

REVISTA DEL CIDAP

artesanías de américa

No. 35

CENTRO INTERAMERICANO
DE ARTESANIAS Y ARTES POPULARES, CIDAP
agosto de 1991

Contenido

| | | |
|--|-------------------------------|----|
| Editorial | | 4 |
| Las artesanías en el Ecuador | CLAUDIO MALO GONZALEZ | 5 |
| Instituciones Culturales y Cultura Popular | MARIO JARAMILLO PAREDES | 17 |
| La marimba | MARCELO NARANJO VILLAVICENCIO | 27 |
| Cestería | EULALIA MORENO DE DAVILA | 35 |
| Los sombreros de paja toquilla | MARIA LEONOR AGUILAR DE T. | 47 |
| Joyería | ANA ABAD RODAS | 65 |
| La pirotecnia | CARLOS GALINDO P. | 75 |

| | |
|---|-----|
| Paños con técnica de ikat JOAQUIN MORENO AGUILAR | 85 |
| Talla en madera JUAN MARTINEZ BORRERO | 99 |
| El Masapán JOSEFINA CARRERA | 115 |
| Textiles de la sierra HERNAN JARAMILLO CISNEROS | 127 |
| La cerámica popular LENA SJÖMAN | 153 |
| El bordado tradicional BEATRIZ SOJOS VALDIVIESO | 175 |
| Tecnología y artesanías en vidrio PATRICIO LEON BUSTOS | 185 |
| El tejido de las fajas en el Cañar MARIO GARZON ESPINOZA | 197 |
| La pintura popular de Tigua JORGE DAVILA VAZQUEZ | 213 |

editorial

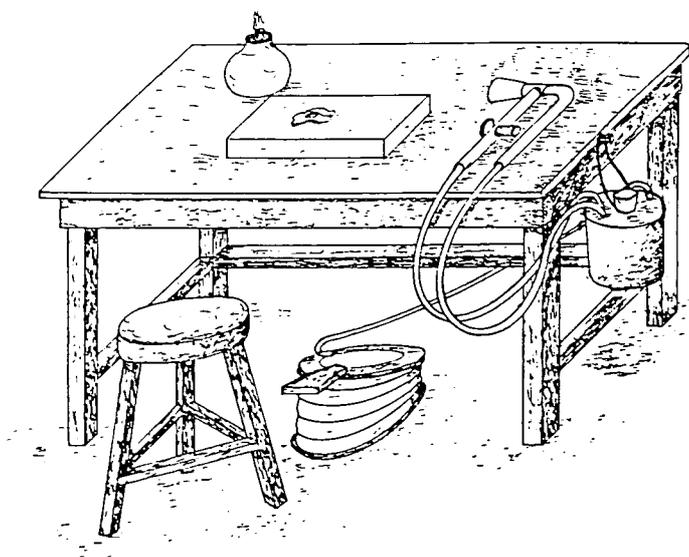
Aspira la revista Artesanías de América, a partir de esta entrega, a editar números monográficos sobre artesanía y arte popular de los países de América, pretendiendo de esta manera a llenar un vacío editorial. Ciertamente es que en los últimos años se ha incrementado sustancialmente el número de publicaciones sobre este tema, pero mal podemos hablar de cuerpos sistemáticos que recojan este casi inagotable caudal de expresiones estéticas populares en el Nuevo Mundo. En términos ideales sería deseable que para el futuro se cuente con algo similar a una enciclopedia americana sobre esta área, pero mientras se alcance este ambicioso propósito, es posible que publicaciones periódicas como ésta aborden el problema en forma ordenada y sistemática.

Se inicia este programa editorial con artesanías y arte popular del Ecuador. El hecho de que el CIDAP se encuentre en este país facilita enormemente la investigación y recolección de datos así como la redacción de los artículos correspondientes. La mayor parte de los estudios han sido trabajados por sus autores especialmente para esta entrega, pero también hemos reproducido trabajos que ya fueron publicados con anterioridad en esta misma revista y en otras que abordan temas similares.

Desde hace algunos años trabaja el CIDAP mediante un convenio con el Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador en un proyecto que pretende hacer un levantamiento completo de la Cultura Popular Ecuatoriana provincia por provincia; se han publicado ya seis tomos que corresponden a Azuay, Bolívar, Cotopaxi, Esmeraldas, Imbabura y Cañar y está en prensa el de Tungurahua. Lo que se aborda en esta revista no pretende agotar el tema, sino dar a conocer a los lectores aquellas artesanías que consideramos más representativas. Otras como la forja en hierro, fundido en bronce, tallado en tagua, trabajos en cuero etc.... no han sido abordados por limitaciones de espacio.

Las artesanías en el Ecuador

CLAUDIO MALO GONZALEZ



Las artesanías como problema

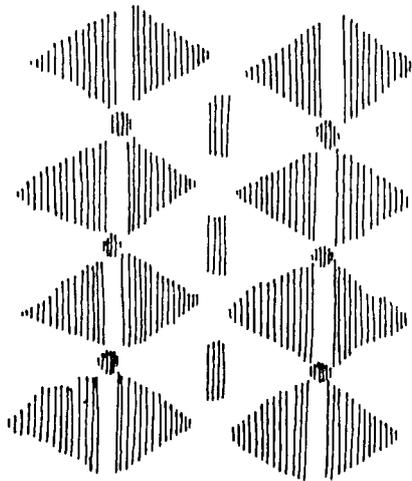
Mediante el quehacer artesanal el hombre hace honor a su apelativo de "homo habilis" en cuanto capacidad para elaborar objetos partiendo de lo que la naturaleza le ofrece. Hablar de un problema de las artesanías tenía sentido en el pasado si es que por problema se entiende la serie de dificultades relacionadas con las técnicas para modificar los materiales, con el traslado de la imaginación a los objetos, con la búsqueda de materias primas y con la eficiencia de los objetos finales en sus funciones. Con el desarrollo y el avance torrencial de la revolución industrial en el que la máquina asume un papel protagónico, hablar de la problemática de las artesanías tiene otro sentido: su subsistencia y persistencia junto con sistemas de producción más rápidos y tendientes a la perfección.

En un país en proceso de desarrollo como es el Ecuador, la

situación de las artesanías es compleja; ciertamente existen sectores en los que aún se elaboran artesanías con un propósito predominantemente utilitario (en forma decreciente aún la olla de barro es utilizada para cocinar y la tinaja para guardar agua) pero materiales y técnicas nuevas netamente industriales como los plásticos y sus múltiples productos han desplazado y continúan desplazando a las artesanías utilitarias. El telar tradicional para trabajar telas previas a la confección de prendas de vestir se va convirtiendo en un artefacto cada vez más extraño que nos recuerda las piezas de museo, frente a un incontenible avance de las telas provenientes de las fábricas.

Artesanías con contenidos fundamentalmente estéticos, cuya razón de ser es adornar y decorar personas y habitaciones, tienen otra suerte. Ciertamente es que la industria puede producir este tipo de artefactos decorativos, pero las artesanías de

esta naturaleza se encuentran en condiciones de ventaja -o por lo menos de mucho menor desventaja- con relación a lo utilitario. La presencia directa e inmediata de la mano del hombre en los objetos finales es un atractivo especial para ciertos sectores del conglomerado social y veladamente implica una reacción frente a la monotonía de la producción en serie propia de la industria. En los países altamente desarrollados el anuncio "hand made" eleva fuertemente el precio del objeto sin que en muchos casos sea un obstáculo para la compra.



Artesanía y ecología

El tipo de artesanía que la mano del hombre conforma se encuentra, por regla general, en íntima relación con los nichos ecológicos en que habita, ya que del medio toma las materias que transformará en objetos. En su pequeña extensión territorial, las variaciones ecológicas del Ecuador son muy grandes (mar, selva, montaña en muchas variedades) y ofrecen al habitante una amplia diversidad de productos vegetales, animales y minerales para transformarlos en satisfactores de necesidades o embellecedores de personas y habitaciones. Además, condiciones del ambiente como el clima, generan diversos tipos de necesidades a las que el habitante debe hacer frente con ingenio e imaginación. De estas circunstancias naturales se desprende una muy rica multiplicidad de artesanías, excepcional para un país pequeño pero que atesora una amplia gama de contornos ecológicos del mundo.

Ecuador: país multicultural

Los grupos humanos desarrollan sistemas de organización,

tecnologías, usos sociales, sistemas de ideas acerca de lo natural y lo sobrenatural, formas de conducta, etc., que en términos antropológicos denominamos cultura. Desde el punto de vista material se expresan las culturas en objetos de diversa índole y entre ellos las artesanías. Ecuador es un país multicultural, razón por la cual esta multiplicidad se traduce en riqueza artesanal. Las culturas indígenas precolombinas a lo largo de quinientos años de dominación han logrado mantener una serie de rasgos que se manifiestan en las artesanías. Las culturas indígenas de la amazonía cuyo contacto con la española fue mucho más tardío, preservan con mayor pureza esas manifestaciones. La presencia africana también introdujo manifestaciones culturales y, lo hizo en mucho mayor grado, la cultura dominante española. La riqueza artesanal ecuatoriana es, en buena medida, consecuencia de la multiplicidad cultural.

Artesanía y mestizaje

El contacto entre grupos humanos deviene en mestizaje no solamente desde el punto de vista bio-

lógico sino también cultural. Siendo las artesanías expresiones de la cultura popular, predomina en ellas el mestizaje larga y laboriosamente forjado a lo largo de siglos. Reflejo de la sociedad ecuatoriana, encontramos en este país artesanías totalmente españolas trasplantadas sin modificación alguna en sus técnicas, materiales, motivos que representan y funciones. Artesanías vernaculares en las que la presencia cultural indígena es total, sin "contaminación" alguna de lo europeo -por usar una frase muy en boga- y artesanías con un claro dominio africano. Pero lo más frecuente es la coexistencia fusionada en las artesanías de contenidos provenientes de los distintos troncos culturales, es decir lo mestizo.

Lo pre-industrial y lo post-industrial

Con optimismo eufórico, creyeron los devotos de la revolución industrial que la solución a todos los problemas del hombre estaba en el desarrollo industrial y que, en consecuencia, el tipo de producción artesanal estaba condenado a desaparecer. Contagiados por este optimismo, muchos países subde-

sarrollados, y entre ellos el Ecuador, conformaron sus sistemas jurídicos y económicos de acuerdo con el modelo de la sociedad industrial y post-industrial. Los sistemas bancarios que posibilitan el acceso al crédito, las normas para transacciones son propias de una sociedad industrializada. El Código de Trabajo y el sistema de seguridad social obedecen a las indiscutibles necesidades de protección del obrero.

El artesano, que trabaja y crea de conformidad con otros patrones, vive al margen de estos aparatos económicos y jurídicos y huérfano de las protecciones que el estado debe a los sectores más débiles. Uno de los más serios problemas del artesano ecuatoriano radica en este marginamiento jurídico y económico de la sociedad, lo que lo coloca en situación de desventaja con relación a otros sectores laborales. La división entre producción y comercialización propia de la sociedad industrial no es

clara en el mundo artesanal ecuatoriano, de allí que con gran frecuencia sea víctima del intermediario, en cuyas manos queda la mayor parte del esfuerzo artesanal.

El universo de los artesanos

Si se habla del sector obrero, las similitudes de sus integrantes son numerosas, difiriendo en el tipo de trabajo acorde con lo que las fábricas producen. El universo de las artesanías en el Ecuador se caracteriza por su notable disimilitud. Las diferencias económicas, sociales y de estilos de vida superan con creces a las semejanzas. La legislación incluye en la categoría de artesano al de servicios (peluqueros, fotógrafos, radiotécnicos, mecánicos, etc.) y al artífice, encontrándose entre ellos variaciones extremas como las que existen entre la campesina que en remotas regiones del Azuay teje un sombrero de paja en los momentos



en que el cuidado de los animales y los sembríos la dejan libre, y el joyero que en su elegante taller-almacén decorado con gusto newyorkino realiza espectaculares síntesis de oro y piedras preciosas que serán vendidas a millonarios. Entre el rapaz a quien la necesidad obligó a abandonar la escuela para dejar su esfuerzo en una mecánica automotriz, aprendiendo en la universidad de la vida un oficio que le abra alguna puerta de esperanza, y el afamado maestro que transforma la madera virgen en esculturas que conmueven la sensibilidad, larga podría ser la lista de estas diferencias en tipos de vida de los artesanos.

Ateniéndonos a rasgos sobresalientes, hay diferencias entre el artesano campesino que comparte este quehacer con la agricultura y el del sector urbano que dedica todo su tiempo económicamente útil a su oficio en el taller; entre el que dedica los retazos de su tiempo libre a la artesanía para obtener un ingreso adicional y el que destina la totalidad de su tiempo al oficio; entre el que a la vez que elabora sus piezas las comercializa directamente en el propio lugar de trabajo o en las ferias y el que trabaja por encargo o entrega

su producto final al comercializador.

Si añadimos a estas disimilitudes las provenientes del tipo de artesanía, queda en claro la enorme complejidad del sector artesanal y en consecuencia cuán difícil es hacer frente a su problemática y diseñar sus políticas.

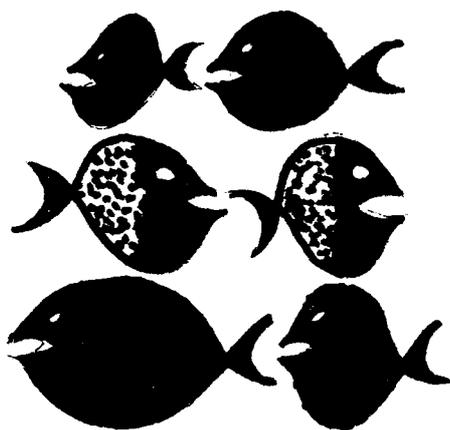
Tradición y modernización

Si se considera que el pasado es el inventario de errores cometidos por el hombre a lo largo del tiempo, la artesanía es un tipo de quehacer y forma de expresión de la que hay que deshacerse lo más pronto para llegar cuanto antes al futuro promisorio de los nuevos tiempos liberados de ese lastre. Quienes creen que “cualquier tiempo pasado fue mejor”, piensan que, como portadores de la sabiduría del pasado, deben preservarse las artesanías sin modificación alguna. En el Ecuador se dan las dos corrientes, pero tiende a primar la intermedia que considera que la supervivencia de las artesanías debe estar en función del uso que se haga de ellas. No tiene sentido preservarlas como piezas arqueológicas exhibidas en un museo, sino integradas a las

exigencias y apetencias de la sociedad cambiante. En este sentido nuevas tecnologías deben legítimamente introducirse en la producción artesanal en cuanto ahorradoras de tiempo y esfuerzo, proporcionadoras de un mejor grado de calidad. Algo parecido puede decirse de los modelos y tipos de expresión.

Tecnificación de los procesos artesanales

Las nuevas tecnologías implican mejoras en los procesos en cuanto los aceleran, ahorran energía y mejoran la calidad. La revolución industrial es fundamentalmente una revolución tecnológica. En los sectores urbanos y aquellos rurales a



los que llegan las innovaciones técnicas, las artesanías en el Ecuador o han incorporado o están en proceso de incorporar nuevas tecnologías. En el caso de la cerámica, la preparación de la pasta que antes se hacía a golpes de mazo, ahora se lleva a cabo mediante molinos eléctricos. Para el proceso de vidriado, antes se recurría a materiales con alto contenido de plomo y parcialmente preparados por el propio artesano, ahora se usan vitrificantes industrialmente preparados que, aparte de ahorrar esfuerzo, superan las condiciones nocivas para la salud de los materiales antes usados. En el proceso de preparación de la plata en forma de hilo delgado para la joyería de filigrana, maquinarias eficientes han sustituido a los largos y tediosos procesos manuales. Lo dicho en estos dos casos puede aplicarse en condiciones similares a otros tipos de artesanías.

Artesanía e industria

Si la revolución industrial fue una revolución tecnológica y si hay un proceso de tecnificación en la producción artesanal, se podría correr el riesgo de que la artesanía se transforme en industria. Difícilmente

se pueden establecer fronteras claras entre los dos tipos de producción; mas si en lo artesanal hay un predominio de la mano del hombre sobre la máquina, aunque ellas sean utilizadas como auxiliares, la artesanía seguirá siendo artesanía mientras subsistan las mentadas condiciones. Es verdad en el Ecuador que sistemas industriales han desplazado a las artesanías en amplias proporciones y en muchas áreas, tal es el caso de la textilería y de la cerámica, ámbitos en los que los satisfactores de necesidades provienen de la máquina, pero aún, inclusive en estas áreas, prevalecen artesanías por ser portadoras de ciertas características que la industria no puede proporcionar y proyectarse a cierto tipo de apetencias del ser humano.

El papel cultural de las artesanías

No se puede enfocar la problemática artesanal desde un punto de vista estrictamente económico, como un limitado, razonable o próspero modo de condicionar el nivel de vida de sectores de la población. La artesanía tiene también un fuerte contenido popular en cuanto es uno de los ricos filones de la cultura popular. Ciertamente es que podemos

hablar de artesanías con un predominante contenido utilitario, pero hay también otras en las que lo estético juega un papel prioritario. Lo común es que en las artesanías lo utilitario convive con lo estético sin que se dé esa separación propia de la sociedad post-industrial. Tratándose de un país multicultural como el Ecuador, los contenidos culturales de las artesanías son muchos y ricamente definitorios y el atractivo que esas piezas ejercen en el gran público tanto del país como del exterior se encuentra más bien en la riqueza cultural que llevan consigo, riqueza que no obedece tan sólo a la inspiración de un momento sino a una larga tradición. La presencia directa del hombre es lo que da encanto a la pieza artesanal.

El artesano y la ley

La legislación ecuatoriana ha pretendido mediante cuerpos jurídicos proteger a los sectores débiles y evitar el abuso de los fuertes, lo que es un fenómeno propio de las sociedades desiguales. El Código de Trabajo vigente desde 1938 enfatiza más bien en el sector obrero y en el de empleados de acuerdo con los

modelos de las sociedades industrializadas, pero muy poco tiene que ver con los artesanos que inmersos en un tipo diferente de producción están sujetos a otra clase de relaciones. El desfase entre el Código de Trabajo y el artesano se hizo patente y recién en 1953 se expide la Ley de Defensa del Artesano y se crea la Junta Nacional de Defensa del Artesano. En 1965 entra en vigencia la Ley de Fomento a la Pequeña Industria y Artesanía que pretende, mediante incentivos, robustecer la producción artesanal. En 1986 se promulga la Ley de Fomento Artesanal, actualmente vigente, que aspira a actualizar y modernizar las anteriores.

Pese a las buenas intenciones, estos cuerpos jurídicos ni protegen ni favorecen a todos los artesanos; prevalece el vicio de conformar los aparatos jurídico y económico dentro del modelo de una sociedad industrial para un grupo humano que en buen porcentaje vive y trabaja en un contexto diferente. Fundamentalmente se benefician de estas disposiciones jurídicas los artesanos urbanos de servicios (mecánicos, peluqueros, radiotécnicos, encuadernadores, etc.) que viven de acuerdo

con los patrones económicos industriales. No es extraño que las directivas de las organizaciones artesanales estén integradas mayoritariamente por este tipo de artesanos. Parcialmente se benefician también los artesanos artífices de las ciudades y no faltan quienes, sin ser realmente artesanos (comercializadores en muchos casos), consiguen ser calificados jurídicamente como tales para aprovecharse del proteccionismo de estas leyes. El artesano rural que casi en su totalidad es artífice, en mínimo porcentaje se beneficia de estas disposiciones y muchísimos ni siquiera conocen de su existencia.

Explica este fenómeno la complejidad del universo artesanal ecuatoriano por lo que, antes de adecuar al artesano a la ley vigente, es conveniente adecuar las leyes a las condiciones reales del artesano.

Políticas artesanales

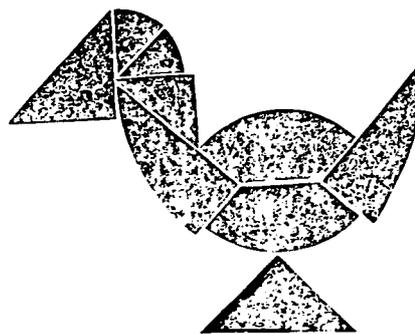
Las artesanías están vinculadas con muchas esferas de la sociedad global: con la económica en cuanto producción y comercialización; con la social en lo referente a condiciones de vida de quienes hacen artesanías y

con la cultural ya que portan las artesanías valores importantes de la cultura popular y vernacular. Estas peculiaridades requieren por parte de los sectores público y privado políticas coordinadas para conseguir su robustecimiento y preservación. Desde 1984 funciona la Subsecretaría de Artesanías dependiente del Ministerio de Industrias y Comercio que aborda las relaciones del estado ecuatoriano con el sector artesanal. OCEPA (Organización Comercial Ecuatoriana de Productos Artesanales), institución de economía mixta con predominio de aportes gubernamentales tiene el propósito de fomentar la comercialización de artesanías tanto en el país como en el exterior.

En el ámbito cultural hay una tendencia en los últimos decenios a realizar acciones vinculadas con la cultura popular de la que las artesanías forman parte debido a un hecho real: la identidad nacional está enraizada fundamentalmente en el pueblo y no en las élites. Este tipo de políticas pretenden valorizar a las artesanías mismas, pero en mayor grado conseguir que el gran público las admire y las aprecie. La incidencia económica de las políticas culturales es evidente;

a mayor aprecio por ellas, más demanda y a mayor demanda más crecimiento del sector. La actitud positiva del estado frente a las artesanías y al arte popular se encuentra más bien en el ámbito de las declaraciones teóricas, pues el porcentaje de los recursos destinados a ellos es muy pequeño en relación con el que se invierte en la cultura elitista. Pero el cambio de actitud, el aceptar que cultura no es patrimonio de élites, es ya un importante paso.

Existen proyectos que avanzan lentamente para incorporar la cultura popular y, como parte de ella, las artesanías al sistema de educación formal, lo que es fundamental pues el estudiante de hoy es el consumidor de mañana. Organismos como la Casa de la Cultura Ecuatoriana y la



Subsecretaría de Cultura han abierto sus puertas a lo popular y artesanal, si bien su presencia en ellas es aún limitada.

En los medios de comunicación colectiva es posible apreciar un cambio de actitud similar. Mientras popular era sinónimo de inculto, muy poco se ocupaban de este tipo de cultura los mentados medios o lo hacían en plan denigratorio. Periódicos, radiodifusoras y estaciones de televisión dan acceso a estas manifestaciones cada vez con mayor amplitud y con un enfoque exaltatorio.

El incremento del turismo en el Ecuador ha contribuido a acelerar este tipo de actitud en la medida en que uno de los importantes atractivos para el turista extranjero que tiene el Ecuador es el de las artesanías y otras manifestaciones de cultura popular y vernacular. Hay en este aspecto el riesgo de tergiversar las artesanías de acuerdo con el gusto del turista con el propósito de vender más, por lo que es conveniente tomar medidas apropiadas partiendo del principio de que el atractivo fundamental de las artesanías para el extranjero radica en su identidad.

Es evidente que en los últimos decenios se han dado cambios importantes relacionados con las artesanías como fenómeno cultural, pero no podemos hablar de políticas claras y coherentes sino más bien de acciones dispersas y desordenadas, lo que requiere de una pronta y sistemática coordinación.

El futuro de las artesanías

Parece que los profetas del fin de las artesanías, a merced de los avances de la industria, fallaron en su profecía. En países como el Ecuador continúan viviendo y con tendencia a crecer en ciertos campos. Lo importante es fomentar el cambio de enfoque. Artesanías estrictamente utilitarias, como las ollas de barro para cocinar, se batan en retirada frente a la difusión de nuevos tipos de cocina y combustibles. En estas condiciones no tiene sentido ni futuro promisorio abordar la problemática artesanal como competencia a la industria ya que se lleva las de perder.

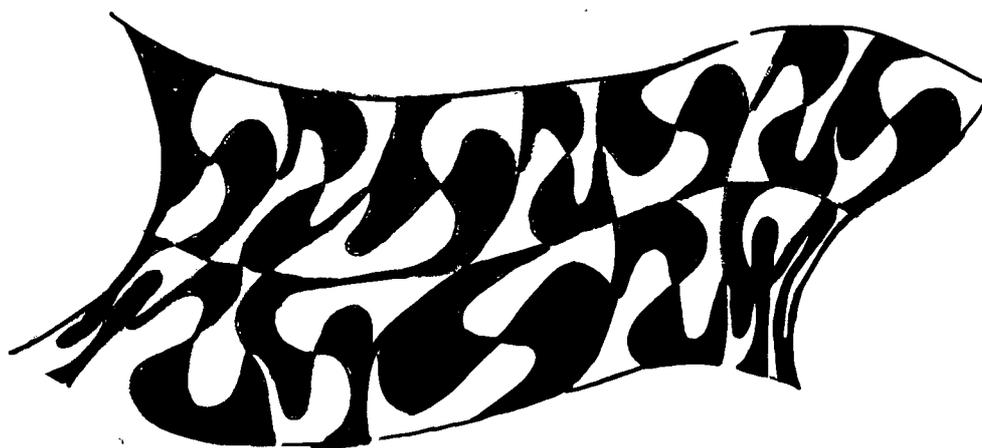
El atractivo de las artesanías para el público se encuentra en los valores estéticos que llevan consigo y en la presencia inmediata y directa

del ser humano en los objetos artesanales. Desde este punto de vista hay que interpretar la problemática artesanal como una alternativa a la industria en la medida en que se proyecta a apetencias del hombre que lo industrial no puede, o difícilmente puede satisfacer.

En la gran mayoría de los casos el comprador de artesanías busca en ellas valores culturales diferentes a los de la sociedad industrial; expresiones estéticas en las que la presencia directa del hombre es vital, rasgos de tradición que escapan al devenir temporal y contenidos distintos a lo que la producción industrial en serie y tendiente a la homogeneidad nos ofrece. El cambio cultural se da a ritmo cada vez más acelerado y las

artesanías tienen también que cambiar de acuerdo con las apetencias de la sociedad. Lo importante es que estos cambios no afecten a su identidad con lo que perderían su espíritu. Acciones y propuestas de diseño debidamente estudiadas pueden lograr el deseado equilibrio entre cambio e identidad.

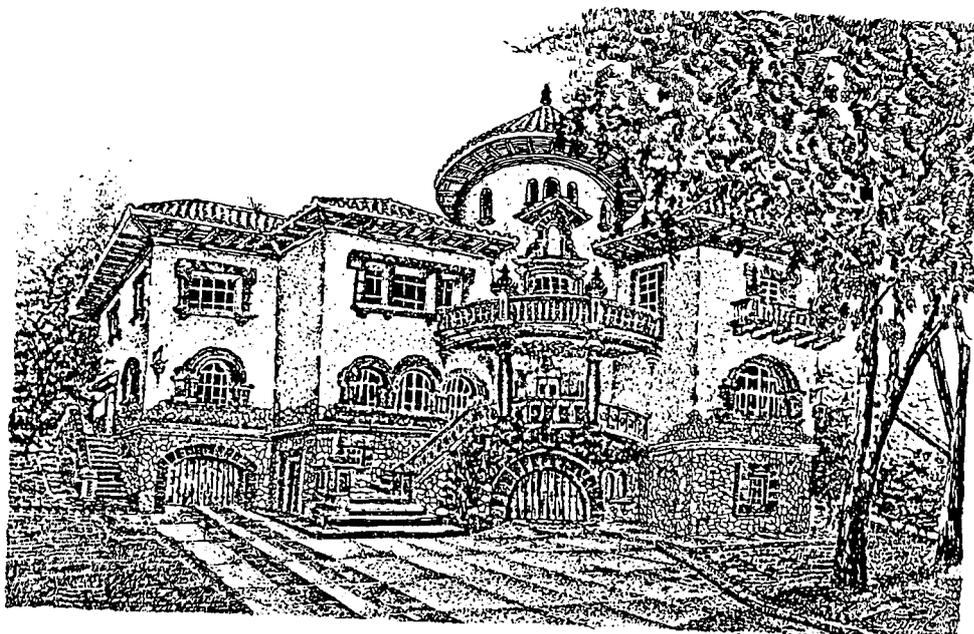
Ecuador reúne características excepcionales para la supervivencia y el robustecimiento de las artesanías. Su variedad ecológica, su diversidad cultural, su riqueza en tradición que aún da señales de vida, hacen que continúe la producción artesanal con una creciente demanda en el mercado. Conviene que se estructuren políticas coordinadas para aprovechar debidamente estas condiciones.



