- Spahni, Jean-Christian
1966 *La cerámica popular del Perú*, Lima: Peruano Suiza.



Foto 1 Cerro Vicús y el campo agrícola alrededor de la ciudad de Chulucanas.



Foto 2 Preparar la arcilla.

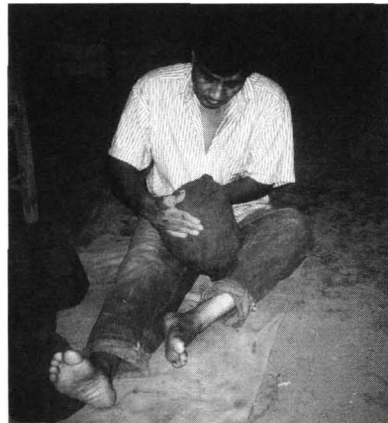


Foto 3 Comenzar a darle forma.



Foto 4 Formar la parte baja de la vasija.

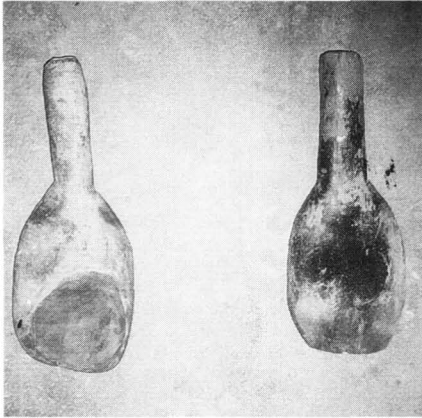


Foto 5 Las paletas para formar (izq) y para acabar (der).

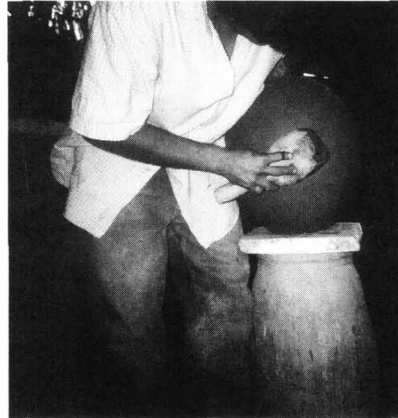


Foto 6 Levantar la parte arriba de la cerámica.

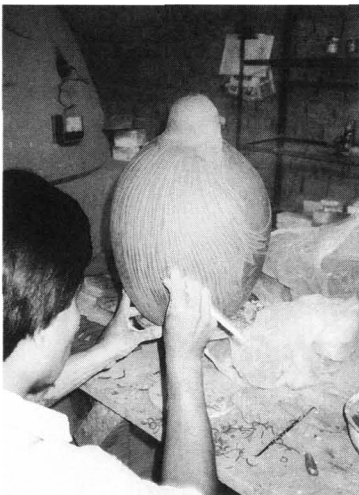


Foto 7 Adornar la cerámica.

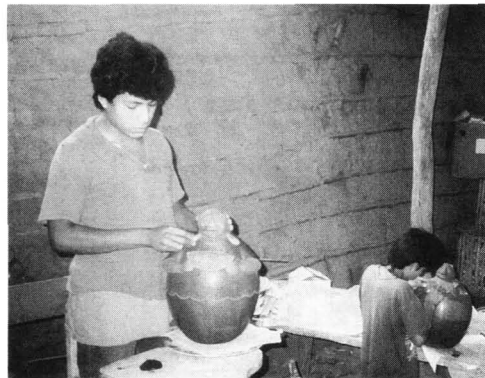


Foto 8 Pulir las cerámicas.



Foto 9 Horno para quemar.



Foto 10 Decorar para la tecnica de negativo.

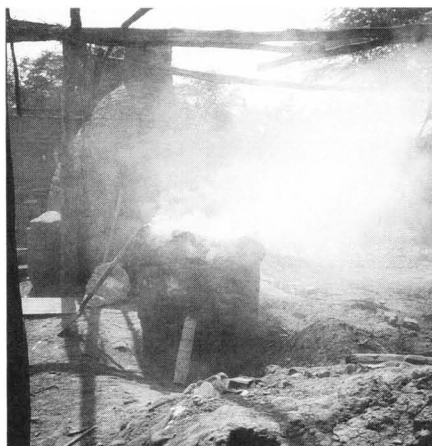


Foto 11 Horno para ahumar.

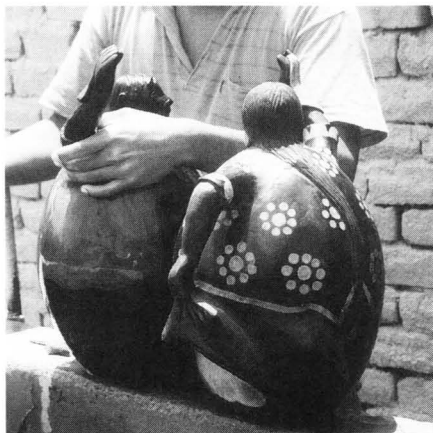


Foto 12 Limpiar pieza ahumada.



Foto 13 Pieza rota. Se puede apreciar la pared bien delgada.



Fotos 14, 15 Cerámicas de la Cultura Vicús.



Foto 16 Cerámica escultórica de Gerásimo Sosa.



Foto 17 Ollas y tinajas para preparar chicha quemadas en Chulucanas.