2

Instituciones Culturales y Cultura Popular

MARIO JARAMILLO PAREDES



Hasta hace algunos años los dedos de una mano eran suficientes para contar el número de instituciones culturales que tenían una vida activa y pesaban de alguna manera en la promoción y debate sobre el quehacer cultural. En Cuenca, por lo menos esa era la realidad y, hasta donde conozco, no tenía variaciones sustanciales en otras ciudades del país. Cierto es que existían grupos más o menos numerosos de carácter particular que se reunían para hacer cultura en algunas de sus manifestaciones: pintura, por ejemplo, o teatro. Pero normalmente eran grupos efímeros, en la gran mayoría de los casos.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana con sus respectivos núcleos en la mayoría de las capitales provinciales jugaba, dentro de ese contexto, un papel altamente significativo. Por lo menos a nivel de provincias era de las pocas instituciones con vida estable y actividad frecuente.

Frecuente debe entenderse aquí como conferencias de mes en mes, algún concierto o recitales poéticos. Lo más destacado de su aporte estaba, en aquel entonces, en la labor editorial, difundiendo la creación de autores más o menos consagrados. Y prácticamente con ello dejamos de contar. Las universidades, aparte de sus tareas específicas, para utilizar un término muy de uso en la actualidad, tenían poca actividad cultural extracurricular. De tarde en tarde algún ciclo de conferencias o seminario, rompían la monotonía de sus labores docentes.

En esas circunstancias el público al que se servía con esos escasos actos y acciones culturales era reducido en extremo. Se trataba de una élite que concurría a charlas o conciertos. Las grandes mayorías permanecían virtualmente alejadas de esa actividad. La división entre cultos e incultos era rígida. Los cultos podían ser contados fácilmente.

La masa de incultos era ilimitada. Una sociedad con fuertes rezagos de estructura feudal se expresaba nítidamente en el ordenamiento no solamente social, sino también cultural. Los pocos cultos miraban con desdén a la “plebe” y ésta no entendía ni le interesaba lo que hacían unos pocos señores muy importantes que eran los oradores fijos en toda ceremonia y los que cantaban las virtudes de alguna reina de la ciudad o se alababan mutuamente en los pocos actos que se daban.



La cultura -en esta limitada visión de los cincuenta o sesenta- tenía límites claros que no podían ser rebasados so pena de caer en la herejía más repudiable. Esos límites eran los que los grandes centros monopolíticos establecían con la moda del buen gusto: las tendencias consideradas clásicas y las nuevas corrientes en la literatura o las artes plásticas.

La cultura “oficial” había sufrido, desde luego, algunos embates, unos más fuertes y otros pasajeros. En la década de los sesenta, por ejemplo, la irrupción de grupos iconoclastas como los tzántzicos o “reductores de cabezas” empeñados en demoler todas las manifestaciones elitistas y crear una nueva expresión. Eran los primeros años posteriores a la revolución cubana y del optimismo en la creación de una nueva latinoamérica justa, igualitaria. Instituciones como la Casa de la Cultura sufrieron el empuje vigoroso de las nuevas corrientes y debieron acomodar sus viejos moldes a las nuevas circunstancias. La literatura de combate expresada a través de folletos, publicaciones que casi siempre terminaban con dos o tres números y panfletos al rojo vivo, marcan una época en que se

sobredimensionó las reales posibilidades de un cambio estructural en el país partiendo desde el cambio cultural. Son los años de la revolución cultural de Mao y del movimiento de Mayo en París, procesos ambos que encandilaron a una generación transitoriamente convencida de que la revolución podía hacerse con frases o por medio de la razón. Epoca de utopías que, obviamente, pronto chocaron contra la fuerza demoledora de una realidad cuyos beneficiarios no estaban dispuestos a ceder un centímetro en sus privilegios.

Dentro de ese contexto las instituciones culturales, si bien representaban un puesto de avanzada con relación a los círculos dominantes, tenían las limitaciones inherentes a su condición de entes oficiales. Ciertamente allí podían debatirse tesis radicales y puntos de vista renovadores, pero el espacio para pasar de la palabra a los hechos, simplemente no existía. Por lo general las instituciones culturales son siempre terriblemente conservadoras en sus concepciones, limitación que se ve respaldada por la montaña de trabas burocráticas que hace, generalmente, morir antes de su alumbramiento cualquier idea

renovadora que suponga un cambio de hábitos en la rutina diaria.

Podría decirse mucho sobre la antinomia clásica del conservadurismo de las instituciones oficiales en el campo de la cultura y la constante renovación que generan los movimientos culturales. Fernando Tinajero, entre otros, ha señalado claramente esta oposición en algunos de sus trabajos, particularmente en la *TEORIA DE LA CULTURA NACIONAL* editado en la Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano. En efecto uno de los graves males de las instituciones legalizadas y sacramentalizadas por el Estado y el orden establecido es su tendencia, casi innata diría yo, a preferir la rutina, lo dado, lo consolidado, a lo nuevo. Existen, desde luego excepciones, pero son solamente casos aislados que abonan a favor de esa interpretación. Los movimientos culturales, generalmente integrados y protagonizados por las nuevas generaciones aún no incorporadas a los sistemas de poder y al lento engranaje del orden establecido, tienen en cambio un dinamismo y vitalidad asombrosos. Desgraciadamente buena parte de esos movimientos son flor de un día. Duran lo que el sistema necesita

para incorporar a su actores al carruaje oficial.

Sin embargo la fuerza y el carácter innovador de estos movimientos debe ser auspiciado de manera que el ímpetu se canalice en bien del país. En estos últimos tiempos se ha caminado algo en esta dirección y nuevos grupos, nuevas tendencias, tienen espacio en los cuales pueden expresarse y de hecho lo hacen. Las instituciones culturales están en la obligación de fomentar esas manifestaciones inclusive restando parte de los recursos destinados a los consagrados que, en rigor, no necesitan ya de ese auspicio.

Las instituciones de carácter particular, con mayor libertad de acción, menores trabas burocráticas y ciertamente más dinero que las estatales, han comprendido en varios casos esta situación y han promovido

estas nuevas manifestaciones. Salas de exposiciones, recitales, eventos de distinta naturaleza encuentran en este sector un campo cada vez más amplio y un público numeroso. Las instituciones estatales tienen un reto al cual responder. No dejarse ganar por la inercia ni la costumbre. Librar luchas internas para romper los rígidos moldes administrativos y los interminables papeleos, es una tarea prosaica si se quiere, pero ineludible para dar a estas instituciones la frescura y vitalidad que tienden a perder con el paso del tiempo.

En el país ha estado ausente hasta ahora una verdadera planificación cultural. No ha existido una política claramente enunciada y llevada a la práctica. O, cuando se han dado pasos en esa dirección, la inestabilidad de los regímenes y dentro de éstos de los funcionarios del área cultural, ha cortado toda



posibilidad de planificar, priorizar y concretar esas políticas. Como resultado de ello hay una evidente duplicación de esfuerzos, dispersión de recursos y falta de efectividad en la mayoría de los programas.

Sería interesante -yo por lo menos no conozco- un balance sobre la naturaleza de los proyectos y programas desarrollados por los organismos o instituciones culturales de carácter estatal. Una visión de conjunto que nos permita saber por lo menos en qué áreas están trabajando estos entes. El Consejo Nacional de Cultura acaba de asumir esta tarea a través de solicitar la descripción de proyectos que se desarrollan durante el presente año y la planificación para el siguiente. Me parece que se trata de un paso significativo para saber qué hacemos y luego para coordinar acciones.

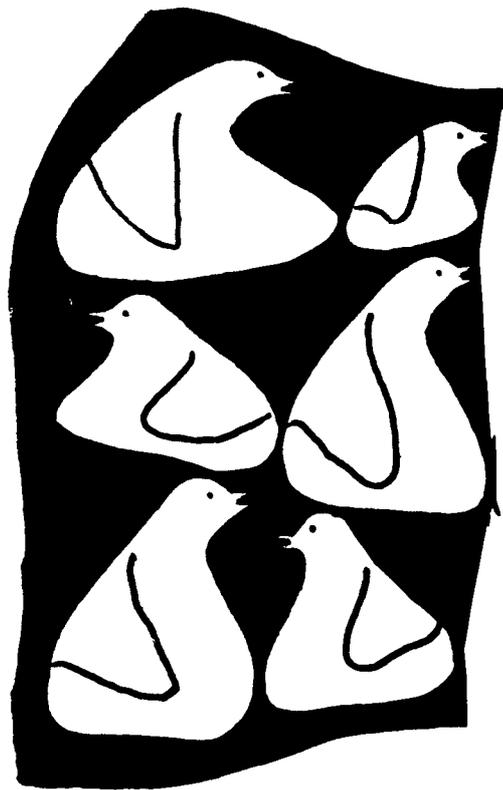
Sin embargo, y retomando el punto anterior, nada extraño sería que ese balance arroje un resultado dentro del cual la cultura popular ocupe un porcentaje ínfimo en la preocupación y las acciones concretas de nuestras instituciones. Mientras al frente se evidencie una abrumadora mayoría en programas y apoyos a lo

que oficialmente se considera como cultura, es decir como cultura elitista. Más aún, me atrevería a decir que dentro de los proyectos culturales, buena parte de los organismos e instituciones oficiales entienden cultura solamente en la vertiente de la literatura. Esa visión reduccionista y desde luego equivocada de creer que solamente la literatura es cultura ha generado graves males en el país y ha determinado que se desatienda otras actividades cuyo retraso es sensible justamente por esa falta de apoyo. Siempre he criticado esa concepción que no es de ahora sino de siempre. Cultura ha sido por lo general publicar literatura y auspiciar una que otra exposición pictórica o algún concierto muy de tarde en tarde.

A estas alturas de los tiempos nadie discute que el nuestro es un país pluricultural en el que coexisten, muchas veces sin relación entre sí ni un vínculo a través del Estado, etnias y culturas que si bien pueden tener un sustrato común, se han diferenciado significativamente con el paso de los siglos. Chachis y Saraguros, para poner un ejemplo, tienen tantas diferencias culturales entre sí como un tibetano con un caribeño. Esa rica y compleja realidad pluri-cultural

ha estado sin embargo al margen de la atención estatal. Su cultura ha sobrevivido, en la mayoría de los casos, contra corriente y pese a la cultura oficial. Cuando de tarde en tarde algún proyecto ha tratado de apoyar esos valores y de rescatarlos como parte de nuestra realidad, más se ha caminado por un folclorismo turístico, que por el respeto y la justa valoración que merecen esas nacionalidades indígenas. Hay, desde luego excepciones. Instituciones como el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, o el Instituto Andino de Arte Popular, IADAP o proyectos de investigación de otros organismos que han dedicado sus esfuerzos a entender esa realidad, a rescatarla, valorizarla y difundirla. Pero en un balance general, la cultura popular y la vernácula no han merecido el respeto y el apoyo a que tienen un elemental derecho. En muchos casos, triste es decirlo, conocemos más sobre la cultura de otros pueblos, de otras latitudes, que de los nuestros. En estos días gracias a una toma mayor de conciencia sobre este problema, el Ministerio de Educación en convenio con el CIDAP, mantiene un proyecto que lleva ya seis años y ha sido renovado para estudiar y difundir la

cultura popular en el país. Las investigaciones han producido ya seis volúmenes sobre la cultura popular en Azuay, Cotopaxi, Bolívar, Esmeraldas, Imbabura y Cañar, encontrándose en preparación el tomo relativo a Tungurahua y proyectos sobre Manabí y Chimborazo, así como la región amazónica. En todo caso la literatura sobre cultura popular ecuatoriana sigue siendo escasa si es



que comparamos con lo que existe sobre aquella cultura a la que se ha dado en llamar oficial o elitista. Cambiar esa realidad implica una decisión política y una toma de posiciones que ojalá se concrete lo más pronto posible.

Resulta evidente que ha existido y subsiste un marcada injusticia también en este campo. Que la cultura popular no ha merecido ni lejanamente el apoyo y el respeto que cuando menos por representar la forma de vida de millones de ecuatorianos que las integran, se merece. No se trata de pedir protección en el sentido paternalista, sino un reconocimiento del derecho que tienen las comunidades involucradas en esta cultura anónima pero vital que se extiende por todas las regiones del país.

No se trata tampoco, desde luego, de pedir que se suspenda el apoyo de la cultura oficial, que generan las instituciones y organismos dentro de su propio campo de acción. Sería esa una posición necia y negadora de una realidad a través de la cual nuestro país se interrelaciona con el mundo. Hablamos de justicia, nada más, pero tampoco nada menos.

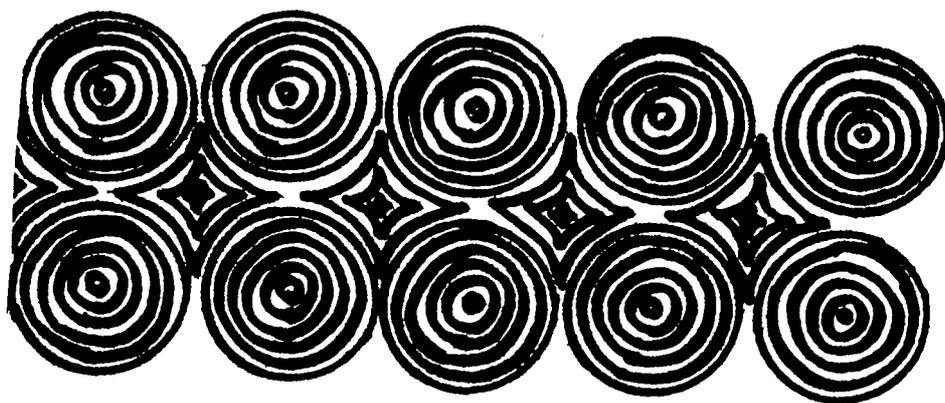
Se trata, en última instancia de propender, cuando menos, a un sano equilibrio. No es posible desconocer, por otra parte, que ese complejo fenómeno que se denomina cultura entendido en su amplio sentido antropológico traduce una realidad social en la que unos grupos detentan el poder y otros son los dominados. Los grupos que ostentan el poder y que por supuesto tienen múltiples y profundas diferencias entre sí, mantienen sin embargo, entre otros puntos en común, su participación en la hegemonía sobre la cultura, sus mecanismos de consolidación y de difusión. Las comunidades rurales, los sectores populares, como contraparte, carecen de los medios necesarios para expresarse y para ampliar su radio de acción. Es una oposición evidente y una disputa desigual en la cual el Estado, que se supone debe ser juez probo, expresa como siempre los intereses de un grupo y no de toda la comunidad.

A propósito de esta verdad que es innegable, Agustín Cueva destacaba el hecho, por ejemplo, de que el realismo social, del cual el indigenismo es una vertiente, pese a lo local del tema es lo más universal que como aporte ha dado el Ecuador, por

no decir lo único. Sirve ello para argumentar a favor de la tesis de que la dirección por la cual debería marchar el apoyo de nuestras instituciones y organismos no puede seguir desconociendo el valor de la cultura popular. Pero no solamente como tema de la obra plástica o de argumento de la creación literaria, sino como un real y efectivo apoyo al desarrollo autónomo e independiente de sus propias vivencias. La cultura popular entendida como creación de esos mayoritarios grupos anónimos tiene la suficiente potencia y capacidad creadora como para merecer el auspicio del Estado. Darle la oportunidad, así como se da a la cultura que llamamos oficial es un imperativo ético y de justicia que no

puede soslayarse por más tiempo so pena de mantener una aberrante injusticia por debajo de las declaraciones líricas.

Resulta evidente y no requiere por lo tanto de una demostración el hecho de que nuestro país atraviesa por una severa crisis económica que repercute en los diferentes campos del quehacer tanto individual como colectivo. En estas circunstancias es un imperativo administrar y lo más eficientemente posible los siempre escasos recursos destinados para el fomento de la cultura. En una época de bonanza es fácil distribuir fondos y brindar el apoyo que las instituciones y los sectores organizados requieren.



Hoy se vuelve un imperativo crear un estricto orden de prioridades que responda a la razón y la justicia. Otorgar a la cultura popular el sitio que por derecho le corresponde es un imperativo insoslayable. La difusión y el fomento de la cultura en los grandes sectores populares, especialmente aquellos pertenecientes a los grupos alejados de los centros de poder, no puede pasar por el consabido camino de llevar a esas comunidades actos o programas de una cultura ajena a ellas y que por lo tanto les resulta extraña.

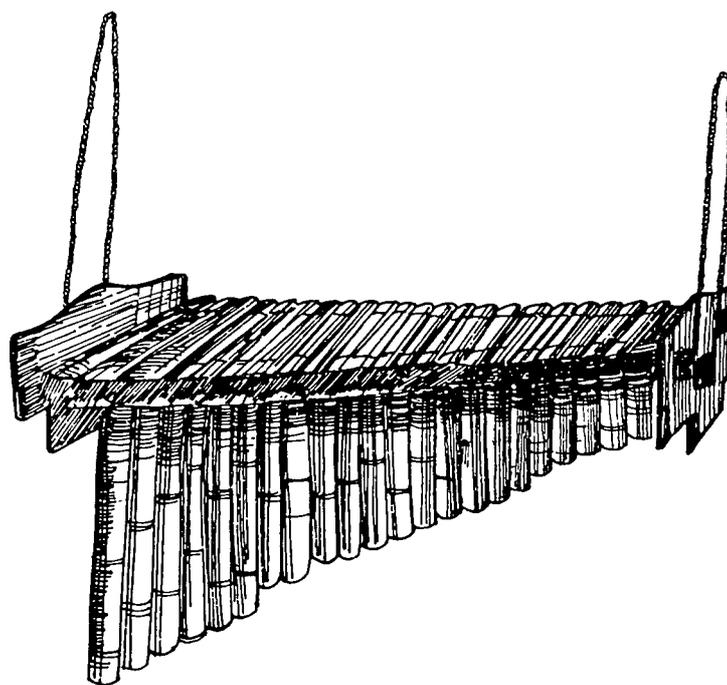
El verdadero camino va necesariamente por el fomento de sus

propias manifestaciones, sin paternalismos ni dádivas, sino con un estricto sentido de justicia. La capacidad de autogestión de esos sectores es ilimitada precisamente por el abandono en que han debido sobrevivir. La adversidad ha generado en ellos enorme creatividad que puede y debe desarrollarse con el apoyo del Estado y de sus instituciones; allí está la matriz generadora de la cultura popular, esa "otra cultura", a la que tanto debemos nuestra identidad mestiza.



La marimba

MARCELO NARANJO VILLAVICENCIO



Música de una marimba
maderas que cantan
con voz de mujer...
(*Canción popular mexicana*)

En el amplio contexto de las expresiones culturales de los pueblos, sin lugar a dudas que las expresiones musicales ocupan un lugar de preferencia. Se podría decir y sin temor a equivocarnos, que no hay un solo pueblo en el mundo que no haya cultivado algún tipo de expresión musical. Desde la imitación a los sonidos de la naturaleza, pasando por la duplicación de las expresiones sonoras de los animales hasta la composición musical mucho más desarrollada ha sido y sigue siendo un patrimonio del género humano.

Las explicaciones para que este fenómeno de naturaleza universal se dé son múltiples, entendiéndose que no solamente en las diversas manifestaciones musicales está en juego al aspecto estrictamente musical; muy

por el contrario, la música en el contexto cultural permite manifestar el carácter de un pueblo el cual, tomando como vehículo el fenómeno musical proyecta una serie de elementos de su tradición, de su modo de ser, de su propio yo, ya que no solamente es importante el aspecto rítmico, sino el contenido que en su poesía trasmite el cual revela aspiraciones, angustias, alegrías, sueños, etc. etc. Desde este punto de vista, las manifestaciones musicales son excelentes medios de expresiones y transmisiones culturales; son un verdadero pilar para la existencia y mantenimiento de una tradición oral que será pasada de generación en generación y que podría ayudar al mantenimiento y supervivencia de una cultura.

En líneas anteriores nos referíamos al elemento rítmico dentro de la expresión cultural. En este sentido también la música es una excelente decodificadora del sentir del pueblo,

ya que, las características que se vayan manifestando en ella, tendrán una estrecha relación con ciertos intrínsecos de cada pueblo, o diciéndolo en otras palabras, existiría una estrecha vinculación entre la expresión rítmica y la naturaleza del pueblo tomando en cuenta su ecología, su estructura social, su visión del mundo, etc. Las expresiones musicales de los altos Andes a nivel rítmico y lírico serán absolutamente distintas de las mismas expresiones musicales de pueblos Amazónicos o sociedades asentadas en la Costa. Cada una de aquellas expresiones musicales denotará una serie de características diferenciadoras que las vuelven propias.

De lo manifestado en líneas anteriores se desprende otra de las conexiones que tiene que ver con las expresiones culturales, cual es lo relativo a la relación entre música y ecología. Si la naturaleza circundante será la proveedora de los elementos necesarios para la confección de los instrumentos musicales, es evidente la estrecha relación que existirá entre música y naturaleza. Para el fenómeno que nos ocupa, la Marimba, esta conexión es total. Los bosques húmedos tropicales de la región

esmeraldeña, asiento natural de las culturas afroecuatorianas sirve de excelente proveedor de materiales para la construcción de la Marimba. Si hacemos una muy breve descripción de las partes componentes de este idiófono de origen africano vamos a ver que su marco está formado por dos soportes o travesaños ("madres"), los cuales embonan en dos marcos laterales de diferente tamaño ("cabeceras"). Los travesaños también denominados "burros", van revestidos de corteza de "tamajahua" o "damahua". El pambil o el cedro son las maderas más apreciadas. Sobre los travesaños recubiertos de tamahua van colocadas las teclas, cuyo número varía del 18 a 30. Las teclas son de madera de Chonta y van desde las más largas a las más pequeñas; son rectangulares. Las amarras de las teclas sobre ambos travesaños, se ajustan con fibra vegetal o con hilo. A cada tecla corresponde un resonador. Cada resonador tiene una perforación diametral por donde pasa una varilla de chonta que, a la vez que sirve de soporte, tiembla a los resonadores. Los resonadores son de caña gadúa, con su parte superior abierta y la inferior tapada por el nudo de la caña; Por último, la resonancia se

obtiene golpeando las teclas con las varillas de chonta, las cuales terminan, en uno de sus extremos, en una bola de caucho (ésta es la que entra en contacto con la tecla). A una marimba corresponden cuatro de estos mazos, los cuales son manejados por dos intérpretes. Los mazos son denominados también "tacos" (Naranjo, et. al. 1986: 85-88). Como se ha podido apreciar claramente, cada parte, cada detalle en la fabricación y ulterior interpretación de este instrumento tiene algún tipo de relación con los elementos de la naturaleza. Categóricamente podríamos decir que sin el entorno natural en donde está asentada la cultura afro-ecuatoriana sería imposible el que uno de sus patrimonios de cultura material sea la marimba.

Pero no solamente es trascendental el aspecto de la mecánica y posibilidad constructiva del instrumento musical y su relación con la naturaleza, sino que a nivel de los diversos tonos que se aspira alcanzar de la ejecución de estos instrumentos, también existe una relación de duplicar, imitar o recrear los "sonidos naturales" que cotidianamente se escuchan en esos alrededores. En este sentido esta es otra de las

oportunidades en las cuales se manifiesta ese profundo carácter integrador de determinadas culturas cuyas expresiones están, entre otras cosas, encaminadas a darnos una visión globalizante del mundo. Para el caso que nos ocupa, la marimba a través de su tonos, contenidos en la composición y estructura física misma, da un fehaciente testimonio de esta visión integradora del cosmos.

No siendo el fenómeno musical exclusivamente una actividad cultural para ser escuchada, sino también estando íntimamente relacionada con el aspecto dancístico, aquí también se hace notoria la relación entre la coreografía y el entorno físico circundante. El baile a que da lugar la ejecución de la marimba tiene una serie de pasos que metafóricamente imitan el movimiento de las palmeras o el frenesí de sonidos y vaivenes propios del bosque húmedo tropical. El vértigo de las evoluciones de los danzantes tienen el mismo ritmo de la marcha de los ríos vertiginosos o de las cadencias del mar. Es decir, esta unión de música y movimientos posibilitados por el Marimbero en la ejecución de su instrumento invitan a duplicar una vez más el medio circundante cuya imagen no es ajena

sino parte integrante del diario vivir y de las comunes vivencias de las personas que por allí realizan el acto diario de la vida. Vemos como nuevamente la naturaleza se expresa a través de una serie de símbolos vehiculizados por este maravilloso instrumento.

Esta visión alegórica, rica de sentimientos y de símbolos, de sabor y ritmo en los momentos actuales se ve amenazada por una serie de circunstancias que están conspirando de forma directa o indirecta para que se mantenga ese estado de cosas. Siendo la cultura objeto de una serie de despojos, a nivel general, la tradición cultural en la cual está enraizada la Marimba también ha sido objeto de varias circunstancias que están interviniendo de forma negativa contra la pervivencia de este instrumento. Siendo algo más concretos, podemos decir que el contenido que se comunica a través de ese instrumento en su ejecución ya no identifica a la nueva realidad que esos pueblos viven actualmente. Si la marimba, era el mejor vehículo para socializar una serie de circunstancias muy propias del bagaje cultural general de los pueblos que se identifican con ella, esto en la actua-

lidad ya no sucede, por lo cual se le ve y juzga a la actuación del marimbero como algo del pasado, de un pasado al que no se lo quiere reconocer como válido y frente al cual se tiene otro planteamiento. Siendo así, resulta “música de viejos” y por lo tanto ya no tiene asidero en las generaciones jóvenes que lo ven como un verdadero anacronismo, recordemos que vía migración las actuales generaciones han salido a otros sitios o han sido expuestos a nuevas y diferentes manifestaciones culturales dentro de cuyo contexto, desventuradamente, la marimba ha perdido su espacio.

Los procesos de modernización vividos por la sociedad esmeraldeña también han sido argumentos para que la vigencia de la marimba disminuya e inclusive esté en serios procesos de desaparición. Con el advenimiento de la luz eléctrica, la radio y toda la constelación de equipos electrónicos de sonido han inundado los hogares de los más remotos parajes de la geografía esmeraldeña, y como era de esperarse la Marimba no podía competir con estos “adelantos”. Inclusive el mismo ritmo expresado por este instrumento ha comenzado a pasos agigantados a ser

ajeno a la dinámica de la sociedad esmeraldeña. Las generaciones jóvenes prefieren bailar al ritmo de los sonos “modernos” no de las viejas cadencias interpretadas por esos personajes de leyenda que son los marimberos y sus acompañantes.

A los problemas que venimos analizando y que atentan contra la existencia de la marimba habría que sumar el hecho ciertamente trascendente de que ya no se sigue componiendo para este instrumento. Los músicos en general y los ejecutantes de la marimba ya no componen para este instrumento y los sonos y la poesía de esas canciones dan cuenta de una realidad del pasado. Esta desactualización a nivel de contenidos en la música de marimba ha sido una de las causas de mayor importancia que han impedido una plena y sana vigencia de la Marimba. Si estamos hablando de nuevas generaciones, expuestas a una nueva dinámica de vida y con una serie de inquietudes distintas de las de sus predecesores, como que se hace obvio el que un contenido despegado de su realidad va a tener muy poco atractivo para su inquietudes. Precisamente, este fenómeno ha contribuido de forma creciente a que todo lo relativo

a la música de la Marimba se lo identifique con el factor tradicionalismo y, por ende, apartado de una realidad nueva, de contenidos distintos, muchos de ellos como resultado del proceso de modernización que inexorablemente viven los pueblos, sin ser el esmeraldeño una excepción de este sentido.

Habíamos manifestado que la Marimba, su música, su contenido era una de las formas de transmisión oral de un contenido cultural propio. Ahora bien, por los procesos descritos y analizados anteriormente, se hace menester señalar que inclusive dentro del factor material que dice relación al conocimiento para fabricar este instrumento, el conocimiento cada día se lo va perdiendo. En los momentos actuales no sólo que ya no es tan fácil encontrar un buen intérprete de la Marimba, sino que el conocimiento para poder fabricarla con la calidad que el instrumento requiere se ha vuelto más difícil. “Los viejos fabricantes” se han muerto, están muy viejos o simplemente ya no quieren fabricar, y los pocos jóvenes interesados en la supervivencia de la Marimba no siempre tienen los conocimientos y habilidades suficientes como para obtener un buen

producto. En nuestras investigaciones en el campo hemos constatado de forma reiterativa que instrumentos de buena calidad cada día son más escasos y que, tampoco es abundante el número de personas que los podrían confeccionar con las características que requieren.

Finalmente, el último bastión de su supervivencia también se ve afectado claramente. La Marimba también ha perdido terreno dentro de su papel ritual que generalmente tenía. Al estar la cultura afro-ecuatoriana seriamente afectada y en un verdadero proceso de aculturación y por qué no decirlo de deculturación, todos los aspectos importantes y trascendentales de su ámbito cultural se han visto afectados, siendo el ritual uno de ellos. Al haberse dado este proceso, uno de los instrumentos que tradicionalmente habían sido utilizados para ceremonias, cultos, manifestaciones festivas, etc. como es la marimba, lógicamente que también ha perdido su funcionalidad y su vigencia, todo lo cual contribuye de forma manifiesta a que su supervivencia se vea amenazada.

Pese a todo lo dicho la Marimba no ha producido sus últimos com-

pases... Pugna por vivir y seguir ocupando un lugar en el contenido cultural en el cual surgió y tuvo plena vigencia hasta no mucho tiempo atrás. Para conseguir este deseo hay no muchos, pero sí importantes personajes que luchan denodadamente porque la Marimba y toda su tradición cultural no desaparezca. La tarea no es fácil, especialmente si tomamos en cuenta que hay una serie de factores que intervienen negativamente para su permanencia. Bien cabría manifestar que no solamente se trata de un proceso que involucra a este instrumento musical, sino que la misma cultura afro-ecuatoriana está en peligro de desaparición, de allí que los esfuerzos que se desplieguen deberán estar encaminados no solamente a este elemento cultural y su preservación, sino al mantenimiento de su contexto cultural general en donde esta contenida.

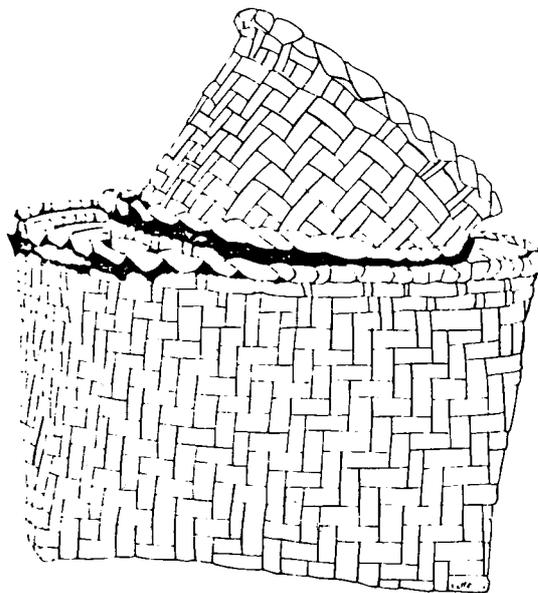
La tarea sugerida no significará una reificación de la tradicionalidad cultural en una perspectiva exclusiva del pasado; de lo que se trata es de revalorizar la Cultura poniéndole en el contexto histórico socio político y económico que le corresponde. Anotando sus virtualidades y vigencias y tratando de dar los pasos conducentes

para que tenga una vida sana y trascendente. En esta tarea sería importante, y ya de cara al fenómeno musical y a la Marimba en particular, el motivar la composición musical para este instrumento pero con temas contemporáneos que permitan una identificación de las generaciones jóvenes con esas composiciones y con esos ritmos. Dentro del mismo objetivo, también sería muy importante el organizar talleres de difusión en los cuales no solo que se ponderará e insistirá en su ejecución, sino que se incentivará su construcción, recogiendo las grandes enseñanzas de los viejos intérpretes y artesanos que aún mantienen un conocimiento

de los secretos de elaboración así como de interpretación. El mensaje final sería el sacar a la Marimba de su condición de anacronismo o de rareza turística, y ubicarla en el lugar que siempre debió estar, cual es el de ser una de las representaciones culturales más importantes y significativas de la cultura afro-ecuatoriana. En otras palabras, deseamos quitar toda identificación de la marimba con una pieza de museo y proyectarla al ámbito en el cual responda a una tradición cultural digna de ser mantenida. Si fuéremos capaces de trabajar en esta dirección y obtener los objetivos deseados esas maderas maravillosas seguirán sonando para la eternidad...

Cesteria

EULALIA MORENO DE DAVILA



Al hablar de la historia del desarrollo de las habilidades humanas, lo hacemos de la cestería quizás como una de las más antiguas; pues cuando el hombre era nómada y cazador comenzó ya a entretelar cuerdas y redes imitando formas que se encontraban en la naturaleza: en nidos de pájaros, en bosques espesos en los que las lianas se entrecruzaban formando verdaderas cortinas, en ciertos troncos de palmera cubiertos de finos tejidos, etc.

En la evolución de las herramientas se encuentran diferentes fases: el alargamiento del brazo humano para tratar de alcanzar frutos por medio de un palo; la construcción de trampas para cazar animales; el aprovechamiento de aquellas formas y materiales -maderas, lascas, cueros, fibras- que se encontraban en el medio natural y que podían ser aptos para raspar, cortar, rallar, etc. y que unidos, muchas veces unos con otros, servían para la construcción de sus enseres y

herramientas iniciales. Posteriormente, la necesidad de transportar cada vez mayor cantidad de frutos que la que cabía en sus manos obligó a idear un artefacto que facilitara dicho trabajo; si bien no se conocerá jamás a ciencia cierta cómo era este primer utensilio, existen hipótesis de que fue en forma de bolsa.

Es probable que la cestería sea anterior a la cerámica, pero por ser la fibra vegetal un material de corta duración, no existen restos, solo quedan las huellas de esteras grabadas en el barro que ha subsistido al paso de los siglos, y que dan un indiscutible testimonio sobre aquella antigüedad de la cestería de que habláramos.

La necesidad de transportar líquidos se solucionó con el uso de calabazas, que eran conducidas atadas con primitivas cuerdas. Para evitarles golpes se utilizó una red de protección, confeccionada de fibras vegetales, esto haría que posteriormente

se fabriquen cuencos o vasijas de fibras vegetales, cubiertos de barro, los que secados al sol adquirirían solidez e impermeabilidad.

Se conoce también la existencia de graneros o silos muy antiguos construidos en el suelo y forrados con esteras confeccionadas también de fibras vegetales. En ciertas culturas de América, las esteras sirvieron, además, para enterrar a los muertos.

En el Ecuador gracias a la facilidad para conseguir materias primas, la cestería se ha desarrollado en todas las regiones tanto en la Costa como en la Sierra y el Oriente, ostentando en el presente una gran variedad de formas, diseños y materiales, desde las confeccionadas con carrizo o juncos, mimbres, totoras, palmas o duda, hasta las elaboradas sencillamente con paja de las alturas, o las más, digamos estéticas, tejidas con flexibles fibras de palma; existen también bellos objetos de mimbre elaborados en Montecristi y no se puede dejar de mencionar los de paja toquilla tejidos en el Azuay, con material proveniente de la costa. En los diferentes pueblos del Ecuador, se elabora un tipo de cestería que soluciona sus diferentes

necesidades y en el que se utiliza, generalmente, el material que se encuentra cerca, como ocurre en las provincias de Cotopaxi, Esmeraldas e Imbabura, aunque existen también casos en los que la materia prima debe ser transportada de lugares distantes, como ocurre con la paja toquilla o con la duda, en el Azuay. Sería muy largo mencionar todos los tipos de cestería que tenemos en el país, pero no andaremos lejos de la verdad al hacer una afirmación general: se puede decir que en todos los lugares existen tejedores de cestos.



En el presente trabajo se intentará dar un rápida visión de los más representativos, ya sea por el volumen de su confección, por su material o por sus diseños, especialmente de aquella cestería que se produce en la provincia del Azuay, por ser la que venimos observando, desde hace muchos años, debido a la proximidad del medio; en el resto de casos, habrá, con toda evidencia, vacíos, explicables tanto por el planteamiento mismo de estas páginas, cuanto por las dificultades de conocimiento que implica su producción en contextos no muy familiares.

LA CESTERIA DE LA SIERRA

Cestería de Challuabamba

En esta localidad, ubicada en la provincia del Azuay, se utiliza como materia prima el carrizo o caña brava (Phragmites o Arundo), material típico de climas templados, que se encuentra en pequeños sembríos cerca de las viviendas. En muchos casos son utilizados como linderos y en otros para evitar la erosión. Por tratarse de un material utilizado también en la construcción de viviendas rurales -es parte fundamental del baha-

reque-, es siempre fácil de conseguir.

Para la confección de las canastas se utiliza un carrizo “no muy duro”, de manera que tenga dos características indispensables: resistencia y flexibilidad; cuando el carrizo se encuentra demasiado seco, lo sumergen en agua hasta que adquiere suavidad.

La canasta se inicia por la confección de la plantilla o base, de forma circular, tarea realizada por las mujeres mayores de la familia colocando ocho tiras de carrizo cruzadas.

Con tiras más delgadas del mismo material se entreteje en forma de espiral hasta conseguir el tamaño deseado; se continúa tejiendo en forma pareja hasta alcanzar la altura conveniente. Ya para rematar, se enrollan los terminales, colocando posteriormente el asa o jaladera, que se realiza también enrollando tiras de carrizo.

Para asegurar una mayor resistencia, se utilizan cuatro bandas más fuertes del mismo, o también en ocasiones se atraviesa de parte a parte de la cesta y por el interior del asa con un suncho o faja metálica.

Para la decoración de las canastas se pintan listas de carrizo, de las que previamente se ha eliminado la parte brillante de la corteza, introduciéndolas en agua con anilina de diversos colores. Es también frecuente que en lugar de teñir, se pinten los carrizos enteros, con esmalte y luego se extraigan las franjas de color.

Por tratarse de canastas confeccionadas en un material fuerte, son utilizadas frecuentemente y cotidianamente para cargar con pesos tales como llevar alimentos y provisiones del mercado.

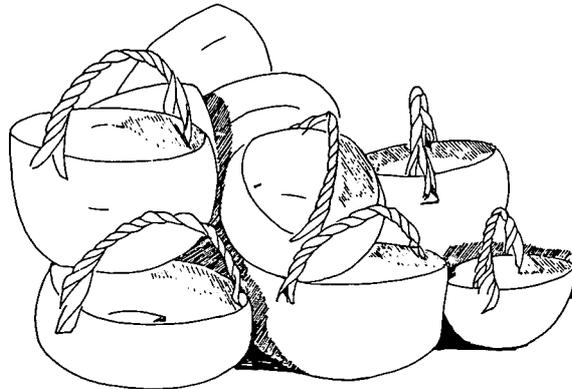
Cestería de San Joaquín

La parroquia de San Joaquín, ubicada a pocos kilómetros de la ciudad de Cuenca, es un centro en el que un gran número de sus habitantes, se dedica a la elaboración de canastas; confeccionadas éstas con un material, varias veces mencionado, al que los artesanos llaman “duda” (el nombre técnico de esta planta se desconoce; según Luis Cordero en sus Estudios Botánicos, se trata de una Arundinaria), proveniente en su mayor parte del sur de la provincia, de las proximidades de Oña. Es una planta

que posee tallos o canutos largos, de los que se sacan tiras de material más flexible que las del carrizo, con las que se entreteje una gran variedad de canastas para diferentes usos, pero que soportan menos peso que las confeccionadas con material más duros; son muy conocidas las petacas y las pañaleras de forma rectangular, muy utilizadas para guardar ropa; se elaboran también de forma redonda y de cubo, en gran tamaño y con el mismo fin. Existe una multiplicidad de diseños de objetos tejidos para diversos usos, entre las cestas de regulares dimensiones: cuadradas y no muy altas, utilizadas preferentemente para transportar pan; cuadradas en la base y circulares en la boca, llamadas “canastas de cargar”; entre las pequeñas, paneras de uso doméstico, generalmente redondas u ovaladas; tazas, rectangulares con jaladera o asa; canasto “charcho”, de diversos modelos, muy utilizado en arreglos florales; cunas o portabebés de los llamados “moisés”; además de otros objetos como sopladores, pantallas, adornos, miniaturas; etc.

Cestería de Tigua

En la provincia del Cotopaxi, la



materia prima que se utiliza es la paja de cerro (*Stipa Eriostachya*), y la forma de confección de las cestas nos recuerda la de la cerámica primitiva, hecha con tiras que se van superponiendo en forma de espiral; pero en el presente caso se utilizan pequeños atados de paja, que con la ayuda de una aguja e hilo o cabuya, se unen, comenzando por la base, siguiendo siempre la forma de espiral hasta conseguir el tamaño apropiado. A veces son redondas, otras, ovaladas, con tapa o sin ella, pero siempre de gran atractivo.

LA CESTERIA DE LA COSTA

La cestería en Esmeraldas

La vegetación propia del lugar, ha proporcionado a los confeccio-

nadores de cestas, diversos materiales que son utilizados logrando gran variedad de diseños y formas. Entre estos se encuentran: La pitigua, el rampile, la hoja blanca, la hoja negra, la chocolatilla y la hoja de chapil*; con excepción de esta última, todos los demás se usan para hacer canastas muy livianas y flexibles; la Pitigua es la fibra más fuerte y resistente, por lo que se la ha utilizado también en la construcción de cubiertas de las viviendas. Con la hoja de chapil o palma se confeccionan canastas de forma cónica y cuadrada, la cónica era utilizada con fines ceremoniales.

Generalmente, es la mujer la que se ocupa del trabajo de cestería.

Utilizando el tallo de otra palma (Rampile o rampira), sin dejarla secar, logran una mayor elasticidad - tanta

que moviendo el flexibilísimo y hermoso tejido, las cestas cambian de forma, se amoldan a la voluntad de quien la manipula- y a los modelos más diversos y caprichosos: rectangular, tubular, en forma de botella, etc.

Las técnicas que se utilizan son:
: la básica o kapú, en la que se inicia la confección de la cesta con tres pares de elementos paralelos que se entrecruzan formando figuras como estrellas; la pentagonal, en la que los elementos forman dos trapezoides; y otras en los que varía el número de elementos y en consecuencia el diseño del tejido. Es de gran importancia el detalle de utilizar materiales de dos colores con los que se realiza gran variedad de diseños geométricos.

CESTERIA DE LA REGION AMAZONICA

Cestería Shuar

El material que se usa en esta

región es un bejuco llamado "kaap", en sus diferentes variedades, al que se le quita la corteza, para ser empleada solamente la parte interior o leñosa, la misma que es cortada en bandas muy delgadas, que serán luego entretejidas para formar los tres tipos de cestas fundamentales de la región:

Chankin es una cesta de forma tubular, cuyo tejido se inicia con el cruce de tres tiras del material indicado, las mismas que forman un triángulo, al que se le junta otro elemento similar a éste, y así sucesivamente, hasta conseguir el tamaño deseado de base, para luego insertar una faja larga, del material que servirá para confeccionar las paredes del recipiente, y a partir de la cual se teje hasta alcanzar el tamaño deseado, con la particularidad de que se estrecha un poco al llegar al final o boca de la cesta.

La humedad del clima ha obligado a sus habitantes a confeccionar un tipo de cesta con propiedades impermeables, denominado pitiak; la técnica consiste en realizar

* Los nombres aquí indicados, así como muchas ideas sobre las técnicas, se tomaron de Cayapa Indian of Ecuador de S. A. Barret, part. II, Museum of the American Indians, Heye Fundation, New York, 1925.

dos cestas del mismo tamaño, de las del tipo chankin, entre las dos se colocan hojas previamente secadas al fuego (de "apai", "pumpu"* o cualquier otra que se caracterice por su dureza y resistencia); se remata el cesto uniendo las fibras de los dos elementos que lo forman.

Otro tipo de cesto muy utilizado en la región oriental, es el denominado suku, especie de bolso rectangular para colgar; en unos casos, su tejido en la base es similar al de una estera, pero mucho más apretado, las paredes son realizadas como las del chankin; en otros, la base está formada por el cruce de varias bandas de la fibra a modo de radios; una tira muy delgada se irá cruzando en forma de espiral entre los radios y se prolongará en la confección de toda la pared. En ambos casos el cesto lleva tapa y se usa para ir de pesca o para transportar objetos pequeños. Antes de concluir, quisiera hacer unas cuantas observaciones en torno a esta manifestación cultural.

Conclusiones:

- a) Pese al gran auge de los recipientes de plástico entre nosotros, que han desplazado muchos objetos artesanalmente elaborados, es preciso notar la permanencia de la cestería. Nos preguntamos cuáles son las causas de que ello ocurra; y creemos que las posibles respuestas serían, por un lado, la indiscutible belleza de ciertas piezas, y por otro, como es una artesanía que no requiere especialización y que florece en casi todas partes, las obras que elabora resultan accesibles para una población muy extensa.
- b) Los artesanos de la cestería deben estar entre los más perspicaces en cuanto se refiere al mercadeo de sus productos. Pensemos si no en la constante renovación de su trabajo, en la búsqueda de formas utilitarias a

* Todos los términos están tomados del libro *Canastos y Redes*, de César Bianchi, citado en la bibliografía.

tono con las nuevas necesidades y en el aprovechamiento de las diversas épocas del año para la comercialización: en Navidad, por ejemplo, la producción de canastas debe ser enorme (esto en lo que respecta a una manifestación social nueva); en la Cuaresma, el tejido de los ramos, que es de algún modo una manifestación de cestería*, se abre como una interesante opción (esto en lo referente a una manifestación tradicional muy antigua, si tomamos en cuenta lo afirmado al respecto por Vicente Mena, basándose en José María Vargas, quien afirma que la costumbre se remonta al siglo XVI.

El artículo de Mena al que hacemos referencia es Palmas y Ramos, en Folklore, CCE, Quito, 1985, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos No. 75.

- c) Pero los cesteros afrontan también innumerables problemas, como todos los artesanos; a

algunos de ellos nos hemos referido ya, ahora solo enfocaremos aquí un conflicto particular de la cestería.

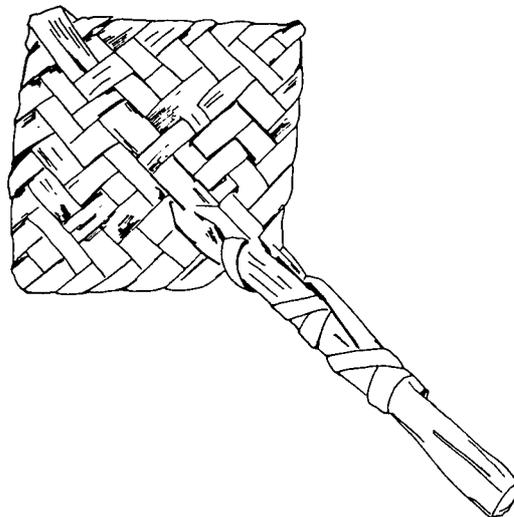
Repetidamente hemos hablado de los materiales que les sirven de base, hemos visto cómo en la mayoría de los casos sus productores se las ingenian para usar lo que tienen a mano, aunque se dé también el caso de la utilización de materias que vienen de fuera y de lejos. Pero, uno de los dramas en cuanto a este aspecto es de la desaparición de ciertas fibras, que, sin duda, en un futuro cercano afectará a los objetos que se elaboran con ellas. Es el caso de la totora, que en algunas áreas (Imbabura, Cotopaxi y Azuay, en especial), prácticamente se está extinguiendo y, de paso, aniquilando la manifestación artesana que generaba, al no haber a la mano un material de virtudes parecidas, capaz de permitir la confección de pequeños objetos de uso, tales como cestos y sopla-

* Los vendedores de estas palmas las trenzan con enorme habilidad, pero por si esto fuera poco, las adornan con innumerables objetos tejidos: farolillos, sopladores, anillos, canastitas, estrellas, cruces, etc.

dores, o la de piezas de gran tamaño, como las esteras de uso cotidiano, ya como primitivos tapices del piso de tierra, ya como placas de tumbado o de tabique, ya como bases de lechos.

Esta es una breve síntesis de las diversas características que presenta la Cestería en el Ecuador, en sus tres regiones principales. No intenta, como ya se dijo, presentar todos los tipos de cestas, ya que sería una labor

muy difícil, por no decir imposible, pues cada lugar tiene características distintas, su personalidad y sello propios, como ocurre siempre en el campo de la creación estética popular. No es más que un intento de aproximación, que en el futuro podrá y deberá ampliarse por quienes trabajen en el área específica de la investigación de artesanías y artes populares. Campo para ello hay, lo repetimos, amplísimo.



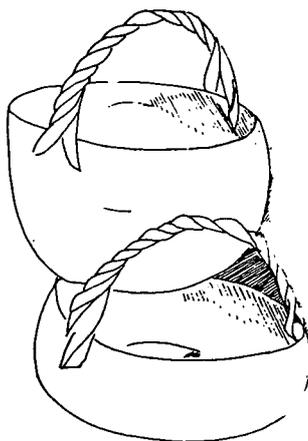
BIBLIOGRAFIA

- B. y S.A Barret,
The Cayapa Indians of Ecuador, Museum of the American Indian,
Heye Fundation, N.Y. 1925.
- César Bianchi,
Canastos y Redes, en Mundo Shuar Serie C No. 4 Centro de
Documentación e Investigación Cultural Shuar 1977.
- Alfonso Cobos y Luis Espinosa,
La Artesanía de la Cestería en el Azuay. Tesis de Licenciatura, Fac.
de Filosofía de la Universidad de Cuenca, s/f, inédita.
- Luis Cordero,
Estudios Botánicos, Publicaciones del Departamento de Difusión
Cultural de la Universidad de Cuenca, 1984.
- Gustavo Duche,
La Cestería de San Joaquín, Tesis de Bachiller, Colegio Francisco
Tamariz, Cuenca, s/f, inédita.
- Vicente Mena P. Folklore,
Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1985, Colección Básica de
Escritores Ecuatorianos No. 75.

E. Moreno y J. Dávila,
La Cestería, Investigación, Puce, Escuela de Museología, s/f,
inédita.

Varios,
La Cultura Popular en el Ecuador Tomo II, Cotopaxi, Coordinador
Marcelo Naranjo, CIDAP, s/f.

Varios,
La Cultura Popular en el Ecuador Tomo IV, Esmeraldas, Coordinador:
Marcelo Naranjo, CIDAP, Cuenca s/f. Los sombreros de paja toquilla
en el Ecuador



Los sombreros de paja toquilla

MARIA LEONOR AGUILAR DE T.



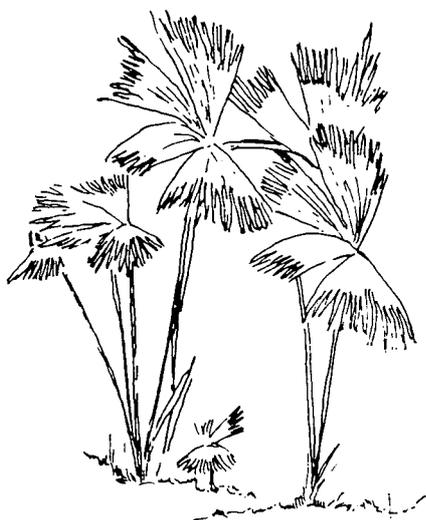
El presente artículo tiene como finalidad básica, el presentar una visión sintética y globalizadora, sobre una de las artesanías tradicionales del Ecuador como lo es la manufactura de los sombreros de paja toquilla, la misma que ha configurado patrones socio - económicos peculiares, tanto a nivel nacional de una manera general, como para la ciudad de Cuenca en forma particular, para lo cual se enfocará tanto la producción como la elaboración, al igual que los procesos posteriores de acabado y la comercialización misma del producto.

Dentro de la artesanía de los sombreros de paja toquilla en el Ecuador, se observa, como una amplia gama de individuos a lo largo de los años, han presentado patrones socio-económicos en nuestro país, totalmente distintos de los que se dieron en la colonia de los que se dan en la época republicana actual, por cuanto la red socio-económica está dada por una serie de aspectos

históricos, geográficos, humanos y comerciales. Así en la colonia ya se manufacturaron los sombreros, lo cual implicó un conjunto de relaciones diferentes de lo que ocurre en el país en el contexto actual, además, geográficamente encontramos que la costa aparece como productora de la planta y la sierra como procesadora de la misma. Igualmente, dentro de esta artesanía, existe la participación de una amplia gama de individuos, que no sólo pertenecen a distintos estratos sociales, sino que son de origen étnico diverso: cholos y montubios, y, como su producción está destinada a satisfacer tanto los mercados nacionales como internacionales, participan en el proceso otro conjunto de individuos, los exportadores y los trabajadores del acabado final del sombrero, éstos ya dentro de los países importadores. Como la sociedad es la generadora económica de la producción, se determina el tipo de economía existente en la misma, dígase de subsistencia o

autoconsumo o de comercio o de mercado, según haya o no excedente susceptible de ser exportado, no siendo las divisas, por lo tanto, distribuidas equitativamente en los diferentes estratos sociales, pues unos son los que aportan la mano de obra, otros los que realizan la transformación de la materia prima y otros los que realmente se benefician por poseer mayores capitales.

Por ello creemos, que a partir de esta manufactura se da lugar a la aparición y consolidación de una moderna estructura de clases sociales, el proletariado y la burguesía capitalista, representados por la tejedora y el exportador respectivamente, surgiendo como es lógico, estratos sociales



con características propias derivadas del proceso en mención. Además la ciudad de Cuenca se inserta al mercado internacional con la exportación de estos productos, porque si bien la cascarilla fue el primer producto de exportación, no generó estratos sociales ni estuvo ubicada dentro del modo de producción capitalista, debiendo destacarse también, que dentro del proceso de comercialización, ninguna artesanía como ésta, genera la presencia de una variada gama de individuos, que son los que con un mínimo de esfuerzo obtienen ganancias y encarecen enormemente el producto final; los intermediarios, perros y comisionistas.

Al efectuar una retrospectiva histórica, se observa que los territorios que más tarde conformarían la provincia del Azuay, presentaban en sus inicios una economía de recolección y que fue menester que transcurrieran varios siglos para que apareciera la agricultura, situación que ocurre en el Período Formativo hace unos 3000 años aproximadamente en las fases de Narrío Temprano, encontrándose los primeros asentamientos localizados en el valle de Paute, Jubones y Cañar, con una agricultura de subsistencia (PORRAS. 1975.

“Ecuador Prehistórico”). Esta es una situación que se la mantiene durante la invasión incásica, en donde se imponen formas de gobierno nativo en lo político, religioso como económico. Con la dominación española el panorama cambia radicalmente, al venir los españoles en busca de oro y de metales preciosos. Así en el Azuay se fundan varios asentamientos mineros tales como Espíritu Santo (Baños), Santa Bárbara (Gualaceo), Logroño y Sevilla de Oro (Oriente), Azogues (Mercurio), Sayausí (Plata), Molleturo y Malal (Plata). Los cronistas hablan de la existencia de gran cantidad de riquezas mineras de cobre, azufre, hierro, mármol, además del oro y de la plata, en las provincias de Azuay y de Cañar. Esta fue una de las causas para que aumente el número de habitantes del Corregimiento de Cuenca, que en el año de 1771 es elevada a la categoría de Gobernación, creándose un obispado con jurisdicción incluso sobre Guayaquil. Pero, a pesar de este crecimiento, a lo largo del siglo XIX y primera mitad del XX, la sociedad cuencana es eminentemente rural, al vivir la nobleza en función de sus haciendas, quedando los minifundios y parcelas en manos de las clases populares, los mismos que por efecto

del chulco o de la herencia se fragmentaban continuamente.

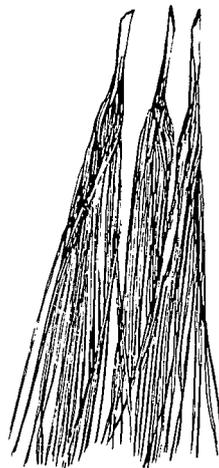
En nuestra región, antes del tejido de los sombreros de paja toquilla, se tejía el tocuyo. El algodón era traído desde el Virreynato del Perú, distribuido en Azuay y Cañar y vendido a los comerciantes limeños. En el siglo XIX, aparece en forma masiva el tejido de los sombreros, alcanzando su mayor auge en las primeras décadas del siglo XX, decayendo en la década de los años 50, debido a la poca demanda externa y a la caída de los precios internacionales, experimentando nuestra provincia un brusco estancamiento



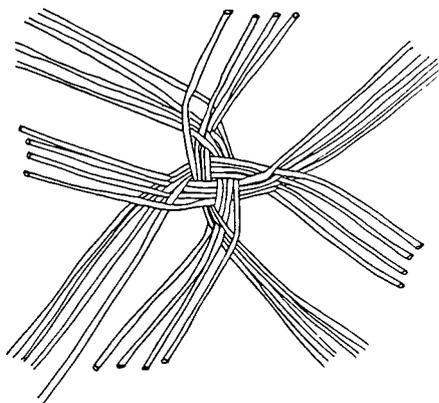
debido a la paralización de sus dos actividades básicas: la agricultura y la artesanía sombrerera, la primera por poseer una estructura anacrónica debido al minifundio y parcelización de la tierra, unidas a las condiciones geográficas y edáficas existentes al ser una zona de volcanismo antiguo que ocasiona grandes migraciones campesinas hacia la costa y el oriente y la segunda por la baja de las exportaciones.

Es el minifundio el que obliga a los campesinos a buscar ocupaciones adicionales, apareciendo las artesanías en general y en particular la de los sombreros de paja toquilla, que se consolida y se mantiene en las provincias de Azuay y de Cañar, situación que se explica por la enorme tradición artesanal existente en la región centro sur, alcanzando su mayor producción en la década del 40, concretamente en los años de 1944, 1945 y 1946, años en los que se alcanzan cifras que representan el 18.22 %, 8.11% y 17.2% del total de exportaciones registradas en el país. Con estas exportaciones se integran las provincias de Azuay y Cañar al mercado internacional y se desarrolla el urbanismo.

La manufactura de los sombreros de paja toquilla aparece como una actividad complementaria y familiar. Sobre su historia misma, existen documentos que señalan a Damián Nájjar como la persona que introduce el tejido de los sombreros en la Gobernación de Moyobamba en el Perú. En el año de 1630 F. Delgado teje las tocas y se extiende la costumbre de su empleo, utilizando para ello la mocora y posteriormente la paja toquilla, materia prima que les permitía realizar un tejido más fino, popularizándose el nombre de toquilla para este producto. Debido a la crisis económica de la ciudad de Cuenca y de la provincia del Azuay, sus autoridades creen conveniente impulsar el tejido de los sombreros



hacia el año de 1844, contratándose al maestro Ugalde para que enseñe este oficio y comprando el cabildo cuencano la materia prima. En 1845 Bartolomé Serrano trae maestros de Jipijapa y Montecristi para que difunda el tejido, lo cual determina el perfeccionamiento de esta artesanía. En esa época el bulto de paja costaba 20 pesos y el sombrero se lo vendía en un peso, debiendo aclararse que el bulto tenía alrededor de 120 o más cogollos. En 1849 en Panamá ya se vendía sombreros de Montecristi, Jipijapa y Cuenca, compitiendo estos últimos en calidad con los anteriores. Con la construcción del canal de Panamá la exportación de sombreros se incrementa por ser el producto



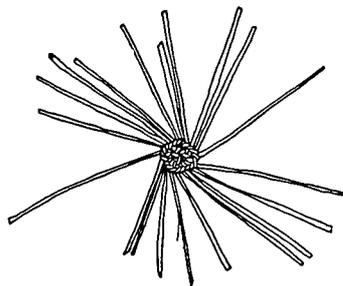
más idóneo dadas las condiciones climáticas y el tipo de trabajo existentes en dicho lugar, ya que no importaba la calidad ni el precio, sino la utilidad que brindaba, convirtiéndose hasta cierto punto en una prenda de uso obligatorio. Desde allí se distribuye hacia toda América y Europa, extendiéndose la fama y uso del sombrero, pero con el nombre de "Panama Hat", desplazando a otros sombreros y desvirtuándose el origen de su procedencia y quedando los nombres de Montecristi, Jipijapa y Cuenca, únicamente, como referencia de modelo y calidad.

Materia prima

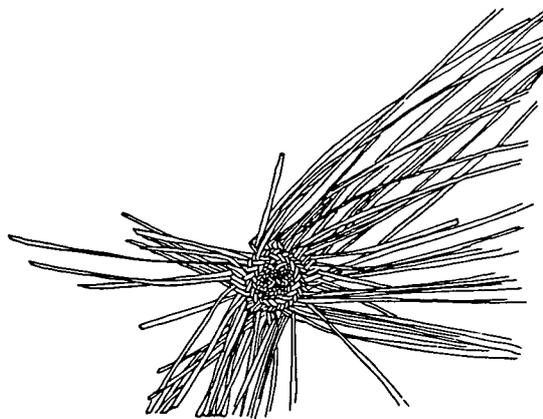
La *Carludovica Palmata* es la materia prima básica para la elaboración de los sombreros, comúnmente conocida con el nombre de "paja toquilla". Su nombre botánico de *CARLUDOVICA PALMATA RUIZETPAVON*, se lo dio en honor al rey Carlos IV y de la Reina Luisa, soberanos de España, resultante de la contracción de los nombres latinos Carolus-Carlos y Ludovica-Luisa. Pertenece a la familia de las Ciclan-táceas y es nativa de la América Tropical.

Es una planta que siempre crece en forma silvestre en los bosques tropicales de las regiones Occidental y Oriental de la República del Ecuador. Su producción actualmente se circunscribe a las provincias de Guayas, Manabí, Esmeraldas y Morona Santiago, en su orden. El cultivo de la paja toquilla en la primera provincia se lo localiza en los lugares de Barcelona, Cadeate, Las Lomas, Valdivia, Manglaralto, Olón, Pedro Carbo, Isidro Ayora, en Manabí en las zonas de Pile y el Aromo y fundamentalmente en Gualaquiza dentro de la región oriental.

La paja toquilla es una especie de palmera sin tronco cuyas hojas en forma de abanico salen desde el suelo hallándose sostenida por largos pecíolos cilíndricos. Cada planta tiene hojas anchas que alcanzan de 2 a 3 metros de largo. La parte exterior de la hoja es de color verde, en cambio, que el centro de la misma es de



un color blanco marfil o blanco perla, que es de la parte de la cual se obtiene la paja para la fabricación de los sombreros. Es un tubérculo o papa similar a la del plátano. Se lo siembra en forma igual a la antes citada, es decir, en hileras a 4 varas de distancia de ancho y de largo. Si el invierno y las condiciones climáticas son buenas, la producción comienza a los dos años y medio, ya que de lo contrario se demora aproximadamente unos 4 años en obtener la primera cosecha. Los cortes de la paja se los hace por lo general cada 30 días, según la costumbre de los cultivadores, pero, debe mantenerse siempre igual el período de corte, ésto es, si se corta cada 20 ó 15 días, este lapso indefinidamente será igual. Igualmente, se observan las fases de la luna, que son fundamentales para el mantenimiento de la planta, ya que por ejemplo “si le coge la creciente y/o la luna tierna”, ésta se pondrá raquí-tica y se morirá al efectuarse el corte de los cogollos. El número de cogollos que se obtenga de la planta, depende del número de sus hijastros, que varían según la edad de la siembra y la calidad de la papa. El tubérculo de la toquilla se lo siembra una sola vez. La semilla la obtienen en los mismos cerros, es decir, en los



toquillares viejos, siendo indispensable realizar los cultivos en zonas sin cubierta vegetal, para que no se impida la proliferación de hijastros que la planta posee.

Una vez cultivada la fibra en la montaña se procesa la paja en los propios lugares de producción, contratando los dueños a trabajadores vecinos a la zona de cultivo, quienes mediante el rpiador o unas púas, eliminan la parte exterior de la fibra o sus filos para obtener la paja, haciendo 4 tapas de cada cogollo. Realizado el desvene se procede al cocinado y secado de la paja, para venderla en bultos a los comerciantes mayoristas de la sierra, quienes a su vez entregan a las pajeras o revendonas de paja, para que realicen la venta de la materia prima al menudeo en los mercados

de las ciudades de Cuenca y Azogues. Estos son trabajadores ocasionales, cuya ocupación básica es el cultivo de sus pequeñas parcelas. Su salario no es fijo, depende de la cantidad y precisión con la que cumplan su tarea. El transporte corre a cargo del dueño, pudiendo venderse la carga directamente, es decir, sin tratamiento o ya procesada en bultos previo al conteo y clasificación por el tamaño, color y calidad de la fibra. La comercialización de la materia prima se la hace en bultos o atados de ochos, que contienen alrededor de 112 cogollos en la costa y 96 en la sierra, diferencia que se la explica por las deficiencias de transporte que ocasiona el quebramiento o ajamiento de los cogollos que tienen que ser eliminados por no ser aptos para el tejido. Existen otras denominaciones como la peseta que

es un atado compuesto de 14 a 28 cogollos y el mazo que contiene 12 a 16 cogollos.

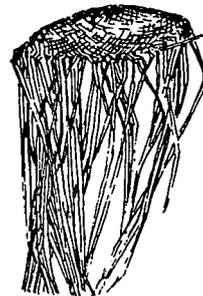
Manufactura de los sombreros

Una vez adquiridos los cogollos por parte de las tejedoras, se comienza inmediatamente el tejido de los sombreros, por no requerir la fibra de ningún tratamiento o procesamiento posterior. El número de cogollos que deberán comprar depende del tipo o clase del sombrero por confeccionarse. Así, para un sombrero fino necesitan 12 cogollos, 10 para el grueso o corriente y 8 ó 9 para el calado que es el más rápido y económico. Señalar el tiempo de duración de este trabajo fino y delicado, es tarea imposible e infructuosa, por tener las tejedoras que intercalar la realización de este oficio, con sus tareas cotidianas de hijas o amas de casa, por ser también ellas, elementos indispensables dentro del mantenimiento de sus familias.

La artesanía de los sombreros de paja toquilla, es una manufactura que requiere de poco tiempo para el aprendizaje, de menos fuerza material, de menos capital y menos

utensilios y herramientas, posibilitando ello que cualquier persona, sin distinción de sexos e incluso de edades, esté capacitada para la realización de este oficio, como efectivamente sucedió en la época del auge toquillero, época en la que las provincias de Azuay y Cañar se convirtieron en un taller manufacturero de sombreros de paja toquilla, pero que en la actualidad más del 90% de la mano de obra pertenece al sexo femenino que sigue realizando esta artesanía como complemento o ayuda al presupuesto familiar.

Dentro de los instrumentos, la horma constituye el pilar de esta artesanía. Es la encargada de dar forma al naciente sombrero a más de que permite al artesano apretar la paja con la finalidad de darle al tejido mayor consistencia y dureza, situación con la que colabora un cintillo de cuero que también aprieta el tejido y evita que éste se vuelva flojo y sin



forma. Tienen además al alcance de sus manos un tazón u olla de barro, llena de agua pura o de vertiente en la que humedecen los dedos, conjuntamente con un cepillo que la pasan sobre el tejido y las pajas, para que la fibra sea menos dura, más flexible y adquiera la forma apta o ideal para la realización de los distintos artículos susceptibles de ser elaborados con la Carludovica Palmata.

El sombrero consta de tres partes: plantilla, copa y falda. Se comienza a tejer por la plantilla. Su centro tiene una forma circular. La habilidad manual del artesano, da la calidad del sombrero, siendo las labores y los calados que en ellos se hacen, producto de su iniciativa personal. Para el tejido de la plantilla y de la falda no se requiere de instrumento alguno, no así para la copa en la que es indispensable el uso de la horma que es la que va a dar forma al sombrero. Concluido el tejido de la falda, se hace el rematado, de derecha a izquierda, sin cortar las pajas sobrantes. Aquí termina la ardua y artística tarea de nuestras hábiles tejedoras. El sombrero queda así listo para que se efectúen los procesos últimos de: lavado, azocado, sahumado, prensado y semiblichado.

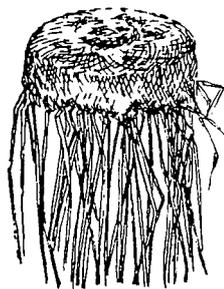
Sombreros semi-elaborados: procesos

El remate es la operación última y manual del tejido, mediante la cual se afianzan las fibras del borde del ala, atándolas fuertemente, para evitar que el trabajo se abra, pero sin que se realice el corte de las mismas.

Comienza entonces la tarea de los “comisionistas”, agentes intermediarios, (reciben una comisión por ello, de allí su nombre) que emplean recursos propios para seleccionar y comprar sombreros semi-elaborados, procedentes de sectores rurales y urbanos, para revenderlos luego a las casa exportadoras encargadas de realizar los últimos procesos, hasta obtener el producto de exportación.

Las firmas exportadoras y a su vez procesadoras de los sombreros, tejidos por las finas y hábiles manos de las tejedoras, realizan los siguientes pasos técnicos, indispensables dentro de esta manufactura; azoque y compostura que engloba a su vez lavado, hormado, maceteado, sahumado planchado y sustitución de pajas, contratando a trabajadores a quienes se los paga a destajo, es decir según el trabajo y el número de

docenas trabajadas. Explicando brevemente estos procesos tenemos: azoque: técnica mediante la cual se aprietan los remates o cabos de los sombreros para que el tejido no se abra y le ofrezca un máximo de seguridad más tarde al usuario. El lavado lo realizan por lo general en cestas de plástico para eliminar la grasa proveniente de los dedos de las artesanas con algún detergente o agua tibia para luego enjuagarlos y eliminar los residuos que de este material pudiera haber quedado en los sombreros. Las casas exportadoras para el sahumado o blanqueado completan la producción por lo menos semanal de los sombreros y en un cuarto hermético, construido a propósito, someten la paja o el sombrero ya terminado, a vapores de azufre por un lapso no menor de 8 a 10 horas, no pudiendo por ningún motivo abrirse éste antes del tiempo señalado. Este paso se lo complementa con el proceso de secado, que en la mayoría



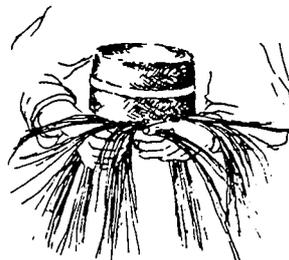
de los casos se lo hace en patios o en lugares amplios, dependiendo la duración de las condiciones del clima: así, en verano los sombreros tardan en secarse una o dos horas, si el sol es fuerte, de lo contrario una mañana. Algunas firmas exportadoras poseen secadoras de sombreros que simplifican y agilitan esta técnica al secarlos en 5 ó 6 minutos, con una temperatura aproximada de 45 grados centígrados. El sombrero ya blanqueado es sometido nuevamente al proceso de sahumado, para fijar el color obtenido, empleando las mismas sustancias y repitiendo también, el proceso de secado. Más sofisticada es la técnica del semi-blichado o blanqueado químico realizado mediante sustancias químicas a base de perboratos y cloratos de potasio, como productos básicos, algunos de estos productos al ser ácidos, necesitan que se los mezcle con fosfatos para alcanzar el PH ideal. El tipo de semi-blichado o blichado completo que se dé a los sombreros depende, en última instancia, de los gustos y exigencias de los usuarios. El hormado, planchado y maceteado son técnicas simultáneas. En el primer caso los compositores emplean la horma para, ajustando el sombrero terminado a ella, darle la forma

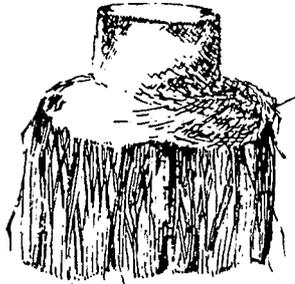
correcta, mientras se lo macetea o golpea con un mazo de madera, para igualar la superficie del tejido y mejorar su aspecto general. Es una operación que requiere de gran destreza, caso contrario puede herirse y desmejorarse el tejido, por los golpes dados sin medida. Luego se pasa una plancha caliente por todo el sombrero, para alisar el tejido y mejorar su apariencia. Estos procesos pueden ser realizados ocasionalmente por las tejedoras, pero se vuelven imprescindibles dentro de la técnica de la compostura. Un proceso no siempre empleado es el de los pasadores de paja, proceso en el que trabajan tan sólo mujeres, que tienen la responsabilidad de manejar los sombreros y sustituir las pajas malas por buenas, directamente, en el tejido hecho por las artesanas, intercalando además las fibras que fuesen necesarias en los tejidos malos. Los compositores constituyen mano de obra especializada, por lo delicado y difícil de su misión, al depender de ellos la calidad y forma del sombrero futuro, que recorrerá o se distribuirá en los distintos mercados del mundo.

Las técnicas que se emplean en los sombreros tinturados son todas las antes explicadas, con la peculia-

ridad de que después de realizado el blanqueamiento, se lo tinte o tiñe. Se reúne la producción de una semana, para colocarla en tinas especiales, en las que se han disuelto previamente los colorantes por el tiempo de 45 minutos a una hora. Se prefiere realizar el teñido directamente en los sombreros y no en la fibra, porque en la confección del tejido, el manipuleo constante y la falta de aseo, pueden causar variantes negativas en el color que inicialmente se deseó obtener.

Concluidos estos procesos se pasa a la clasificación de los sombreros: se tiene en cuenta la calidad, forma, tamaño, clase y color de los mismos, para finalmente realizar el empaque o embalaje, como paso previo a la exportación. Los sombreros exportados no constituyen un producto de consumo final, listo para la venta, pues no están listos todavía para el uso, por cuanto se los envía, únicamente, en forma de campanas





de paja toquilla; el país comprador necesita de mano de obra adicional para realizar los últimos trabajos: el prensado y el terminado propiamente dicho. El prensado, darle forma al sombrero, mediante diversas hormas, según el modelo. Es un proceso que no lo realizan en gran escala las casas exportadoras, pero una gran cantidad de sombreros, de diversos modelos, son exportados ya prensados u hormados, porque, en primer lugar, esos han sido los deseos del comprador y porque, fundamentalmente, nuestros trabajadores y empresarios, sí están en capacidad de realizar este trabajo, con la misma perfección y maestría que los procesos anteriores. Los países hacia cuyos mercados exportamos los sombreros de paja toquilla, además del proceso anterior, tienen que realizar la técnica del guarnecido que puede ser parcial o completa. En el primer caso tan sólo se colocará el cintillo y el tafilete interno, generalmente de cuero, justamente en la unión de la copa y

falda del sombrero, para preservar la paja del sudor de la frente, evitando su deterioro o que se vuelva de un color amarillento. El guarnecido completo incluye el cintillo, el tafilete interno y el revoque que se colocará dentro del sombrero y en el cual se imprimirá la etiqueta respectiva, con los injustos nombres de "Panama Hat" o "Genuine Panama Montecristi", desvirtuándose la procedencia real del sombrero exportado.

Lo acotado anteriormente, no significa que las casas exportadoras no estén en capacidad de realizar estos dos últimos procedimientos, que sí los efectúan con perfección y arte, en los sombreros destinados a abastecer el consumo de los numerosos y variados mercados internos del país, pero no lo hacen y exportan tan sólo formas o campanas de paja toquilla por: 1) El elevado costo de embalaje y transporte, pues si se exportan sombreros terminados, se requiere de una empresa especial, para que no se estropeen hasta llegar a su destino, empaque que incluiría hormas de diferente forma, que por más que sean de material liviano, elevarían ostensiblemente el peso de la carga; 2) Los derechos arancelarios, que son mayores cuando el producto

de exportación es un artículo u objeto terminado y 3) Por la protección que dan a sus trabajadores y obreros los gobiernos de los países importadores, que se preocupan que ellos tengan ocupación y los constituyen además en mano de obra calificada para la realización de estos procesos de acabado del sombrero ecuatoriano de paja toquilla.

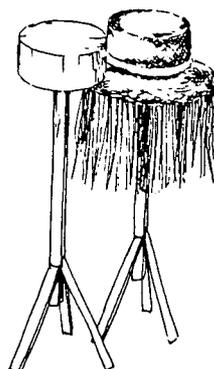
Comercialización de los sombreros semi-elaborados

En la industria toquillera, es un paso muy importante la comercialización de sombreros semi-procesados, la misma que no se realiza directamente del tejedor al exportador, sino que atraviesa por una amplia gama de intermediarios, hasta llegar a su destino final en el mercado nacional, es decir a los exportadores.

La manufactura sombrerera es una artesanía casera, perteneciente al tipo de economía abierta para el mercado externo; al mismo tiempo, es una economía libre, que se la realiza sin intervención del Estado, invirtiéndose su producto íntegramente en la satisfacción de las necesidades vitales, propias de cualquier grupo

familiar. También se la puede clasificar como una economía estacionaria, que implica que el número de personas y sus necesidades individuales y sociales, permanecen siempre constantes; se la considera así porque a pesar de que el número de tejedoras, desde sus inicios hasta nuestros días, se ha incrementado considerablemente, sus necesidades individuales y sociales han permanecido estáticas y quizás más bien han retrocedido, al haber aumentado las necesidades por las condiciones propias del progreso y del alto costo de la vida, que día a día crece rápidamente.

La primera comercialización que sufre el sombrero es de las tejedoras a los revendedores, conocidos en el lenguaje popular y propio de la clase con el nombre pintoresco de



“perros”, luego se pasa de los perros a los comisionistas quienes o entregan a los azocadores y luego a los compositores, para vender el producto en el mercado interno o a los exportadores, o entregan directamente los sombreros a estos últimos quienes se encargan de realizar los procesos de acabado, contratando para ello a azocadores y compositores, para finalmente realizar la exportación a los mercados consumidores.

Los perros y demás intermediarios son, en términos generales, los simples intermediarios, existentes en casi todas las industrias, que encuentran su medio de sustento en la realización de estas actividades, obteniendo ganancias sin que hayan intervenido para nada en la transformación de la materia prima.

Los intermediarios que realizan tanto la comercialización de la materia prima, como la de los sombreros semi-elaborados, son hasta cierto punto indispensables dentro de esta manufactura, ante la imposibilidad que tienen las tejedoras de adquirir a los dueños los cogollos de paja toquilla y de hacer la entrega del producto terminado al exportador o al mercado interno, entre otras razones,

por no constituir todavía el sombrero, un bien u objeto final, listo para el uso del usuario. El papel desempeñado por los intermediarios anteriormente citados es el siguiente: el perro es un subcomisionado que compra directamente los sombreros a las tejedoras. Trabajan exclusivamente al o para el servicio de los comisionados, con dinero de éste o con capital propio. Se trasladan a las poblaciones y recorren los campos casa por casa, en búsqueda de estos productos. Aprovechan muchas veces las necesidades apremiantes de esta clase artesanal; ofrecen dinero adelantado, por sombreros recién terminados o recién comenzados, en cantidades menores al valor común del objeto. Su área de actividad se circunscribe al campo, en donde hay tejedoras más necesitadas y con mayores problemas para llevar sus productos al mercado, básicamente por las dificultades y costos del transporte. Estas son personas que hasta cierto punto se vuelven indispensables sobre todo en aquellas poblaciones alejadas y de difícil acceso. El comisionado es a quien el perro entrega los sombreros recolectados y son muchos de ellos agentes encargados por las casas o firmas exportadoras, para la compra de la

mercadería. Trabajan generalmente con capital propio, ganando comisión por las entregas realizadas, siendo mayor ésta, cuanto más finos y mejores son los tejidos de los sombreros. Los grandes comisionados que trabajan reuniendo las mercaderías, tanto del campo como de la ciudad, tienen su "perros propios" con quienes negocian exclusivamente, revendiéndoles estos últimos, todos los sombreros comprados a las tejedoras, por unidades o a precios que les significan un 40% o 45% de utilidades, en relación al valor que originalmente pagaron a las productoras; los comisionados a su vez, entregan a los exportadores, percibiendo ganancias del 10% al 15%.

La venta la suelen hacer a varias casas exportadoras, según las ganancias mayores o menores que se les ofrezca, siendo dentro de las clases intermediarias, junto con los perros, los que trabajan sin riesgo alguno, al saber que sus ganancias dependen de la cantidad y calidad de los sombreros, que siempre serán apetecidos y demandados por los exportadores.

La actividad y labor desplegada por los perros y comisionistas, puede entenderse y hasta cierto punto

explicarse en las poblaciones campesinas, al considerarse quizás que constituyen elementos de "ayuda" para las tejedoras al "solucionarles" al instante sus más apremiantes necesidades y evitarles pérdidas de tiempo y gastos extras en sus viajes hacia las ciudades, en las que no siempre ven coronados sus más caros anhelos. Pero esta actividad es inaceptable y no tiene justificación alguna en los mercados urbanos, al poder las tejedoras entregar directamente los sombreros manufacturados a los exportadores, evitando el encarecimiento del producto acabado y obteniendo mayores utilidades, quizás, que las logradas.

Sin embargo en las ferias que se realizan los días jueves, sábados y domingos en las ciudades de Cuenca, Azogues y Biblián, respectivamente, por citar sólo unos ejemplos, actúan los perros y comisionados, con títulos que los acreditan como los únicos compradores del producto, iniciándose así la dramática lucha entre las tejedoras y estos intermediarios, al defender las primeras su trabajo arduo y cansado realizado en la semana, rogando que se les pague su precio justo y entre los segundos que regatean el precio, afirmando que la



venta de estos productos ha bajado en el mercado o por el contrario, encontrándoles fallas e imperfecciones, siendo ésta la realidad de la ley de la demanda y de la oferta entre nuestras tejedoras.

Los exportadores constituyen el último tipo de intermediarios, dentro de la venta y comercialización de estos productos. Son los encargados de realizar los procesos últimos de acabado del sombrero, entregando luego al mercado nacional e internacional un producto finamente acabado, que hace resaltar la habilidad de nuestras artesanas poniendo muy en alto el nombre artesanal del Ecuador en los diferentes países del

mundo. La exportación la realizan básicamente a los países de Estados Unidos de Norte América, México, Brasil, Canadá, Japón, Italia, Alemania y en menor escala a otros países tanto de Europa como de América del Sur.

Diferencias entre el tejido costeño y el serrano

Finalmente, antes de concluir con esta brevísima exposición y análisis de la manufactura de los sombreros de paja toquilla, indicaremos algunas diferencias que existen entre el tejido del sombrero costeño y el serrano:

-Procedencia de la materia prima y comercialización. Las tejedoras manabitas emplean la fibra de las zonas del Aromo y de Pile y las de la sierra, de Manglaralto. En la sierra se la vende en agrupaciones de ocho y pesetas y en la costa en mazos que contienen de 12 a 16 cogollos y en la primera de 112 a 96.

-Las hormas y la forma de tejer. Los instrumentos son los mismos, pero la madera empleada

es distinta, en la costa emplean la balsa o el caco, y en la sierra el eucalipto, laurel o rosero. En la costa tejen de pie utilizando un trípode.

-Procesos de acabado en los sombreros semi-elaborados. El azoque es distinto en Montecristi, remantan de derecha a izquierda y viceversa en la sierra.

-La materia prima para el sahumado y blanqueado, es el azufre en la costa e importada en la sierra, en donde emplean ya nitratos, cloratos y fosfatos.

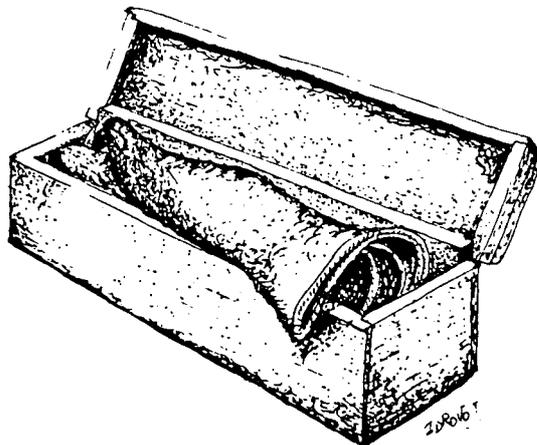
-El azoque y la compostura lo realizan en Montecristi las

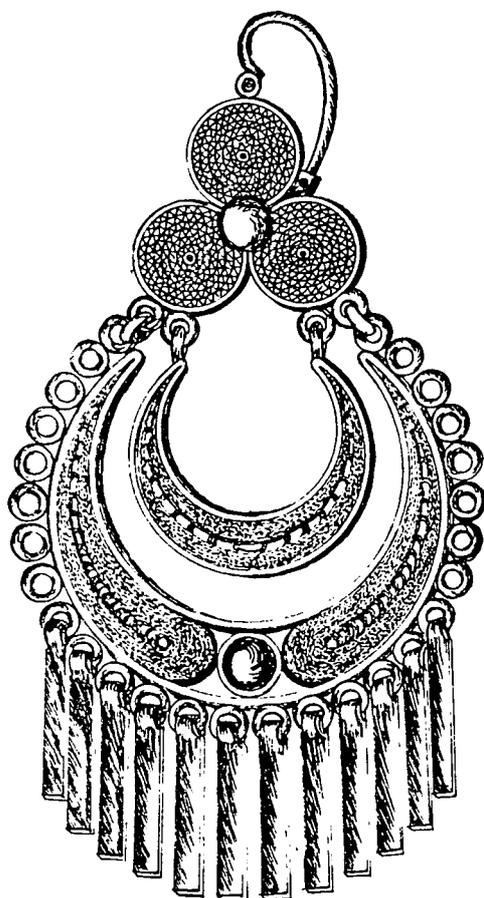
propias tejedoras; en la sierra lo efectúan trabajadores contratados a destajo.

-El teñido es defectuoso en la costa

-Comercialización y exportación. En Montecristi no existen casas exportadoras, existiendo un número considerable de las mismas en la ciudad de Cuenca

-Número de tejedoras. Si bien el número de artesanas tejedoras ha bajado en forma considerable, el porcentaje en Montecristi es prácticamente nulo, situación que contrasta enormemente en la sierra.





“En todo se advertía
esa estudiada simplicidad
que constituye el más alto
refinamiento del gusto”

L. Durell, Justine

“y cuando comenzábamos a
desarrollar este arte,
la imaginación nos fue
creciendo”

Ernesto Jara

Más allá del tiempo y de los días, por detrás de las formas y de las sombras, en favor de la cofradía del espíritu, las cosas sobreviven. En la esencia de las grandes profundidades adivino manos inquietas, curiosas, intuyo la vivacidad del instante cuando los sentidos, el instinto, el olfato le llevó al hombre a recrearse, a dejar suelta a su imaginación a

encontrarse con los susurros de creación de sus dioses.

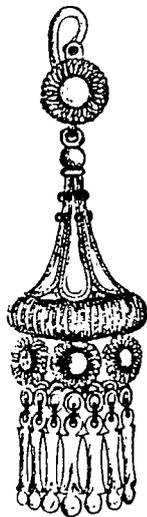
Entonces sus manos se movieron y siguieron libres a la materia. Se encontraron con las líneas, con los espacios, con los vacíos. Fueron acoplándose a las formas limpias del tiempo, de los vientos, de la vida y de la muerte.

Enlazando los contornos de la naturaleza crearon figuras en relieve de hombres y mujeres. Martillando en frío, martillando con mazos de piedra extendieron el oro y la plata hasta convertirlos en finas y blandas láminas. Con mucho cuidado, casi sin dejar huellas los orfebres cañaris soldaron, unieron el brillo del oro y la flexibilidad de la plata.

Imitaron con asombro la transparencia calidoscópica del tejido de las arañas. Conocieron los secretos de la suelda, descubrieron los principios de la filigrana. Considerados

como seres privilegiados por su pueblo, los artesanos orfebres del incario cincelaron, estamparon, repujaron el oro y la plata. Trabajaron en superficies planas. Mostrándonos sus creencias, y su religiosidad, su exuberancia manual y la destreza de su oficio hicieron vasos ceremoniales, máscaras funerarias, amuletos para su protección, tumis o cuchillos en forma de media luna con cabezas de llama o alpaca.

Los orfebres de los pueblos de la costa, los artífices de los metales y de las piedras preciosas como los Huancavilcas y los orfebres de la cultura Tolita nos dejaron ricas



muestras de su ingenio, de su saber y de la maravillosidad de su oficio. Ellos dominaron técnicas de difícil factura como la de la fundición, el forjado, laminaciones con martillado, fundición en moldes y a la cera perdida, amalgamas, suelda, repujado, engastaron con maestría piedras en sus joyas y articularon figuras humanas y antropomorfas de aves y animales.

Ataviaron sus cuerpos con delgados y anchos brazaletes. Adornaron sus orejas, sus bocas, sus pechos, sus antebrazos, sus cuellos. Alargaron el oro y la plata hasta convertirlos en lentejuelas e hilos para adornar los tejidos y vestidos de los sacerdotes, de sus mujeres.

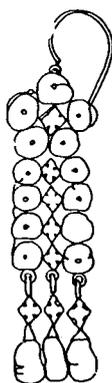
Y cuando todo tenía una equilibrada armonía llegaron los galeones españoles. Trajeron en sus arcas las mitas y los obrajes y se llevaron en lingotes la vida de los pueblos, los nombres de los dioses, su alegría y su esplendor. Rompieron el ritmo de los días, vinieron otros tiempos. Se mezclaron los hombres y los gustos, nacieron otras necesidades, se diluyeron las prohibiciones durante los casi tres siglos de duración del coloniaje español.

En aquel entonces calló la lengua de los pueblos de estas tierras, cubrieron su rostro, hablaron con su cuerpo, agudizaron su oído, murmuraron en su andar, sobrevivieron con su discreción y su listeza, con la finura de sus labores. Diluyeron, traspasaron las fronteras de las prohibiciones, sobreviviendo en su oficio, con sus artificios, en su arte mostrándonos cómo la fuerza de sus costumbres, de sus mitos, de sus ritos, de sus conocimientos nos ha permitido nuestra sobrevivencia como pueblos engarzándonos en una nueva unidad, creciendo, descubriéndonos.

Así las exigencias de la nobleza española, de las poblaciones criollas, las clases pudientes de la Colonia, las necesidades de la Iglesia y el clero convirtieron a la orfebrería en una de las ramas artesanales más difundidas de esta época. Se incrementaron

también otras actividades manuales dentro del sector artesanal como la carpintería, la joyería, ebanistería, talabartería, textilería. Los españoles transpusieron a estas tierras una organización artesanal fundamentada en la formación de talleres artesanales y gremios de maestros, a los cuales en un principio, no se les permitió el ingreso de los indígenas en especial en los talleres de orfebrería.. *"al artesano indígena se le prohibió el ejercicio de las artesanías españolas y su ingreso a los gremios artesanales. Sin embargo continuó ejerciendo su artesanía nativa, para atender a las necesidades de la población indígena y el pago de tributo de la encomienda"*

La Iglesia levantó junto a sus templos y conventos talleres dedicados a la producción de joyería trabajada sólo en metales finos con



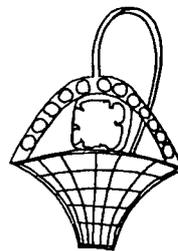
pedras preciosas. En estos talleres se hicieron vistosas piezas dedicadas a la Eucaristía, el Bautismo y la Extrema Unción. Fabricaron copones, escapularios, rosarios, patenas, cálices, portaviáticos, potencias, sagrarios de extrema delicadeza y finura, adornados con hojas y frutos, con pedras preciosas, con oro, plata, plata dorada y algunas fueron de latón. Trabajaron en cada detalle con minuciosidad para determinar su forma correcta, su peso justo, su dimensión exacta, para conseguir un acabado perfecto.

Incorporando nuevas herramientas como las hileras, el torno de estirar, martillos, yunques, fraguas formaron zarcillos, collares, anillos, cinturones, diademas. Algunas piezas fueron revestidas en pan de oro como cetros, espadas, coronas, lunas, todas piezas fundamentales para vestir a las imágenes de la Virgen así como también, bordados en oro y en plata para las casullas de los sacerdotes.

Con perlas, brillantes, amatistas, esmeraldas, con el oro y la plata, los artesanos orfebres dedicaron también su pulso y su ingenio para construir objetos utilitarios y decorativos. Era costumbre de esa época contar en los

hogares con cubiertos, juegos de vajillas, saleros, jarras, cofres, candelabros de plata. Los aparejos de los caballos eran también construídos por los orfebres como símbolo del poder y de la casta social de quien podía contar con estos utensilios para su uso.

Durante la época republicana no se dieron profundos cambios en las técnicas del trabajo. Sin embargo se experimentó una cierta especialización de los artesanos. A comienzos del siglo XIX este sector estuvo ya organizado en gremios y su oficio quedó destinado a las personas de estratos medios y bajos. Se formaron un gran número de



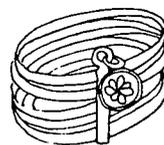
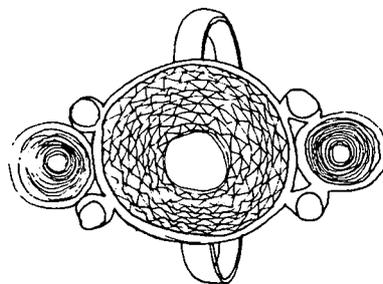
talleres conformados en su mayoría por los mismos miembros de la familia, contratando en ciertos casos a operarios y aprendices.

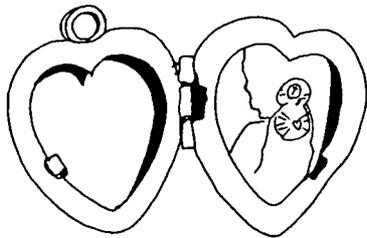
En estos tiempo la demanda de la joyería fue tan intensa como en la Colonia y era el Cabildo quien fijaba la tarifa de los servicios de los artesanos así como también los precios de los bienes producidos. Toda la producción de los orfebres y joyeros era consumida por los terratenientes, por la Iglesia y los sectores aliados a las clases con ingresos económicos elevados.

Aunque la producción orfebre no ha tenido en su larga historia un proceso estable sobre todo por los cambios producidos en la situación económica del país y por el cierto grado de inestabilidad en el abastecimiento de la materia prima y su comercialización, el Azuay se ha constituido en una de las regiones del país en donde con mayor facilidad se puede apreciar el desarrollo artístico y técnico de la joyería.

Poco a poco esta fuerte tradición artesanal del trabajo con los metales preciosos ha dado características especiales a la joyería de esta región.

Podemos hablar de una Joyería Tradicional Azuaya pues sus principios de diseño, de producción, la forma del empleo de la materia prima, los nombres y el uso de las piezas responden y están con mucha fuerza ligados a conocimientos adquiridos y aprehendidos gracias al traspaso de la sabiduría de los artesanos indígenas y mestizos, de generación en generación en un continuo proceso de aprendizaje a través de la incorporación permanente de nuevas herramientas, de novedosas propuestas plásticas donde se utilizan no tan sólo metales de fina procedencia como el oro, la plata, las piedras preciosas sino también elementos obtenidos de la arcilla, de materiales elevados a categorías artísticas por





sus gratas y finas posibilidades estéticas.

Una de las características en la orfebrería y en la joyería tradicional cuencana ha sido el empleo de diseños con fuertes contenidos de corrientes artísticas desarrolladas con mucho más fuerza dentro de otras artes "el manierismo deja clara su importancia en el barroco, estilo, este último, que se adaptó muy bien a la mentalidad indiana y se proyectó sobre el rococó y el neoclasicismo hasta nuestros días"

El vigor de estas corrientes artísticas y su adaptación a nuestro medio cultural dieron en un principio como resultado la realización de joyas con estilos ajenos. Los orfebres a pesar de estar motivados por la moda y el mercado lograron mantener cierto estilo en su trabajo, naciendo en esta casi inconsciente y espontánea práctica un arte mestizo "estilística-

mente la orfebrería cuencana se mueve entre dos corrientes: la de Quito y la de Lima y Trujillo...la evolución estilística de Cuenca es más bien lenta que en las ciudades antes citadas y existe un claro deseo de hacer pervivir en la platería las formas tradicionales adaptándolas a las diferentes corrientes"

Su complejidad y el extremo cuidado así como la cantidad de tiempo necesaria para esta labor ha convertido a los talleres de los joyeros en el lugar en donde se puede apreciar con claridad como el oficio se trasmite de padres a hijos cuidando de indicarles todos los pasos necesarios para ser verdaderos maestros en el arte de la transformación del oro, de la plata, de las piedras preciosas.

Todos comenzaron como aprendices de los talleres. Cada ocupación en el taller tenía una razón. Barrer el piso, lavar las piezas, arreglar el taller, limpiar los desperdicios, comprar gasolina para los crisoles. Todo era necesario saber. Después, en el momento más oportuno cuando el maestro creía conveniente, el aprendiz pasaba a realizar trabajos de mayor responsabilidad como el acabado de algunas piezas sencillas.



Para trabajar en la joyería tradicional la mayoría de las herramientas empleadas han sido diseñadas y construidas por los propios artesanos resultándoles muy funcionales y prácticas para el uso acordado. Metales como el hierro, el bronce o el acero, constituyen la materia prima para la fabricación de estas herramientas “templadas” al fuego de la fragua tradicional, logrando grados de dureza acordes con las resistencias a soportar. Muchas de estas herramientas han sido herencia transmitida de padres a hijos, por varias generaciones.

Poco a poco sabiendo manejar con facilidad cada momento del oficio iban conociendo los secretos de esta alquimia permanente en donde el color de los tréboles, el vuelo de los pájaros, la rugosidad de las violetas y de las flores y matas de las cercas quedan impregnados en zarcillos de

pajarito, zarcillo pensamientos, chamburos, tréboles, zarcillos de floripondios, candongas, paulas o tres marías, zarcillo de gota y botón, hojas de uva, moscos, sapos con pajarito, pensamientos.

Estilizando la naturaleza mediante el esmaltado, el grabado en buril, el vaciado y la filigrana con fuelles y sopletes, con la piedra pómez y la churumbela con las pinzas y los crisoles manejados con destreza y habilidad para cambiar la textura y el cuerpo del oro y la plata forman cadenas conocidas por su apariencia con los nombres de: cadenas de lomo de corvina, de lomo chino, cadenas de cordón.

Con la filigrana se trabaja de todo según el gusto y el pedido del cliente. Con hebras de plata y de oro, retorcidas y atachadas los maestros de la filigrana hacen desde aretes, collares, cochecitos, pianos, cofres, carteras, pulseras de tambor, prendedores, canastillas, cigarreras, cajitas en forma de corazón para poner rosarios hasta zarcillos como el chamburo, espumilla, de canoa, magnolia.

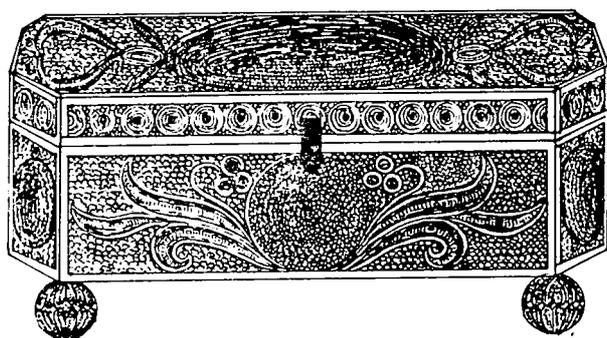
Los “hábil copistas” como se

llaman algunos de los maestros grabadores por manejar con facilidad el dibujo, hacen en zarcillos, anillos, pendientes y manillas inscripciones o tallas sacando relieves de superficies de cierta dureza para que la incisión sea duradera. Algunas de las piezas logradas con la técnica del grabado reciben nombres relacionados con las características propias de las piezas: anillo solitario de perla, anillo de monte, manilla de chapa, media perla, hojas con flores pensamiento, pendiente de gota.

El esmaltado en cambio es una técnica cuyo proceso se basa en la aplicación por fusión de un barniz o esmalte vítreo coloreado sobre superficies metálicas. Con el esmaltado se hacen anillos de grados y de matrimonio, zarcillos de floripondio, dormilonas, reinas victorias, zarcillos de tres en fila, caravana, mariposas, lazo con gota.

Derramando el metal fundido en un molde hecho a partir de un modelo predeterminado se trabaja una de las técnicas más utilizadas en la joyería tradicional de Cuenca como es la técnica del vaciado. Mediante esta técnica se han logrado piezas de verdadero primor como zarcillos gota y botón, gota y botón de hojas y perla, zarcillos de lazo con gota, zarcillos de rosa y media luna con perlas, zarcillo sapito de tres gotas.

Aretes, prendedores, anillos, colgantes, manillas son las piezas más apetecidas dentro de la producción de la joyería azuaya. Cada una de ellas por sus propias características y por su conformación tienen diferentes connotaciones. Los aretes también conocidos con el nombre de broquel son piezas cortas y fijas. Las argollas o candongas son piezas de formas curvas y piezas fijas, los zarcillos son aretes largos con piezas



móviles que penden del “botón o gotas”.

Los anillos trabajados por los joyeros azuayos utilizan gran cantidad de pedrería en especial, las perlas. Los prendedores son piezas destinadas para el uso del hombre y de la mujer. Los prendedores destinados a los hombres son de dos tipos: sujetadores de corbata, gemelos o mancuernas de camisa. Los prendedores para el adorno femenino utilizan un sistema de broche o ganchos para sujetar la joya a la prenda de vestir.

Una de las piezas más características de la joyería tradicional por mucho tiempo ha sido el llamado “guardapelos” pieza utilizada para guardar algunos cabellos o fotos de personas allegadas. Los guardapelos son una especie de cajita con un sistema de bisagra y con un ganchito para asegurar y cerrar las dos tapas.

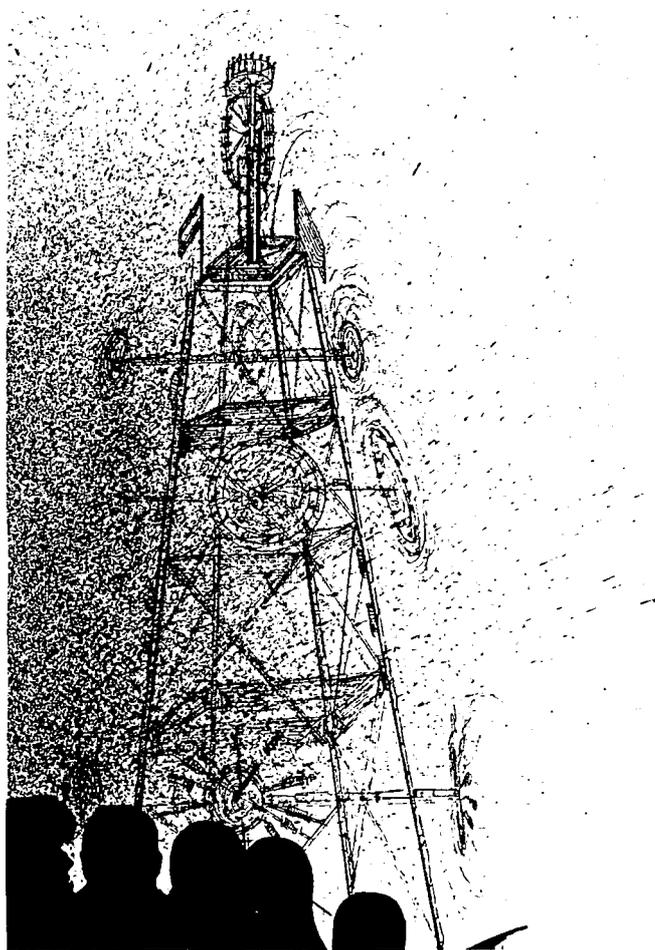
Los collares y colgantes trabajados utilizan en sus diseños piedras y perlas de singular belleza. Con frecuencia los temas trabajados en los colgantes son cruces, medallas, piezas fijas y móviles empleando para ello estructuras adaptadas de las

formas naturales de plantas, flores y animales de nuestra región.

Por los miles de arcanos encerrados en las técnicas, en los diseños y en la fantasía de los nombres dados a sus herramientas, a las joyas logradas. Por el tiempo y la paciencia necesaria para dejar suelta la movilidad de las manos de sus artífices. Por nuestra necesidad de adorno y gusto. Por la sencillez y calidez de sus figuras, por intentar captar con la nobleza del oro, de la plata, de las piedras y de las perlas las ideas acumuladas en la experiencia cotidiana de sus maestros. Por el ingenio para comunicarnos a través de su trabajo el inexplicable proceso de transmutación de las ideas. Por la alquimia de la materia y del hombre. Por los miles de detalles acumulados de nuestra historia, de nuestra cultura, de nuestro porvenir, por los deseos y sueños expresados por detrás de las figuras, la joyería tradicional cuencana es una clara muestra de la posibilidad cierta de recrearnos en un proceso sin límites de encuentros y desencuentros con nuestro medio, con nuestra personalidad.

La pirotecnia

CARLOS GALINDO P.



La pirotecnia en nuestro medio todavía es una artesanía que compromete el trabajo de muchas familias, aunque circunstancias de carácter económico tales como el alto costo de la materia prima u otras como la limitación del culto externo en la religiosidad popular, la falta de creatividad en los diseños de los productos pirotécnicos, falta de iniciativa en la búsqueda de mercados, han causado el estancamiento de este oficio, en otro tiempo redituable y floreciente.

La pirotecnia, una artesanía tradicional

Se trata de una artesanía esencialmente tradicional. Su introducción en América se produce justamente con la llegada de los españoles, quienes utilizaban luces y fuegos en las celebraciones religiosas, sobre todo en las festividades de Corpus Christi. En este sentido la

más antigua referencia que se tiene en el Azuay, fue la quema de una tarasca y, las salvas de pólvora que los soldados hicieron al Santísimo el 28 de mayo de 1614. Desde entonces esta artesanía ha estado unida al culto de la religión católica, cumpliendo una finalidad de fervor religioso, de esparcimiento popular y sobre todo de congregación o comunicación, entre los habitantes del medio rural, sobre todo. Salvo estos últimos años en donde su uso se ha incrementado en ciertos festejos de carácter profano o civil, como las vísperas patrias o en las visitas de destacadas personalidades, a quienes se les quiere proporcionar el esplendor de las denominadas “noches cuencanas”.

El artesano

Los artesanos dedicados al oficio de la pirotecnia se hallan establecidos en Cuenca y en ciertas parroquias rurales, como: Nulti, San

Joaquín, Baños y Turi. También se encuentran talleres artesanales en Paute, Oña y Sigsig. Por hallarse el lugar de trabajo formando parte de su vivienda, se torna esta situación altamente peligrosa para los familiares y vecinos.

En los talleres tiene lugar la formación artesanal y manufacturera, por tradición familiar. Los artesanos de la urbe trabajan las ocho horas diarias y cuentan con ingresos suficientes para mantener a sus familias; no así los del medio rural que comparten las labores del oficio con las de la agricultura, para así incrementar en algo su ingreso diario.

Esto lleva a que sean solamente padres de familia los que se hallan al frente de los talleres, ya que los descendientes han optado por otro tipo de ocupación más remunerativa, o han emigrado, al exterior, especialmente.

Magia de luces y colores

Los materiales más empleados en la composición y elaboración de casi la totalidad de los productos pirotécnicos, son: la pólvora, la me-

cha y el hilo encerado. La pólvora explosiva es producto de la mezcla de clorato, aluminio, azufre y antimonio, en la forma de un polvo muy fino. La mecha se obtiene mezclando hilo de chillo, pólvora, agua y goma, que luego es secada al sol. El hilo encerado a su vez se logra empleando cera negra o brea y cabuya. Pero al artesano suele también emplear el carrizo, el polvo de cerámica, papel periódico, papel de despacho y papel de seda.

Con estos materiales el artesano elabora los productos pirotécnicos, que se pueden clasificar en: objetos explosivos, objetos de luces y colores, objetos mixtos y complejos, así como objetos de papel y carrizo.

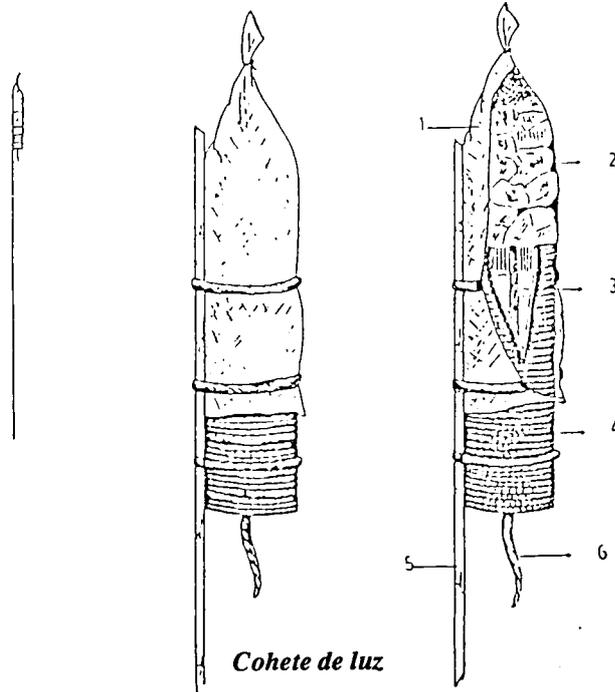
Entre los objetos explosivos se cuentan: el cohete, el traqueado, el olletón, la soga, la bombardita, el ratón, el silbador; entre los objetos de luces y colores se hallan la luz de bengala, los cohetes de luces, la paraguilla, el cohete de flores; a su vez, los objetos mixtos y compuestos comprenden: la paloma, la rueda de mano, el castillo, las vacas locas, curiquingas, puercos locos, damas, caballeros y demás objetos similares; y, entre los objetos de papel se distinguen los

globos, en sus más diversas formas: llanos, de figuras, de emblemas, grandes, etc.

Un objeto explosivo muy común dentro de la variedad de artículos pirotécnicos es el cohete de luces. Este objeto pirotécnico está compuesto de un impulsor y varias bombas de colores. Las bombas de colores se obtienen mezclando varios elementos químicos, dependiendo del color que se quiera obtener. Se muele, con la denominada piedra de moler, hasta conseguir un polvo muy fino el mismo que mezclado con agua de

goma, formará unas bolitas que luego son secadas al sol.

La forma como se elabora este objeto es el siguiente: se toma el impulsor, se lo envuelve en papel periódico, a lo que se agrega las bombas de colores, lo que se sujeta a un carrizo de 85 cm., mediante una cabuya encerada. El cohete de luces puede llevar tres o cuatro bombas de colores, ya sean verdes, amarillas, rojas, azules, blancas o brillantes, que explotan en el firmamento, produciendo verdaderas cascadas de luces multicolores.

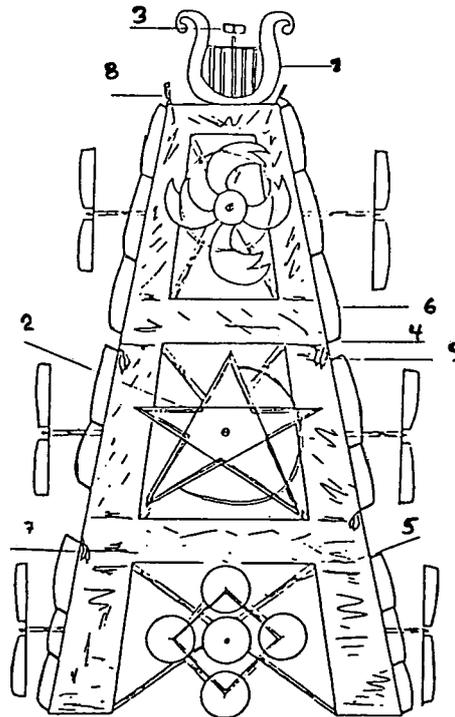


Partes del cohete de luz

1. Producto acabado
2. Papel periódico
3. Bombas de colores
4. Pólvora impulsadora
5. Cabuya encerada
6. Carrizo
7. Mecha.

Otro de los vistosos objetos pirotécnicos que se queman en las fiestas populares es el denominado "castillo", que consiste en una armazón de tres o cuatro "cuerpos", cada uno de los cuales lleva cuatro ruedas

en sus frentes. Es importante que cada uno de los cuerpos se hallen interconectados mediante varios metros de mecha forrada con papel de despacho. Los castillos se hallan cargados de silbadores, ratones, cohetes, luces de bengala, emblemas, retratos y palomas. La forma del castillo y los elementos que puede llevar, varían de acuerdo al pedido del cliente. Es preciso anotar que son los emblemas los que diferencian el motivo de cada uno de los castillos, pudiendo ser: emblemas de tipo religioso, cultural, deportivo, cívico, etc.



Partes de un castillo

1. Emblema
2. Ruedas
3. Paloma
4. Luces de bengala
5. Carrizo
6. Mecha
7. Ratones
8. Cohetes
9. Silbadores

Costo y consumo de estos productos

La mano de obra en la artesanía de la pirotecnia se halla ligada a la ocupación familiar, donde el maestro principal es el padre. Sus ingresos dependen de la cantidad de contratos y trabajos conseguidos por el artesano, aumentando la demanda en los meses de mayo, junio y diciembre, que es cuando trabaja a tiempo completo y además busca ayudantes y el esfuerzo de otros familiares.

Los artesanos que gozan de prestigio y se ubican en el área urbana de Cuenca, cuentan con muchos contratos y sus ingresos por lo tanto son mayores; cobran más por sus productos ya que los considera de mejor calidad. El alto costo de la

vida y el encarecimiento de la materia prima hacen que se eleve el costo de la producción, lo que tiende a restringir la demanda de estos objetos.

El destino de la producción artesanal de la pirotecnia cuenta con un mercado amplio y variado, siendo más importante la demanda en las diferentes festividades religiosas de la provincia y el país, sobre todo en las vísperas y el día de estos festejos, ya que suele dar mayor realce y esplendor a dichas celebraciones. De allí que mientras mayor sea el derroche de objetos pirotécnicos, mayor es el prestigio del prioste encargado, lo que redundará a la postre en beneficio de la economía del artesano.

La pirotecnia ha encontrado un nuevo mercado dentro de la actividad camaronera del litoral ecuatoriano, ya que una apreciable cantidad de cohetes y explosivos llegan a estos sitios, donde se aprovecha el ruido que producen estos objetos para ahuyentar a determinadas especies de aves que merodean por las piscinas camaroneras, buscando larvas y semillas que son utilizadas en dicha actividad piscícola.

Las festividades anuales que

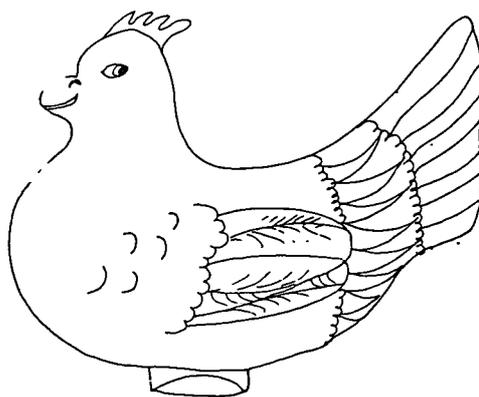
mayor requerimiento hacen de los productos pirotécnicos son: las de Corpus Christi, en junio, y las del nacimiento del Niño Jesús, en diciembre. A lo que se añaden las fiestas religiosas que a lo largo de todo el año rinden homenaje a Vírgenes y santos del santoral católico. Y que decir de las celebraciones cívicas, deportivas y turísticas, realizadas por los auspiciadores de las diferentes entidades de la provincia y el país.

El mercado consumidor de los artículos pirotécnicos marcha paralelo al fervor religioso del pueblo creyente, ya que la mayor parte de los consumidores lo conforman los priostes, encargados de llevar a cabo las celebraciones de las fiestas religiosas.

Este consumo en los últimos años se ha reducido, debido primordialmente al encarecimiento de la vida y sobre todo a las exigencias del clero, que trata de limitar el derroche de juegos pirotécnicos en las celebraciones, a fin de que esos recursos sean aprovechados en otros menesteres del culto y adoración cristiana.

Pirotecnia y cultura en Cuenca

Ante todo la pirotecnia constituye un elemento integrador de las diferentes poblaciones y los habitantes de la urbe y el medio rural especialmente. Constituye una parte decisiva de la cultura tradicional de la región. Desempeña un papel



importantísimo en las festividades religiosas, como elemento de realce y de integración comunitaria desde la llegada misma de los españoles.

Dentro de este contexto los fuegos artificiales deben seguir utilizándose en las festividades religiosas, por ser una tradición muy arraigada en la mente de nuestro habitante, sin que esto quiera decir que no tenga su utilidad en las festividades de orden civil, profano y popular.

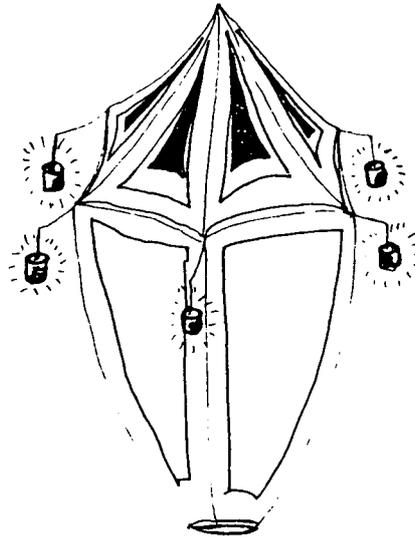
En el sector rural, la utilización de los fuegos artificiales, más que significar un escape de la monotonía del tiempo, es ante todo una culminación de las labores cotidianas de la comunidad, de allí la prioridad de su uso en las celebraciones religiosas, que es un medio para expresar sus creencias, su ideología, sus inquietudes, brindar una ofrenda simbólica a sus divinidades.

En cuanto al artesano pirotécnico si bien en la urbe pasa desapercibido como un trabajador más, en el sector rural el "cuetero" tienen un cierto prestigio dentro del ámbito profesional, cuya presencia es imprescindible, tanto en el momento de

la elaboración del producto, como en la armada y la quemada de los diferentes artefactos. Debe también mencionarse el hecho de que este artesano desarrolla su actividad en medio de un constante riesgo.

Mejores días para este fastuoso oficio

Si bien esta artesanía se remonta a los momentos iniciales de la colonia y ha perdurado a la par del fervor religioso de las clases populares, en la actualidad debido a la renovación del culto religioso cristiano se resta importancia al culto formal externo al cual corresponde la pirotecnia. A esto se suma el alto costo de estos



objetos que ha restringido notoriamente su demanda, lo que causa un grave perjuicio a los intereses económicos de los artesanos de este sector.

De allí que se haga necesario la intervención de los organismos estatales y privados de la región, encargados de proteger y fomentar esta actividad artesanal. Su actividad debe encaminarse al mejoramiento profesional, al manejo de nuevas técnicas de trabajo, al conocimiento y creación de nuevos diseños, sobre todo enseñarles a diversificar la producción; ayudarles en la búsqueda de nuevos mercados y más ágiles sistemas de

comercialización. Sirva el ejemplo de las camaroneras y del uso en las festividades cívicas, deportivas, turísticas y otras de tipo oficial. Sólo de esta manera se puede ayudar a esta artesanía a que supere el estado de marasmo y estancamiento, en que se encuentra desde hace algún tiempo.

Ubicación de talleres a nivel nacional

Se ha reportado la elaboración de materiales pirotécnicos en los siguientes lugares:



Pichincha:
Quito, Machachi

Cotopaxi:
Saquisilí

Tungurahua:
Pelileo, Pillaro

Bolívar:
Chimbo

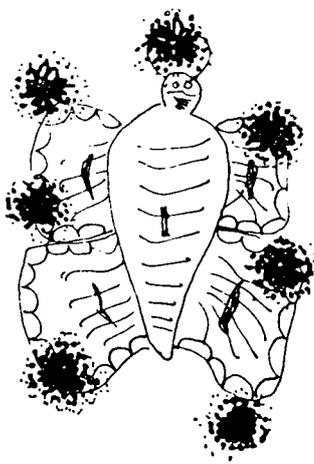
Chimborazo:
Guano

Cañar:
Azogues, Biblián, Déleg,
Cojitambo

Guayas:
Guayaquil, Milagro *Daule

El Oro:
Machala, Zaruma, *Piñas,
*Pasaje

Loja:
Loja



*Producción de cohetería para camaroneras.

Paños con técnica de Ikat

JOAQUIN MORENO AGUILAR



Es difícil comenzar un escrito cuando en él se mezclan diferentes elementos. Es lo que siento ahora que empiezo a escribir sobre “el ikat en el Ecuador” pues aparecen los conocimientos adquiridos durante mi trabajo en el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, que se mezclan con las vivencias personales y con las experiencias institucionales.

Es cierto que si lo que se busca es la claridad bastaría con responder a esas preguntas aparentemente sencillas como son: qué es el ikat, quiénes lo tejen; cómo lo tejen; para qué, etc.

Si hiciera este intento a lo mejor obtendría algo así como: el ikat es un proceso para obtener diseños en un tejido; en el Ecuador lo utilizan principalmente tejedoras de Azuay y Cotopaxi, su procedimiento, simplificado, es como sigue...

Pero, en el mundo de las

artesanías de finales del siglo XX, ninguna respuesta es tan sencilla, porque cualquier pieza de una artesanía tradicional -aparentemente sencilla- está respaldada por una tecnología, que suele tener siglos, una tradición cultural y un sistema de producción que se cree pertenece al pasado pero que se ve -aspiro a mostrarlo- apunta firme hacia el futuro.

En fin, el orden cronológico suele un buen sistema para ordenar las experiencias, así pues, empecemos por...

Mi primer contacto con el “ikat”

Hace algunos años me llamaron del CIDAP para que corrigiera algún escrito acerca del ikat realizado por un anglo hablante.

No sabía ni siquiera qué significaba el término, pero como se trataba de poner en un español relativamente correcto (no creo mucho

en lo “correcto” y lo incorrecto del idioma) acepté la propuesta.

El trabajo se refería a los “paños de Gualaceo tejidos con la técnica del ikat”. A poco de comenzada la lectura me di cuenta de que no sólo tenía que saber qué era el ikat, sino que tenía que saber, aunque sea superficialmente, todo el proceso de tejido si quería hacer un trabajo medianamente decente.

Así fue como aprendí entonces que:

- el ikat es una técnica para lograr diseños en un tejido;
- que los diseños se obtienen del contraste entre zonas teñidas y no teñidas;
- que hay varias técnicas similares que obtienen diseños mediante este contraste
- que para evitar que los hilos se tiñan se puede amarrarlos con alguna fibra impermeable y, claro está, luego introducirlos en el baño de tinte, como sucede en el ikat, o cubrirlos con alguna sustancia impermeable como la cera, como se hace en el batik

Aprendí que lo que caracteriza al ikat es que este procedimiento de

amarrar los hilos para evitar que ciertas zonas de ellos tomen el color del tinte, se realiza antes de tejer la pieza y que esto es lo que diferencia al ikat del “plangi procedimiento en el que el amarrado se realiza sobre una tela ya tejida.

No aprendí, porque ya lo sabía, lo que eran los paños de Gualaceo. Aunque sí aprendí que estas prendas esenciales del traje típico de las llamadas cholas cuencanas eran muy similares a los rebozos mexicanos.

Para aprender cómo se hacían fui a Bullcay y Bullzhún; supe así que los llamados “paños de Gualaceo” no se hacían en Gualaceo, sino en estas dos pequeñas comunidades aledañas a esa población.

Y, vale aclarar que, si bien no son estas las únicas localidades en las que se emplea el ikat en el Ecuador, ni los paños de Gualaceo las únicas prendas que con esta técnica se realizan, voy a concretarme a estas zonas y a esta clase de tejidos por conocerlos mejor.

Viendo y conversando aprendí mucho. Noté cómo los artesanos no hablaban de ikat, sino de amarrar. De

ikat hablaban las personas que trabajaban en el CIDAP.

En los libros aprendí que ikat es un término al parecer de origen malayo y que las palabras empleadas en castellano eran jaspe o amarrado. Sin embargo, cuando un término se difunde y designa con precisión a algo, es mejor emplearlo a él, incluso en detrimento de la “pureza” del idioma. Así, seguiré hablando de ikat.

Los libros me enseñaron también que existen procesos de ikat tanto de urdimbre como de trama, según en cuál de ellas se realice este procedimiento de amarrado y que existen incluso complicadísimos procedimientos que emplean hilos teñidos con ikat tanto en la trama como en la urdimbre.

En Bullcay y Bullzhún, solo se emplea el ikat de urdimbre.

Con los conocimientos anotados se puede ya intentar un alto para anotar algo importante:

Antes de tejer un paño, cuando el hilo es solamente hilo, las artesanas deciden lo que será su paño: si tendrá flores o pajaritos, si va a

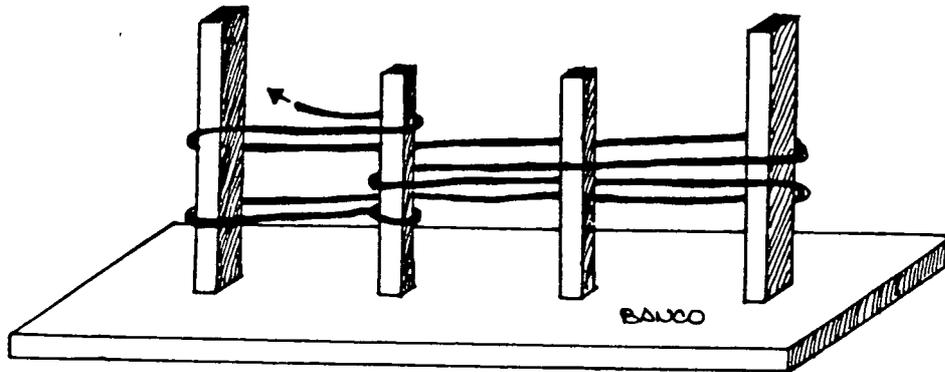
necesitar un proceso de selección de rosas o un proceso de selección de eses. Días después, podremos ver lo que la artesana tenía en su mente cuando comenzó a tejer, cuando el hilo era solo una cálida y ágil madeja entre sus manos.

Y, a propósito he hablado ya de procesos de selección y otras cosas que obligan a ponerse un poco aburrido. Pero si queremos saber acerca del ikat en el Ecuador, tenemos que recorrer este camino.

Unos pocos términos básicos

Un tejido se forma con urdimbre y trama. En términos de la Real Academia, la urdimbre “es el conjunto de hilos que se colocan paralelamente unos a otros para formar una tela”, mientras que la trama son los hilos que entrecruzados con la urdimbre darán consistencia al tejido.

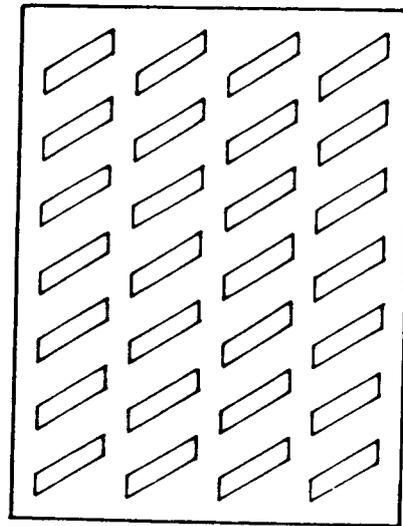
En Bullcay y Bullzhún, para obtener la urdimbre emplean un sencillo instrumento al que denominan “banco” en el que con gran velocidad van colocando los sucesivos filas de hilos en la forma que pretende visualizar el gráfico 1.



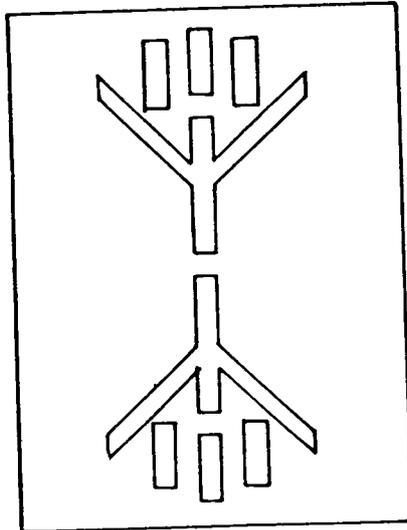
Recorrido de los hilos de la urdimbre

El paso siguiente me deslumbró desde la primera vez que intenté comprenderlo y me sigue pareciendo lleno de increíbles posibilidades. Es el de las llamadas selecciones.

Su nombre es claro: se trata de seleccionar los hilos de la urdimbre de acuerdo al diseño que se quiera obtener. Si la artesana quiere diseños que se repitan idénticos a todo lo ancho del paño, empleará el procedimiento de selección de eses. Si quiere obtener las llamadas figuras de espejo (el nombre es claro y el dibujo 2 lo es más) empleará la selección de rosas.



Ejemplificación de un hipotético diseño que se obtendría mediante un proceso de selección de "eses".



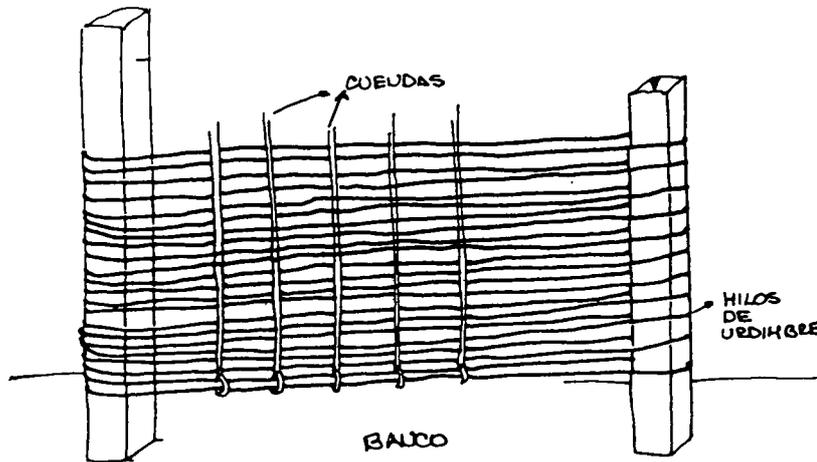
Ejemplificación de un hipotético diseño que se obtendría mediante un proceso de selección de "rosas".

Para seleccionar los hilos de la urdimbre la artesana empleará otros

hilos denominados "cuendas"

La verdad, no lo sospeché desde un principio. Es más, creo que es honesto contar lo que me sucedió cuando me acercaba por primera vez a estos procesos y a estas terminologías.

Cuando oí que esos hilos que estaban empleando para seleccionar a los de la urdimbre se llamaban "cuendas", mi explicación mental inicial fue: "lo que quieren decir es "cuenta". Venía cargado de esas enseñanzas universitarias recibidas en materias como Historia de la Lengua. Aquellas que nos mostraban que en el paso del Latín al Castellano, el sonido de la /t/ se transformaba en el



Colocación de las "Cuendas" en el proceso de selección de "rosas"

de /d/. Un fenómeno similar -me decía- se había producido acá, en estos pueblos medio perdidos en el sur de los andes ecuatorianos. Todo, aparentemente, se ubicaba en su sitio.

Otros conocimientos de lingüística me produjeron una duda. ¿Y si fuera una palabra castellana, conservada como suelen conservarse las palabras que en lugares relativamente aislados, designan cosas o procesos de uso diario?

El diccionario me dio la respuesta: “cuenda” era, efectivamente, una palabra castellana para denominar a “cierto cordoncillo de hilos que recoge y divide la madeja para que no se enmarañe”.

Y una cuenda es exactamente eso. Y es más que eso.

Las cuendas entran en la parte clave del proceso del ikat. Cada una de ellas retendrá un número de hilos cuidadosamente contado: cuatro pares, seis pares, dos pares, cuatro pares... Precisa y rápidamente, hasta que todos los hilos de la urdimbre estén recogidos por las cuendas. Es decir, seleccionados. Se

emplearán tantas cuendas cuantos elementos contenga el diseño final que se quiera obtener.

Ahora se pueden formar los haces de hilos a los que las artesanas denominan sogas. Los hilos recogidos en cada cuenda formarán una. Y no se enmarañarán.

Todo es importante en el proceso que estamos tratando de seguir. En estos haces de hilos seleccionados se procederá al amarrado con fibras impermeables. En la zona de la que hablo, amarrarán con cabuya ñahui (Fibras debidamente preparadas a partir de las hojas del penco -Agave americana s.p.-)

La artesana sabe a qué distancia amarrar. El tamaño que deben tener los nudos, sabe cómo hacer con ellos un diseño geométrico u obtener la figura de alguna planta. Sí, no me he equivocado al escribir. He dicho: “Sabe hacer con ellos (con los nudos) un diseño...” La artesana. diseña con nudos. Dibuja con nudos. Crea figuras con nudos. Es la maravilla del ikat.

Amarrados entrarán a los diferentes procesos de tinturado. Las

partes amarradas con cabuya mantendrán su color original mientras que en las otras penetrará el tinte para dar a la tela los colores tradicionales que la caracterizan: azules, rojos. Y colores contemporáneos, que pueden describirse sencillamente como: cualesquier.

Después vendrá el proceso del tejido que lo realizarán (casi siempre) hombres en el tradicional telar de cintura. La trama se la apretará en cada pasada con un madero llamado callua. Y en cualquier libro que trate de estos temas encontraremos que en el Perú, por ejemplo, a este madero apretador de la trama se lo denomina de igual forma.

Aparecerán el: pijchi y las hillahuas. Nombres quichuas que se mantienen porque las cosas no reniegan de sus nombres. Se creará el verbo "illahuar.

En una ocasión, medio en broma medio en serio, algún artesano me preguntaba si quería que le diga cómo llaman ellos a los diferentes procesos del tejido o si prefería que me los diga en castellano.

Y, ¿qué dicen los entendidos?

El Dr. de la Borbolla hablando del rebozo mexicano y del paño de Gualaceo, nos dice:

"Su elaboración y su uso no tendrían mayor importancia si no fuera por el hecho de que esta prenda muestra características muy peculiares por una parte y por otra, que no formó parte de la indumentaria indígena antes del siglo XVI ni tampoco fue traída por los españoles"

Y, un poco más adelante:

"No existen pruebas del uso del rebozo durante el siglo XVI. Sin embargo, Henry Hawks, comerciante inglés que visitó la Nueva España entre 1568 y 1572, hablando de la mujer indígena dice que 'se tapaba con una manta muy fina, que le cubría desde encima de la cabeza hasta media pierna. En Yucatán las llamaban tocas o chales de cabeza; eran todas blancas pero muy elaboradas y semejantes a un rebozo."

Y afirma inclusive más:

"Como no fue prenda del vestido indígena anterior a la llegada de los europeos deducimos que el rebozo mexicano y el paño ecua-

toriano llegaron de algún lugar fuera del continente eu-ropeo. Como no fue prenda española ni portuguesa deducimos que debe tener algún origen asiático, aunque no descartamos otras posibilidades."

No descartemos otras posibilidades

Insinuaré una, que por una parte se basa en las palabras del Dr. de la Borbolla y por otra en algo que he insinuado en los párrafos anteriores al detenerme un poco en las denominaciones empleadas tanto en el procedimiento previo al tejido, como en los instrumentos empleados en el tejido mismo. La resumo así:

- En el tejido (partes del telar y procesos) predominan los nombres quichuas. (Pijchi, illahua, callua...)

- En el proceso previo de selección y de amarrado, son palabras españolas las que designan procesos básicos. (banco, cuendas, amarrado...)

- Tanto el tejido como el proceso se emplean para obtener una prenda:" que no formó parte de

la indumentaria indígena antes del siglo XVI ni tampoco fue traída por los españoles", en otras palabras una prenda que no fue ni española ni indígena"

Casi parece poder afirmarse que el ikat en el Ecuador muestra uno más de esos procesos de mestizaje que nos conforman a los iberoamericanos. Mestizaje que no es solo racial sino que afecta a cosas tan concretas como el procedimiento artesanal que estamos procurando mostrar en el que casi se ve el cómo se aprovechó un proceso precolombino muy difundido -el tejido en telar de cintura- para montar sobre él un procedimiento traído de España: procesos de selección y amarrado, de ikat, en definitiva. Al menos las palabras empleadas parecen demostrarlo.

Y, ¿para qué? Concluamos un poco románticamente: para obtener precisamente de este procedimiento mestizo, una prenda mestiza: el paño de Gualaceo.

El paño de Gualaceo y todas las prendas similares que como afirma el Dr. de la Borbolla tuvieron gran difusión en la América Latina cuando

dice:

“Llama la atención que se haya conservado en un solo sitio del Ecuador, pero se usó en todo el país y países circunvecinos (Perú, Bolivia, Colombia).”

La verdad, la elaboración de esta prenda no solo se la ha conservado en los alrededores de Gualaceo. Se conserva también en la provincia del Cotopaxi, en el Ecuador, y Laura Miller me mostró que también se lo conserva en San Miguel de Pallaques, en el Norte del Perú. Y es posible que existan también otros lugares otros lugares.

Valdría la pena intercambiar información.

Informaciones que serían tan curiosas como la siguiente: que mientras a varios de los paños ecuatorianos se les da el calificativo de “pañó al estilo peruano o paño peruano”, en el Perú, los paños se comercializaban con el nombre de “paños de Ecuador”, cuando realmente se los elaboraba, como ya se dijo en San Miguel de Pallaques.

O esta otra acerca del nombre

dato al ovillador: En el noroeste argentino, al ovillador se le suele dar el nombre de muchacho e inclusive se tiente una explicación diciendo que: “se hacen los ovillos empleando un aparato de madera que gira sobre un eje vertical y que suple al chico que ayudando a su madre, tenía la madeja sostenida por sus brazos mientras se ovillaba.” Dato sin importancia hasta que vemos que también en el sur ecuatoriano se denomina al ovillador, bailarín o muchacho. Coincidencias que visualizan ese dato tan conocido de que las artesanías muestran relaciones culturales profundas, que cruzan libremente las fronteras señalándonos lo artificial y reciente de las mismas.

Pero, nos hemos alejado un poco del tema original: el ikat en el Ecuador. Pero creo que está claro que este alejamiento no ha sido gratuito. Ya lo dije al comienzo: cualquier pieza de una artesanía tradicional -aparentemente sencilla- está respaldada por una tecnología, que suele tener siglos, una tradición cultural y un sistema de producción que se cree pertenece al pasado pero que se ve -aspiro a mostrarlo- apunta firme hacia el futuro.

Las acciones de un pasado muy próximo

Para hablar de este futuro, tengo que referirme a las experiencias institucionales con los tejidos de ikat.

En el guión de un audiovisual referente a estos mismos temas, escribía: “el tejido de los paños decaía cada vez más”

Era cierto: cada vez había un número menor de personas que sabía cómo seleccionar los hilos, como obtener diseños de chaillacuros, de ramas, de hojas...

En esta decadencia entraban, como en todo lo referente a las artesanías, muy diversos factores: las innegables presiones culturales -cambios en el vestido)-; los infaltables motivos económicos -baja de precios por menor demanda- al extremo de que “solo unas pocas artesanas de edad avanzada continuaban haciéndolos”; la dificultad de conseguir la materia prima, etc.

El Museo Comunidad de Chordeleg, uno de los tantos proyectos del CIDAP, y las personas que trabajaron sobre todo durante su primera época,

tuvieron a su cargo, no el detectar el problema que estaba ya perfectamente detectado, sino el pensar y realizar acciones que posibilitaran que esta tradición continúe. Bullcay y Bullzhún están en de la zona de influencia del Museo, y era parte de esta concepción renovada del quehacer museístico, el buscar la permanencia y continuación de esta tradición textil, lo que implicaba, ni más ni menos que buscar mejores ingresos para las artesanas y artesanos que tejían esta clase de paños.

Conseguir estas mejores remuneraciones implica por una parte, buscar un incremento de la demanda y, por otro, procurar una más adecuada valoración de lo que cada paño representa.

Las acciones que se llevaron a cabo, hoy parecen simples y obvias, pero fueron el resultado de muchos esfuerzos y búsquedas y tenían el respaldo de una concepción acerca de lo que son las artesanías, de su valor y de sus posibilidades de permanencia.

Estas acciones, fueron, en resumen:

Usar los paños de Gualaceo -

que se empleaban únicamente como parte esencial del traje de las llamadas -cholas cuencanas- en trajes contemporáneos. Fue una feliz acción de un diseño bien entendido que adecuó una técnica a las necesidades actuales.

La presentación de estos diseños contemporáneos, se realizó como se realizan en nuestro mundo las presentaciones de nuevas líneas de vestidos: mediante desfiles de modas. Desfiles de modas que estaban respaldados con audiovisuales que mostraban la especificidad del desfile de modas que se iba a presenciar. O, en otras palabras, que advertían que ese desfile era solo una parte de todo un proceso de rescate cultural y de revaloración de lo nuestro. Las prendas exhibidas adquirirían así mayor significado, pues unían a su intrínseca belleza ese peso de tradición y de cultura que lo tienen de una manera tan especial las prendas artesanales.

Paralelamente se desarrollaban otras acciones: se exigía un mejoramiento de la calidad, se recuperaban diseños, se dictaban cursos de tintes naturales -el teñido había estado algo descuidado- y se lograba tanto

rescatar tradiciones que estaban en muchos casos ya casi perdidas, como dar a la prenda mayor valor todavía.

Los resultados se pueden resumir en una frase, empleada también en uno de los audiovisuales: "Hoy en día hay más personas que tejen y mejores remuneraciones para ellas."

Se ha abierto un mercado mayor. El paño de Gualaceo, se sigue utilizando en los trajes tradicionales y se lo utiliza en trajes contemporáneos. Ahora los consumidores de estas telas tan cargadas de tradición y decoradas con la técnica del ikat son dos: el grupo tradicional, las cholas cuencanas y un nuevo grupo de consumidores que han aprendido a valorar estos tejidos y que se precian de usarlos.

Parece que mientras más va nuestra cultura actual hacia la conformación de inmensas masas de consumidores más o menos uniformados, más busca el hombre diferenciarse en medio de ella. De alguna manera, se defienden más ciertas características y las personas procuran consumir productos que realmente los saquen de esa masificación. Estos

grupos de personas existen y forman el mercado potencialmente más rico para ese futuro de las artesanías. En los países desarrollados, de Europa al menos tenemos datos muy ciertos, se da ya esta clase de mercado selectivo.

Nuevamente se podría pensar que nos hemos separado del tema. No es así. Hablar del ikat en el Ecuador implica hablar del pasado y del futuro. Y es lo que he procurado hacer. Solo me resta dedicar unas líneas, brevísimas, a los

Otros tejidos de ikat en el Ecuador.

Ya se dijo: los paños de Gualaceo no son los únicos que emplean la técnica del ikat en el Ecuador.

Emplean esta técnica al menos los siguientes tejidos:

Las cobijas que se tejen en la provincia del Carchi, que si bien emplean un ikat más sencillo, pues no existe un proceso previo de selección y de formación de sogas, logran sin embargo diseños tan complicados como son representaciones de animales.

En las cobijas del Carchi, se amarran los hilos cuando la urdimbre ya está colocada en el telar vertical.

Los llamados “coco ponchos” son otros de los textiles que emplean el ikat. Estos ponchos, que se tejen en la provincia del Chimborazo han sido objeto de rescate por parte sobre todo de la comunidad indígena de Cacha, riquísima en textiles tradicionales entre los que destacan sus varias clases de fajas con una variedad muy rica de diseños.

En la provincia del Cotopaxi, como ya lo hemos dicho, se tejen paños prácticamente idénticos a los de Gualaceo. Se los puede admirar formando parte del espectacular atuendo de los Danzantes del Corpus.

Hay ponchos tanto en la provincia del Azuay como en la de cañar que usan la técnica del amarrado para lograr básicamente diseños geométricos simples. La simplicidad del diseño unida a la maestría en el uso del color da como resultado prendas de sobria belleza.

A manera de conclusión

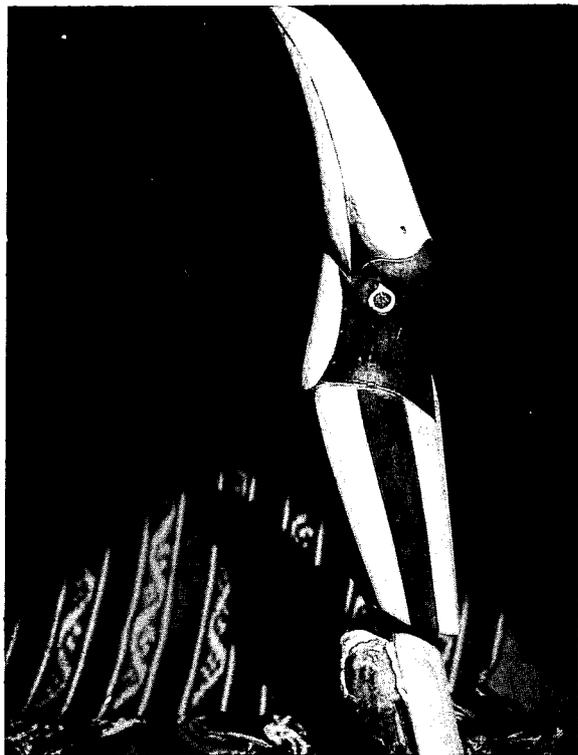
Los tejidos de ikat en el Ecuador tienen, en resumen, una larga tradición. Son parte de nuestra cultura y muestran síntomas claros de que van a permanecer como tales, adaptándose, adecuándose a las circunstancias, lo que no es nada raro. Las artesanías así lo han hecho desde que el hombre creó sus primeras herramientas. Y lo seguirán haciendo,

para dar esos productos diferentes, doblemente valiosos: valiosos por su belleza y valiosos por esa compleja carga de unicidad -propia de los objetos hechos a mano- y de peso cultural -tan propia de las artesanías-.

Este breve recorrido por el presente y el pasado próximo de los paños de Gualaceo, espero que haya servido de ejemplo de lo dicho.

Talla en madera

JUAN MARTINEZ BORRERO



La madera ha estado siempre disponible en la naturaleza, sin embargo solamente unos pocos pueblos han hecho un uso extensivo de ella para la fabricación de utensilios. Con más frecuencia se han utilizado maderas de reconocida dureza o flexibilidad para astas o mangos de herramientas sin que se hubiera realizado sobre ellas sino ligeras modificaciones.

Esta ausencia de un uso intenso de la madera, por ejemplo en algunas civilizaciones precolombinas, puede en ciertos casos asociarse con graves dificultades técnicas derivadas de la escasez de herramientas de metal. Sin embargo en donde se utiliza la madera para la fabricación de artefactos, las formas que se logran reflejan plenamente las pautas culturales del pueblo que las realizó.

En el Ecuador no se conocen demasiados artefactos precolombinos realizados en madera. Esto

puede deberse, por un lado, a la escasez del trabajo, como lo señalamos arriba, o a las dificultades en la conservación de los artefactos dadas las particulares condiciones del clima y el terreno en el país.

Destacan sin embargo los artefactos tallados en la durísima madera de chonta, obtenida de la palmera del mismo nombre, encontrados por los "huaqueros" del siglo pasado en los territorios de Azuay y Cañar. Los "bastones" de chonta fueron objeto de apasionadas discusiones a principios de este siglo a causa de la afirmación de que éstos servían como sustento de una escritura ideográfica cañari. Posteriormente se demostró que los "bastones" no era otra cosa que propulsores de estólida cuyos signos grabados sobre la madera servían para crear relieves en las láminas de plata que les cubrían. Los relieves en el cilindro de chonta formaban diseños geométricos logrados con alguna herramienta de metal.

Otro de los artefactos cañaris encontrados durante la fiebre de la “huaquería” fue el famoso “Plano de Chordeleg” o contador descrito minuciosamente por González Suárez y del que se obtuvieron algunas copias para museos extranjeros habiéndose perdido el original.

En este objeto puede observarse el manejo de las técnicas de trabajo en madera de los cañaris. A partir de un gran bloque se realizaba un desbaste inicial, luego se efectuaban retoques y pulidos minuciosos. Los costados de la pieza tenían figuras antropomorfas y zoomorfas grabadas con un claro sentido naturalista. Este objeto, como los anteriores, estaba cubierto con una delgada lámina de plata.

Posteriormente, por la influencia del incario, se desarrolla en el territorio ecuatoriano la elaboración de los “keros” o vasos ceremoniales de madera dura ahuecada y decorada con colores brillantes obtenidos a partir de un barniz vegetal y pigmentos. Algunos ejemplares corresponden a la época colonial temprana.

En las regiones tropicales del Ecuador, la talla en madera estuvo

vinculada fundamentalmente con elementos sobrenaturales. Los objetos corresponden a los duhos o banquillos para el chamán, a las tabletas para aspirar polvos alucinógenos o a ciertos bastones con la representación del *alter ego* del chamán. Si bien no se han encontrado objetos de madera en buen estado de conservación, sus réplicas en pequeño tamaño o su representación como parte de las complejas figuras de cerámica son indicio de su utilización.

No podríamos renunciar aquí a la sospecha de que el objeto de madera tallada “capturaba” el principio vital de los vegetales, fundamentales tanto para la supervivencia del grupo como para la creación de su cosmología (bastaría recordar el uso extenso de la ayahuasca y otros alucinógenos en los pueblos de la zona tropical).

La talla en madera durante la época colonial

La introducción de las herramientas de hierro alteró profundamente las técnicas de la talla en madera y contribuyó en forma decisiva a vulgarizarlas.

La fabricación de artefactos en madera, tarea que durante la época precolombina estuvo asociada con elementos simbólicos complejos y se limitó a la fabricación de artefactos preciosos, asume durante la colonia una orientación más cotidiana y común. La talla florece vinculada a la fabricación de muebles, a la elaboración de imágenes religiosas, se relaciona con la creación de grandes portones o de pequeños y sofisticados bargueños, en fin, se multiplica y diversifica a lo largo y ancho de todo el territorio.

La enorme abundancia de maderas preciosas no parece haber impresionado al tallista colonial que limita su escogencia al laurel, al romerillo, al guayacán en la Costa, al cedro y sobre todo al precioso nogal.

De hecho, en raras oportunidades se hace uso de las propias cualidades estéticas de la madera y casi siempre esta es pintada, plateada, dorada. Sin embargo en los bargueños florece por un tiempo el embutido y el taraceado y entonces se emplea, por ejemplo, el naranjo o el palo de rosa para formar diseños mudéjares. Ocasionalmente se combina la madera con el latón o con

incrustaciones de hueso, de marfil o aun de carey.

Mención especial merecen también los enormes arcones trabajados a partir de troncos centenarios cuyas piezas se ensamblan con cola de milano y cuyas tapas de un solo bloque muestran escenas de cacería, barrocos diseños de flores o reproducen el símbolo heráldico de la casa de Austria, el águila bicéfala.

Estos anónimos trabajos salían con frecuencia de carpinterías en las que por igual se realizaban simplísimas bancas, sillas o mesas para el uso diario o se encolaban ventanas y puertas.

En los grupos campesinos y aun urbanos era frecuente el uso de grandes artesas de madera en las que leudaba la masa de pan, de bateas talladas en madera de cerro, de cucharas, palas y otros utensilios de cocina. Las comunidades campesinas de Manabí utilizaban un gran pilón de madera para descascarar el arroz, artefacto que aún se encuentra en uso en diversas zonas de la costa.

Florece en Guayaquil el astillero, y a partir de esa experiencia se

forman excelentes carpinteros que también trabajarán en la hermosa arquitectura colonial de madera que caracterizó a esa y a otras ciudades de la Costa.

Como vemos, entonces la talla en madera se expande hacia áreas diversas, la imaginería, la carpintería de puerto y de rivera, la fabricación de muebles y de otros objetos desarrollándose nuevas técnicas y herramientas en el continuo proceso del mestizaje.

La talla popular contemporánea

En la cultura popular ecuatoriana contemporánea la talla en madera no ocupa un lugar central. Aun así algunas de sus manifestaciones merecen ser estudiadas detenidamente, entre ellas la talla de las enormes máscaras de madera de Cotopaxi, la imaginería popular del Azuay, la imaginería de San Antonio de Ibarra, la talla en madera de los pueblos de la zona tropical, incluyendo la que realizan los chachis, y la prolífica talla ornitomorfa de los grupos de la selva oriental.

Las máscaras de madera de Cotopaxi

La máscara constituye un elemento esencial dentro de muchas fiestas religiosas en el Ecuador. Permite que el sujeto cuyo rostro cubre, se transforme hasta lograr una plena identificación con el personaje representado.

La máscara, en este sentido, difícilmente puede aislarse del resto de la indumentaria y del contexto de su empleo. Los numerosos personajes enmascarados presentes en la fiesta popular se vinculan de manera directa con la propia visión



del mundo del grupo. Así la “mama negra”, los enmascarados danzantes de Corpus Christi, los ubicuos “rucus”, los “diablo uma”; son mucho más que meros individuos disfrazados. Cada uno se relaciona con determinados elementos de la concepción vital del mundo, del espacio o de la relación simbólica con el más allá. En muchos casos llegan a identificarse claramente con personajes liminales, que ocupan una posición intermedia entre lo civilizado y lo puramente natural. En ocasiones el personaje linda con figuras míticas como el “chuzalongo”, al que une su movilidad desenfrenada, su agresividad sexual y su larga cola, que, a veces, le sale de “las tripas”. El enmascarado es así la personificación del *trickster* ese personaje embustero e impredecible bien conocido en la literatura antropológica por su constante ruptura de los esquemas culturales.

Las ciudades son también escenario para las actividades de los enmascarados. En torno al día seis de enero de cada año, florecen las tiendas de máscaras de *papiermâché*, pretexto mordaz para la crítica social o simplemente para el escape y la diversión bajo un momentáneo barniz

de libertad.

La máscara, bien conocida en el mundo, se vincula con las viejas culturas ecuatorianas y con las tradiciones españolas como la del “entierro de la sardina”. Y su vigencia continúa.

Junto a las máscaras de malla de alambre, o de tela bordada, o aun de pieles de animales, aparecen las grandes máscaras de madera que se tallan hoy en la provincia de Cotopaxi.

La actividad de estos anónimos tallistas es descrita así:

“En las comunidades indígenas hay algunas que tallan... máscaras de madera... que por lo general son alquiladas a los jochantes o priostes en las diferentes fiestas. Estas son zoomorfas y representan tigres, perros, osos, zorros, etc. El tamaño de las máscaras es de unos 35 cm. de alto por 25 cm. de ancho. Tienen un agujero en cada ojo y el hocico, en algunos animales muy prominente, muestra los dientes, colmillos y lengua.

“Estas máscaras se realizan en

una sola pieza de madera con la ayuda de un formón, dos o tres tamaños de gubia y mazo. Solo las orejas se tallan por separado y se pegan con cola en el lugar correspondiente de la máscara. Una vez terminado el trabajo en madera, se procede a dar una mano de cola y yeso y luego a pintar la máscara en colores tales como amarillo, café, naranja y negro. Entonces se dibuja las facciones y detalles tales como cejas, bigotes, etc. en colores contrastantes como el blanco, rojo, negro, etc.

“Las máscaras son talladas por hombres y es una actividad complementaria de las labores agrícolas. Fundamentalmente tienen un valor de uso, aunque se aprovecha el interés de un “visitante” para venderlas” (Naranjo, Marcelo, *La Cultura Popular en el Ecuador. Cotopaxi*, CIDAP, 1986, p. 229).

Tras esta escueta descripción puede adivinarse el trabajo creativo, la superación de las limitaciones técnicas y el afán por capturar, a través de minuciosos detalles, una imagen del animal.

Al colocarse sobre el rostro una de estas grandes máscaras el hombre

sentirá la timidez del venado o la agresividad del tigre. Se vinculará con la ambigüedad del “amigo” o con el carácter selvático del mono. Esto se logra mediante el trabajo de esos tallistas de Cotopaxi, provincia en la que se inició también el extraordinario movimiento de la pintura popular sobre cuero de oveja.

Colocados sobre una pared urbana, las máscaras de madera de Cotopaxi en nada se asemejan a las funestas galerías de trofeos de animales tan caras a los europeos del siglo pasado. El artesano tallador permite que poseamos al animal, que seamos el animal, sin siquiera haberle hecho daño, aun sin haberlo visto jamás.

La influencia del mercado se ha hecho sentir sobre los talladores populares. Se encuentran ahora pequeñas mascaritas que son réplicas en miniatura de las grandes tallas y que se adecúan más al ambiente del pequeño departamento urbano.

El tallador empieza, además, a crear nuevas máscaras que se inspiran en otros personajes de la fiesta, que nunca han llevado máscaras de madera. Los colores varían y los

detalles se ven atenuados por la prisa y la necesidad de crear grandes volúmenes de máscaras para el mercado. Sin embargo la fascinación continúa y se adivina en esos rostros de grandes colmillos y ojos saltones, los temores y reverencias ancestrales.

La imaginería popular en el Azuay

Una investigación realizada en 1989 permitió localizar 31 talleres de imagineros en la provincia del Azuay (Parra, Zoila, Fernández, Jaime, los imagineros del Azuay y la Religiosidad Popular, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía, Universidad de Cuenca, ms.) De estos aproximadamente la mitad trabajan en Cuenca y los demás se

distribuyen en el Sigsig, Santa Isabel, San Fernando y otros lugares.

Los imagineros populares tallan fundamentalmente imágenes religiosas, cristos, vírgenes y santos. En algunos casos su técnica presenta particularidades enormemente atractivas, como en los imagineros de Gualaceo y el Sigsig y su talla de pequeños “cajones” o iconos brillantemente pintados.

Como parte de la religiosidad colonial se difundió el culto doméstico a determinados santos cuya efectividad en momentos de crisis era reconocida. Colocados junto a los utensilios domésticos y acompañados por ocasionales estampas o grabados, las pequeñas capillas



doradas con su minúsculo inquilino, aseguraban la buena cosecha o la salud. En las fiestas anuales esas imágenes eran llevadas a la iglesia para que estuviesen seguras de que eran recordadas y para garantizar así su efectividad.

Las pequeñas capillas llevan en su interior a San Marcos representado con una yunta de bueyes y asociado con la agricultura; personaje por lo tanto fundamental en el mundo del campesino. Otras capillas retienen al Patrón Santiago, cuya fiesta se realiza cada año en Gualaceo. Otras más pueden contener a la Virgen de la Nube y a la milagrosa Virgen del Cisne o aun al ubicuo San Martín de Porres o a San Jacinto de Yaguachi.

Los imagineros tallan las pequeñas figuras de madera mediante el empleo de formones y gubias y conservan las piezas sin pintar hasta que reciben un pedido. En ese momento pintan a la figura de acuerdo con los cánones establecidos o añaden sus elementos simbólicos característicos. Cuando los encargos se refieren a las figuras de mayor tamaño o a santos cuyas características no son habituales, tallarán la figura individualmente.

A más de las pequeñas capillas, ellos trabajan también las cruces de mayo, los crucifijos con Cristo moribundo o muerto y grandes cruces para los caminos. Todos estos se pintan luego con pinturas comerciales “de tarro” con las que se simula aun el encarnado.

Algunos de los artistas populares del Sigsig también son los autores de los llamativos “cuadros de almas”, grandes lienzos con calaveras o esqueletos y la representación de los castigos en el más allá, que se utilizan para “renovar” las tumbas de los parientes fallecidos.

A diferencia de lo que ha acontecido en otros países de Latinoamérica, como por ejemplo Brasil y Venezuela, la imaginería popular en madera no ha derivado hacia nuevas formas creativas. Esto ha determinado que los jóvenes sean cada vez más reacios a continuar con esta actividad como lo demuestra el que el 77% de los imagineros esté comprendido entre 30 y más años, de los cuales un 55% tiene más de cincuenta años (idem).

El que la imaginería popular en el Azuay esté directamente vinculada

con la producción de imágenes religiosas asegura un mercado permanente aunque este se restringirá en el futuro.

¿Es posible que los imagineros que poseen la habilidad técnica, creatividad, y que son depositarios de una tradición muy vieja diversifiquen su producción?

De acuerdo con los datos de la investigación, un 71% de los artesanos estaría dispuesto a experimentar con nuevas técnicas para mejorar en el oficio y de esta manera superar la actual escasez de la demanda. He ahí entonces un camino que debería emprenderse con el fin de que esta notable tradición retome la posición que debería ocupar si fuese bien conocida y produjese para las actuales tendencias de la demanda.

La imaginería de San Antonio de Ibarra

El centro de talla en madera más importante del país es sin duda, San Antonio de Ibarra, en la provincia de Imbabura.

La tradición imaginera de esta población posiblemente data de muy antiguo y seguramente se vincula con la existencia de la Escuela Quiteña de arte colonial. El centro regional más importante en el consumo de imágenes ha sido Quito y la producción imaginera de San Antonio de Ibarra se ha dirigido a satisfacer la demanda de aquella ciudad.

En 1844 se fundó en San Antonio de Ibarra una escuela de Bellas Artes por la notable habilidad artística de sus habitantes (Naranjo, Marcelo, La Cultura Popular en el Ecuador. Imbabura, CIDAP. 1989.) lo que posibilitó la continuación de la imaginería religiosa en el período republicano.

Cambios radicales se han dado en los últimos cuarenta años, a causa de la introducción de nuevos motivos y técnicas.

Actualmente la gran mayoría de escultores elabora figuras costumbristas, folklóricas y los consabidos viejos y mendigos y la talla de imágenes religiosas casi ha desaparecido. Las consecuencias de esta tendencia pueden ser graves por la saturación del mercado y el desfase en relación

con las nuevas características de la demanda.

Las técnicas tradicionales y contemporáneas están bien descritas en el siguiente texto:

“La delicada elaboración de las imágenes se inicia con el corte del pedazo de madera donde se va tallar. Operación que se efectúa valiéndose de varias herramientas como gurbias, formones, tricantones, etc. Luego de ello, se inicia el proceso del tallado, cuidando desde el principio de dotar a las imágenes de las características físicas que deba tener (los clientes encargan la elaboración de imágenes de personajes específicos que deberán ser representados tal cual se cree que era sus características). La porción de la cara se la corta para tallar aparte esto facilita el trabajo ya que su elaboración es lo más delicado. Terminada la cara se le coloca los ojos que son de vidrio (vidrio de lámpara fluorescente o vidrio fundido por el propio escultor) al que se pinta por dentro dándole la expresión requerida; el pintado de los ojos es una operación bastante delicada y difícil y en su correcta ejecución cuenta mucho la habilidad del imaginero; al vidrio se lo patea y se lo pega por de-

trás. Una vez que el rostro de la imagen está listo, se procede a pegar la cara al resto de la escultura. Cuando ella se ha realizado se siguen los demás pasos como el policromado, pintado y dorado según haya elegido el cliente. Generalmente se trabaja en madera de cedro no sólo por su calidad sino por su precio”. (Idem, p. 115-116).

Las antiguas técnicas para el policromado, que incluían el empleo de una vejiga de borrego no son aplicadas ya. Actualmente se trabaja con un compresor y se aplica la pintura mediante soplete hasta lograr el efecto deseado (idem).

El acabado con pan de oro implica el aplicar dos manos de yeso sobre lo que se pondrá una capa de gelatina con bol de color café amarillo. Cuando esta se seca se la frota para abrillantarla. Posteriormente se pegan las láminas de oro y se las bruñe con su bruñidor cuya punta es de ágata (idem).

Las técnicas de talla sobre madera de nogal, que se aplican a la mayoría de la producción contemporánea, implican la preparación cuidadosa de la madera que debe ser sometida a

un largo proceso del secado natural.

“Cuando la madera ya está en su estado ideal se procede al trabajo del tallado. Una vez tallada la pieza se la pule valiéndose de lijas de madera.... Terminado este proceso se cogen ciertas fallas mediante unas cuchillas (astillas) de la misma madera que son pegadas con cola y pulidas nuevamente.

“Cuando la pieza ya está lista, en ciertas ocasiones se le da un baño de bicromado (para mejorar la tonalidad o también de cera con el mismo objeto). Luego de ello se cepilla la pieza con un cepillo de cerda y se le pasa un paño para sacarle brillo. Concluidos estos pasos la pieza está lista” (idem. p. 117).

Las características de esta técnica posibilitan la reproducción de series de piezas lo que determina la pérdida de la individualidad de la obra y va por lo tanto, en detrimento de su calidad artística.

A pesar de los problemas, que incluyen también los procesos de deforestación y la escasez de la madera de nogal, la potencialidad de la talla en madera de San Antonio de Ibarra

es enorme y ocupa esta labor un lugar preponderante en el panorama del arte popular ecuatoriano.

La talla en madera de los pueblos de la selva tropical

Si en algún caso es evidente la disponibilidad de la madera para la elaboración de artefactos, este es el de los pueblos aborígenes de la selva tropical.

En el Ecuador los pueblos indígenas de la selva se sitúan fundamentalmente hacia la región amazónica pero algunos de ellos han permanecido en su hábitat tradicional de la selva de la costa norte.

Estas zonas, en las que la deforestación amenaza rápidamente con acabar con cualquier forma de vida, han mantenido durante centenares de años a pueblos perfectamente adaptados al medio ambiente tropical. Parte de esta adaptación ha implicado la utilización de recursos forestales renovables, como el empleo de hojas de palma o lianas para la elaboración de las complejas y necesarias cestas, o el aprovechamiento de fibras textiles nativas para la elaboración

de sus tejidos. El empleo de la madera se ha limitado a la elaboración de objetos indispensables, como en el caso de las canoas, o necesarios desde su perspectiva ritual, como en el caso de los duhos o banquitos. El contacto cada vez más frecuente y desequilibrado con los colonos y los turistas ha determinado una notable diversificación en la producción de objetos que hoy pueden ser vendidos como *souvenirs*, mientras que muchos de sus propios artefactos, antes elaborados en madera, son hoy adquiridos en las tiendas o ferias locales.

Los Chachi o Cayapa, una etnia minoritaria situada en el interior de la provincia de Esmeraldas, son un ejemplo de esta situación.

El informe etnográfico de Barret (1925) menciona la elaboración de varios artefactos de madera, incluyendo la fabricación de canoas, piezas para el telar, duhos, bateas para lavar la ropa, instrumentos musicales, siempre dentro de los aspectos tradicionales de la cultura chachi.

En la actualidad se continúa con la fabricación de canoas, aunque se las diseña para adaptarles un motor

fuera de borda; los instrumentos musicales son hoy elaborados por pocos especialistas; la talla de figuras incluye elementos que antes servían como juguetes y que hoy se venden a turistas o a comerciantes como aves, mamíferos y reptiles, canoas y canaletes, el chachi (hombre y mujer) y bastones con una figura humana y el capitán (Einzmann, Harald, Artesanía indígena del Ecuador: Los Chachis (Cayapas), Artesanías de América No. 19, Octubre de 1985, CIDAP).

Esta actividad si bien se basa en elementos tradicionales no está relacionada con formas tradicionales de aprendizaje; los artesanos son autodidactas y trabajan la madera como una actividad complementaria a sus labores habituales sin que exista una preocupación por enseñar el oficio a los hijos (*idem*).

Las figuras son talladas en un rincón de la casa empleándose como herramientas el machete, el cuchillo, el serrucho y en ocasiones un taladro de mano. Las maderas preferidas son el guayacán, la guararipa y el cedro (*idem*).

El bastón con una figura humana en su parte superior mide alrededor

de 110 cm. de largo y aunque no ha sido mencionado por Barret hoy se encuentra en uso como parte del ajuar mágico de los shamanes locales (idem.)

El “capitán” es una figura con esbozos de un traje militar y que parece sentado en una silla. Esta figura bien puede representar, como lo insinúa Einzmann (op cit.), la imagen que el Chachi adoptó de su relación con el poder local y por ende con el estado.



Si bien todas las figuras responden a un mismo patrón general, es posible apreciar ciertos toques de estilo personal. El atractivo de estas figuras reside en sus propias características estéticas y técnicas que refleja una particular visión del mundo del hombre chachi.

Al otro lado de la cordillera, en la selva oriental, se ha desarrollado, a partir de una base cultural semejante a la de los Chachi, la talla de aves, especialmente, en madera de balsa. Las aves talladas en el Oriente son inicialmente desbastadas sobre un bloque de madera y luego terminadas mediante el empleo de herramientas sencillas. Posteriormente son pintadas con esmaltes comerciales para simular el brillante plumaje del papagayo o el Tucán, entre otros.

La talla en madera, de este tipo, aprovecha una habilidad técnica desarrollada como respuesta a las necesidades de supervivencia y que se pone al servicio de la producción para un mercado urbano. Existen problemas con la disponibilidad de materia prima y con la repetición de los modelos, que han perdido frescura y atractivo.

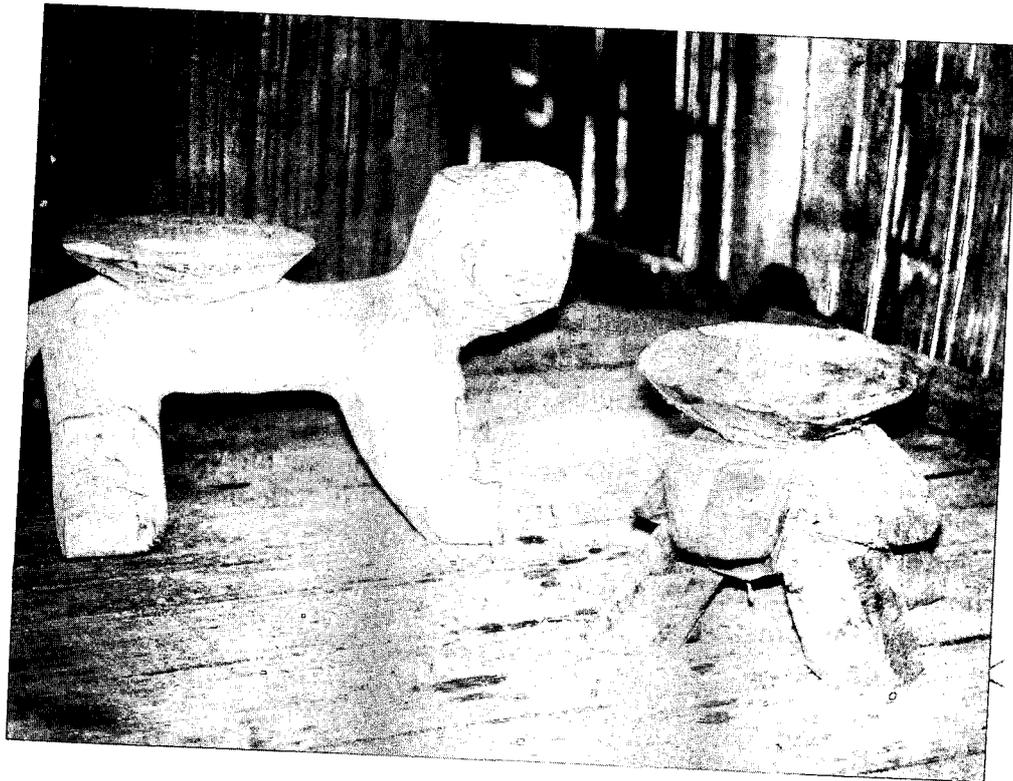
Aun así, la talla en madera de balsa ha posibilitado un ingreso económico complementario de primordial importancia para los pobladores de la región oriental.

para futuros proyectos de desarrollo autosostenible que no afecte el equilibrio ecológico ni a las condiciones de vida de cada grupo.

La interpretación que los grupos étnicos minoritarios hacen de su mundo para el consumo de los compradores urbanos se traduce muchas veces en una curiosa mezcla de tradicionalidad y modernismo. Sin embargo existe una base técnica y creativa perfectamente aprovechable

Otros productos en madera

Derivados de viejas necesidades y vinculados con los mercados tradicionales, subsiste la elaboración de cucharas, bateas y otros productos tallados en madera.



En muchas de las ferias del país es posible comprar variados productos para uso doméstico que a veces no pueden ser sustituidos por el plástico o el metal.

Conclusión:

Este breve recorrido por algunas de las formas de talla en madera que existen en el Ecuador, nos ha permitido establecer algunas generalizaciones válidas para casi todos los casos.

Las nuevas condiciones del mercado ejercen notable influencia sobre esta actividad. Se transforman los motivos y las técnicas para adaptar la producción a la venta fuera del grupo inmediato. En los casos en los que esta transformación no se da, la talla en madera subsiste en difíciles condiciones aunque no parece previsible una pronta desaparición.

En muchos casos la talla en madera ejerce una influencia negativa sobre el medio a causa del exagerado ritmo de la extracción maderera aunque de ninguna manera esta actividad es la responsable de las altas tasas de deforestación del país, asociadas más bien con la explotación y

tala indiscriminada de los bosques por las concesiones del estado a grandes compañías forestales. En algunos casos la talla en madera ha posibilitado proyectos limitados de reforestación en algunas zonas.

La sociedad urbana ha incorporado pocos de los objetos tallados en madera a sus tendencias de consumo.

Sin embargo en algunos casos, en los que puede notarse hoy una intensa actividad, ha sido el flujo turístico y la acción de los comerciantes los que han posibilitado una expansión de las tasas de consumo de estos productos.

Al parecer las posibilidades de la talla en madera siguen en gran medida siendo ignoradas insistiéndose con frecuencia en productos de bajo costo, a pesar de su valor agregado, en detrimento de objetos que pudiesen ofrecer un superior nivel de ingresos a los artesanos.

El Masapan

El presente artículo es un extracto de: "el masapán". Publicación del Instituto Andino de Artes Populares, IADAP. Quito, 1980.

Sus autores:

Investigación:

Dibujos:

Josefina Carrera

Eduardo Rodríguez G. y

Wilfrido Acosta

Dirección y redacción final: Eduardo Rodríguez G.



Introducción

El Masapán considerado dentro de la Sitoplástica ⁽¹⁾, se encuentra ligado a un conjunto de usos, costumbres, significaciones y patrones estéticos que identifican e integran la cultura.

Se ha tomado como ámbito geocultural a la parroquia de Calderón porque presenta características específicas como ninguna otra zona del país.

La Sitoplástica, tiene una faceta característica en la confección de figurillas de pan que representan personajes de varias comunidades indígenas, payasos, llamas, pavos, vasijas, cofres, coronas, y más figurillas de deslumbrante policromía, que en su forma y suntuosidad revelan

un concepto estético correspondiente a un modo de vida específico; y, a su manera de concebir al hombre frente a la naturaleza que lo rodea.

Este estudio se realizó con las artesanas de Calderón que conservan tradicional y orgullosamente esta manifestación artística.

Marco geográfico

La parroquia de Calderón esta situada en el centro de la Provincia de Pichincha, sobre una amplia meseta en la hoya del Guayllabamba, a corta distancia de la Línea Equinoccial.

El clima de Calderón es templado-abrigado, su temperatura media es de 21,7 grados centígrados.

(1) Sitoplastia.- (Escultura comestible) Productos que se elaboran con materiales como la harina de trigo y agua.

Las lluvias son muy raras, su escasez se debe, especialmente, a la falta de elevaciones próximas, ya que se encuentra sobre una meseta ubicada en el centro mismo de la hoya de Guayllabamba, a gran distancia de las cordilleras.

Característica de este lugar es el suelo seco y arenoso.

La benignidad de su clima es la causa decisiva para que se le llame "tierra de convalecencia".

La altura del centro parroquial es de 2.671 metros sobre el nivel del mar.

Tiene una extensión aproximada de 60 Km. cuadrados o sea unas 6.000 hectáreas de superficie.

Tradicionalmente la mayoría de los trabajadores municipales, que hacen el aseo de la ciudad de Quito son nativos de Calderón; y se los conocía con el nombre de "capariches".

Otra parte de la población trabaja en la ciudad de Quito, como jardineros, empleados de hoteles y bares, albañiles, empleados y pajes

de las embajadas y consulados.

Los habitantes que viven dentro de la propia jurisdicción parroquial, son laboriosos y con su trabajo producen lo necesario para satisfacer sus necesidades.

Unos están dedicados a la extracción de la fibra de cabuya; otros, al negocio de la compra - venta de ganado vacuno y porcino.

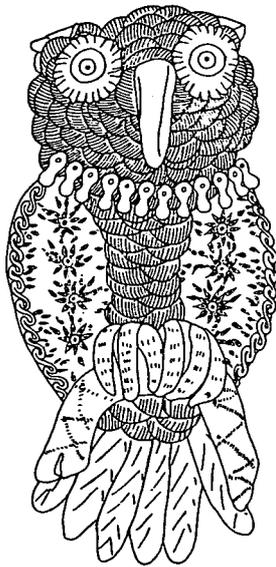
Otro grupo del centro parroquial está dedicado a la artesanía, siendo lo más sobresaliente el tallado en madera, el repujado en cuero, los tejidos y el masapán. A ésta última se han dedicado a trabajar un gran porcentaje de mujeres, dando lugar al fomento de esta manifestación artística que es característica de la población.

Dentro de esta gran variedad de producciones, aparece la guagua de pan, cuyo origen se remonta en el tiempo. Existen varias hipótesis sobre sus raíces, la mayoría de ellas relacionadas con el culto de los muertos y los ritos agrícolas del antiguo hombre americano. Según una de ellas, para el hombre pre-colombino la existencia no termina con la muerte, ésta sólo significaba el paso de un

estado a otro, del mundo de los vivos al mundo de los espíritus.

Algunas costumbres derivadas de esta creencia aún se conservan, como la velación del cadáver, el baño purificador, cantos, danzas y la preparación de la comida ritual en la que tiene lugar muy importante la muñeca de pan.

Las figuras tradicionalmente utilizadas para el ritual de difuntos son: en primer lugar, la “guagua con roscas” que consiste en una muñeca rabo (así se le llama a la muñeca terminada en punta) casi sin decoraciones que era introducida en tres roscas,



siendo esta la que reza, como también la colada morada, en la que es sumergida la guagua de pan, como el hombre en la tierra y la semilla en el surco.

Con la llegada de los españoles el rito se modifica y empiezan a utilizarse oraciones cristianas para la velación con una mezcla del latín, castellano y quichua, pero básicamente el significado se mantiene.

Esta nueva situación hace que se asimilen nuevos aportes culturales del rito. Así mismo la muñeca de pan se ve transformada con la utilización de nuevos elementos formales. (Se supone que la muñeca primitiva era elaborada de maíz y zapallo y para su consistencia: miel y cera de abeja), la harina de maíz es sustituida por la de trigo, lo que constituye un gran adelanto porque las figuras no se resquebrajan fácilmente y tienen mayor consistencia.

De la costumbre de fabricar guaguas de pan para el día de finados, nace una iniciativa especial en Calderón, antes llamado Carapungo; las señoras productoras de las figuras de pan, aprecian el creciente interés que muestran los visitantes que cada año

y con mayor frecuencia visitan la población, el Día de Difuntos.

Consecuentemente, la producción de las figuras de pan ha progresado paulatinamente pues, no sólo se fabrican en el mes de noviembre, sino en todo el transcurso del año.

El potencial artístico de la población empieza a ser conocido y las artesanas del masapán, en su búsqueda de expresión y belleza, van añadiendo elementos decorativos a las figuras. Ya no solo son los tradicionales “churillos” o “enconchados”, sino que flores, hojas y otros elementos decorativos son agregados a la decoración de las figuras.

Otras figuras importantes son el caballo y el soldado. El que más popularidad tiene es el caballo con tres jinetes (éste suele ser el regalo preferido para el ahijado). Los tres jinetes están conformados por el payaso, el diablo y el indio, y en algunos casos éstos están tocando instrumentos musicales.

Entre las principales que se elaboran comúnmente tenemos: parejas de indígenas de las siguientes comunidades, Carapungos, Otavalos,

Natabuelas, Saraguros, Salasacas, Colorados, Jíbaros, nacimientos, danzantes, payasos, caballos, llamas, búhos, diablos, además se realizan decoraciones sobre marcos para espejos, cofres y otros.

PROCESO DEL TRABAJO EN LA ELABORACION DE FIGURAS DE MASAPAN

Fases del proceso

(Incluye: materiales, herramientas y elementos decorativos).

Consecución del material

Para la elaboración de las figuras de “Masapán” se empieza por seleccionar la harina de trigo que debe ser de excelente calidad, sin que contenga mezclas de harina de maíz, ya que resulta perjudicial para el trabajo. En el caso de que esta mezcla exista en la masa, las figuras sufren deformaciones y se parten, por lo que es imposible elaborar con ella cualquier tipo de trabajo delicado, como por ejemplo una figura humana. De igual forma que la harina, las anilinas también tienen que ser seleccionadas para que al momento de

mezclar con la masa no pierdan su intensidad.

Elección de la figura

Una vez seleccionado el material se procede a elegir el tipo de figuras que se van a elaborar, si grandes o pequeñas, y el modelo adecuado, ya que de eso depende la composición y la cantidad que se va a preparar.

Preparación de la masa

En un recipiente grande se colocan las libras de harina y el agua necesaria y se empieza a amasar de tal forma que se obtenga una pasta lo

suficientemente plástica, cualidad necesaria para obtener de ella piezas de buena calidad. El tiempo del primer amasado o amasado inicial es de una hora. Al término de la misma se obtiene una masa apropiada para iniciar la labor.

División de la masa

Con la masa convenientemente preparada y con la plasticidad necesaria se procede a dividirla en partes proporcionales, una, para amoldar las piezas que deben quedar de color crudo y otra que servirá para el decorado, a la que luego de subdividirla se suman las anilinas de diferentes colores.



Coloreado

Separada la masa, se empieza a agregar los colorantes. La preparación es la siguiente: a una libra de masa ya preparada se le agrega una cucharita de anilina. Los colores más utilizados son: amarillo, rojo carmín, naranja, solferino (fucsia), violeta, azul cobalto, verde. Muchas veces el color crudo de la masa no es suficiente para decorar, entonces para obtener un blanco más intenso se utiliza un químico llamado "Flores de zinc". El color utilizado para decorar a las figuras está inspirado en los trajes de los indígenas de las diferentes comunidades. Hay que amasar durante quince minutos hasta obtener una fusión perfecta de la anilina con la masa. Para obtener más colores y para determinar el tono de cada uno de éstos, se combinan entre sí las masas de colores.

Toda la masa, tanto la blanca, como la de colores, es guardada en fundas plásticas con el fin de mantenerlas frescas durante todo el proceso de trabajo.

Modelado

Esta fase es de mucha impor-

tancia ya que de ella depende la forma que tendrá la pieza. Consiste en tomar la masa de color crudo y modelar con ella el cuerpo o base de la figura que se quiere obtener; sobre ella se hará toda la decoración restante. Hay que anotar que para hacer cualquier tipo de figura humana se realiza primero el cuerpo base o sea la guagua, de la que luego se sacan los brazos y las piernas.

Pasado del hilo

Modelados los cuerpos, se procede a "vestirlos". Se coloca en el frente una capa de masa de color que en algunas figuras sirve como base para el decorado, luego se pasa un hilo grueso (hilo chillo) desde atrás hacia adelante del cuerpo en donde se anudan las puntas para sostener la figura.

Con el hilo se forma un argolla que queda en la parte posterior de la pieza. Este procedimiento no lo practican todas las personas a pesar de ser el que más seguridad brinda para soportar el peso de la figura.

Otras personas adhieren las puntas del hilo del que debe colgarse la pieza, con un poco de masa por la

parte posterior, formando de este modo la argolla. Este procedimiento no es muy apropiado por cuanto en algún momento puede desprenderse la masa y por lo tanto la figura que de ella pende.

Amasado de pasta a color

Antes de empezar el decorado, se prepara debidamente la masa de color. Se debe amasar durante quince minutos hasta obtener una masa plástica y muy blanda. Este proceso se repite en cada pasta a color, a medida que se va utilizando.

Modelado de elementos decorativos

A medida que se amasa la pasta de color se van modelando los elementos con los cuales se va a decorar. Estos pueden ser: círculos, cilindros, puntos, tiras, escamas, etc. Para preparar cada uno de estos se utilizan herramientas como: bolillos, cuchillos, agujas, peinillas, etc.

Por ejemplo para hacer las escamas (elemento que se utiliza muy a menudo para decorar el búho), primero se trabajan pequeñas bolas de masa, luego se presiona con el dedo índice y por último se presiona

con una peinilla, a fin de que quede grabada la textura formada por los dientes de la misma.

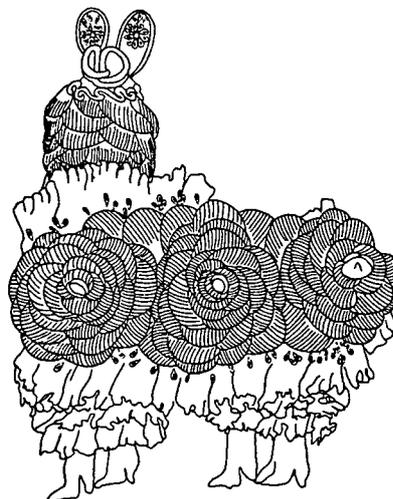
Esta fase es la que mayor tiempo de trabajo implica ya que estos elementos son elaborados uno por uno con extrema minuciosidad.

Encolado

Listos los elementos decorativos se procede a colocarlos encima de la pieza.

Para esta operación se utiliza pega blanca, agua y un pincel o brocha pequeña.

Cuando la base a la que se va a sumar el decorado está fresca, se



utiliza solamente agua, pero es más recomendable utilizar siempre pega, porque le da mayor consistencia, además de que existe mayor seguridad para que no se desprendan los elementos decorativos.

Decorado

La decoración es realizada con lo que las artesanas llaman “bordado”, tratando de proyectar la antigua tradición del bordado que tenían las mujeres de Carapungo, famosa por la belleza de sus realizaciones.

El bordado consiste en la colocación de los adornos sobre la base del vestido. Reciben diferentes nombres como: Churillo, escamas, “e” repetitiva, puntos, colgantes o “lágrimas”, plumas, hojas, rosas, enconchado, rombos, corales, cortado en forma de flecos, claveles y otros.

Hablaremos de algunos de ellos:

Churillo.- Para elaborarlo, se obtiene primeramente una gran plasticidad en la masa debido a que es un trabajo muy fino. Se amasa en forma cilíndrica hasta obtener un cordoncillo muy delgado. Con este cordoncillo y con la ayuda de un

aguja gruesa, se empieza a dar la forma de churillo, comenzando de izquierda a derecha. La aguja sirve para sujetar este cordoncillo, primeramente en la parte inicial, luego en el centro y después al final de cada curva del churillo hasta conseguir su forma total llenando el espacio deseado.



“e” Repetitiva.- Al igual que en el caso anterior se prepara un cordoncillo delgado. El procedimiento es parecido; también aquí se utiliza la aguja gruesa para facilitar el trabajo, con su ayuda y presionando en distintos lugares del cordoncillo se empieza a darle forma de “e”.

Esta forma se repite cuantas veces sean necesarias para cubrir todo el espacio que requiere de este elemento decorativo.



123

necen en el horno varia de acuerdo al tamaño de éste y al combustible que utilice para calentar, así muchas señoras ya no utilizan los tradicionales hornos de leña sino hornos eléctricos o a gas.

Se debe estar controlando la temperatura del horno durante todo el tiempo, para evitar que ésta sea muy elevada y pueda quemar las piezas ya que esto haría perder la intensidad del color de los decorados.

Luego de haber secado las figuras del horno y estando éstas todavía muy calientes se procede a barnizar. Existen varias formas de barnizar; una, utilizando brocha, primero al anverso en donde están las decoraciones y luego la parte posterior. Con este método, se corre el peligro de que se salgan las decoraciones al contacto y roce con la brocha, además de que se prolonga el tiempo del trabajo.

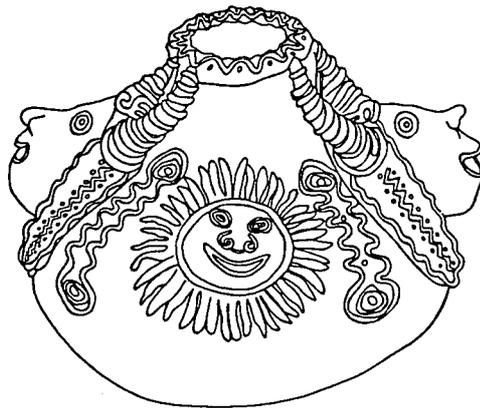
125

Otra forma de barnizar es la siguiente: se utiliza un hierro doblado en sus dos extremos en forma de ancla y en estos ganchos se cuelgan las figuras mediante las argollas de hilo que las sostienen, luego se las introduce en un recipiente que contiene barniz, se las saca y se espera hasta que eliminen el exceso y se sequen.

Tratándose de piezas muy pequeñas, se colocan en un recipiente

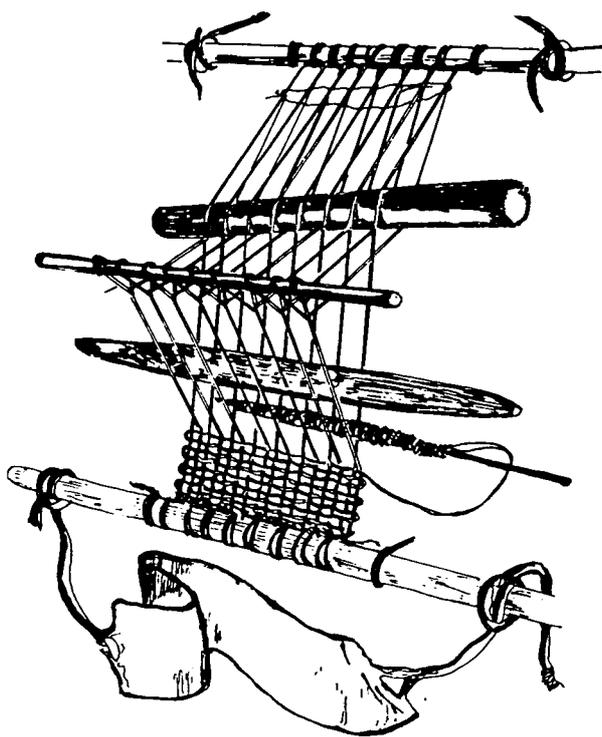
en un número de treinta o cincuenta, agregando el barniz hasta que cubra todo, luego se quita el exceso de manera que quedan las figuras secas y con una capa fina de barniz.

Secado.- Se dejan las figuras ya barnizadas, por el tiempo de una hora o más, sobre papel periódico en una mesa. Las piezas están listas para la venta.



Textiles de la sierra

HERNAN JARAMILLO CISNEROS



La República del Ecuador está dividida -políticamente- en cuatro regiones, correspondiendo cada una de ellas a sus más importantes zonas geográficas. Dos ramales de la cordillera de los Andes, que atraviesan el país de norte a sur, encierran altiplanos y valles llamados SIERRA. Es en esta región donde residen los principales grupos de los artesanos textiles -generalmente indígenas - a los cuales aquí dedicamos la mayor atención.

Valiéndonos de la división política, vamos a enumerar, sucintamente, cuáles son los textiles manufacturados en cada provincia, dejando para más adelante la descripción de otros detalles técnicos.

Provincia del Carchi

En el Carchi, la actividad textil más importante es la del tejido de cobijas amarradas. Esta denomi-

nación sirve para describir el proceso de ikat, por el cual se tiñe parte de los hilos de la urdimbre, quedando las otras partes sin teñir, por haber sido cubiertas de antemano, con material impermeable que impide la penetración del tinte. De esta manera se consiguen ciertos motivos decorativos que van apareciendo en el momento de tejer la prenda.

El tejido de cobijas se hace en un telar vertical, conocido como telar de mujer, por ser una tarea exclusivamente femenina.

En este mismo telar se tejen ponchos, prenda característica de los campesinos de Carchi.

Tanto las cobijas como los ponchos son de lana, hilada a mano por las mujeres campesinas de esa provincia.

En telar de hombre -así llamado por ser los hombres quienes trabajan

en el telar de pedales- se tejen bayetas, chalinas y ponchos, tanto de lana como de fibras acrílicas. El número de hombres dedicados a los tejidos es mínimo, si se compara con el de mujeres dedicadas a esas tareas.

En Mira, La Paz, San Isidro y en menor grado en otras poblaciones, se tejen suéteres de lana, a crochet. Esta forma de tejer fue introducida en la provincia hace pocos años, por los voluntarios del Cuerpo de Paz.

En el Carchi, los sitios donde aún quedan tejedoras de cobijas son: San Isidro, El Angel, García Moreno, Cuesaca, La Paz, Julio Andrade, Huaca, Los Andes; en cambio, lugares de tejedores son: El Capulí, Julio Andrade, Huaca, Cristóbal Colón.

La pequeña producción de cobijas y ponchos se destina al autoconsumo o se trabaja por encomiendas, recibiendo la materia prima para tal fin. En raras ocasiones se encuentra estos artículos a la venta en los mercados de la provincia. Los suéteres, en cambio, se producen exclusivamente para comercializarlos, dedicándose una parte apreciable a la exportación.

Provincia de Imbabura

La provincia de Imbabura es la de mayor actividad textil en la Sierra del Ecuador. Esto se explica claramente, con los datos del censo de 1974 donde se aprecia que mientras el país tiene un 13,5% de personas económicamente activa dedicadas a tareas artesanales, la provincia de Imbabura cuenta con el 22,5% y el cantón Otavalo con el 37,2%. De esa población, especialmente en la región de Otavalo, un alto número de personas se ocupan en manufacturar tejidos, que se venden tanto en el mercado semanal del lugar, como en prácticamente el resto de país, quedando una cantidad que se exporta a Europa y a otros lugares de nuestro continente.

De alguna manera, todavía subsiste una especialización entre las comunidades de tejedores, o por lo menos hay algún tipo de tejido al que se dedican con mayor interés en cada lugar.

Tejedores de fajas hay, especialmente, en las siguientes comunidades indígenas: El Cercado, Imantag, Topo Grande, Turucu, La Calera, Natabuela, Puca Huaycu, Los

Ovalos, Catabamba, Agualongo Chiquito, Ilumán, Agato, Arias Ucu, La Compañía, Camuendo, Paniquin-dra. La materia prima para las fajas es: hilo de algodón y de orlón. Únicamente en Paniquin-dra se sigue tejiendo fajas de lana. En todos estos lugares se teje en pequeños telares de cintura.

Ponchos de lana, en telar de cintura, se tejen en Ilumán, Angelpamba, Agualongo de Paredes, San Roque, Paniquin-dra, La Magdalena y Rumpipamba Grande. Ponchos de lana o de orlón, tejidos en telar de pedales, encontramos en Otavalo, Peguche y Cotacachi.

Cobijas de lana se tejen en Quinchuquí, lienzos de algodón en San Juan y bufandas de lana en la Bolsa; en los dos primeros casos se utiliza telar de pedales, mientras que las bufandas son tejidas en telar de cintura.

Tapices de lana o de orlón, conocidos como "salasacas" se tejen en Otavalo y en Peguche, tanto por indígenas otavaleños como por tejedores salasacas, provenientes de la provincia de Tungurahua.

Cortinas, con urdimbre de orlón y trama hecha por tiras de cartón o de madera, se tejen en Otavalo y en Peguche. Este tejido es originario de la vecina república de Colombia.

Mama chumbi -faja ancha que forma parte de la indumentaria indígena femenina- se teje en telar de cintura, en el sector de San Martín, cantón Cotacachi.

Hiladores y tejedores de tela de cabuya hay en dos lugares de la provincia: San Roque, en el cantón Antonio Ante, y la Victoria, cantón Cotacachi.

La comunidad de Carabuela, cerca de Otavalo, se especializa en el hilado de lana, en torno o rueca. Gran parte de la producción es adquirida por los tejedores de suéteres de Mira, en tanto que otra parte se la destina al consumo en el lugar donde se tejen los mismos artículos de aquel lugar. Esta actividad -el tejido- es nueva en el sector.

Un tejido muy especial, hecho sobre una horma de madera, para la confección de capelladas de alpargatas, se hace en la parroquia Quiroga, cantón Cotacachi. En la

misma población se teje la suela o plantilla de cabuya, para esas alpargatas.

Bayetas de lana, para anacos y rebozos, al igual que tela de algodón y orlón para fachalinas, se tejen en telar de pedales en diferentes lugares de toda la provincia. Estos tejidos sirven para la indumentaria indígena femenina.

Ponchos de lana, tejidos en telar de cintura y teñidos con la técnica del ikat, únicamente se hacen en Paniquindra, La Magdalena y Rumipamba Grande, cantón Ibarra.

En Natabuela, cantón Antonio Ante, encontramos tejedores de fajas, en telar vertical, siendo el único lugar de la provincia en donde se usa este tipo de telar.

En Imbabura tejen los hombres y solo como casos de excepción encontramos mujeres tejedoras.

Provincia del Pichincha

En la provincia de Pichincha quedan muy pocos tejedores artesanales. La demanda de mano de

obra para actividades económicamente más rentables ha determinado la total decadencia de esta ocupación.

Así mismo, una paulatina asimilación de los campesinos a las formas de vida de la ciudad hace que la indumentaria tradicional -usada hasta pocos años atrás- casi haya desaparecido, por lo que se explica que no se encuentre sino a muy pocas personas dedicadas a este oficio.

Sin embargo, en lugares que tienen población indígena, como Cayambe, Tabacundo, Cubilche, Muyurcu, Pesillo, Olmedo, Checa y Calderón aún quedan unos cuantos tejedores de ponchos, cobijas y bayetas, que utilizan el telar de cintura y el de pedales.

Estos tejidos, trabajados por hombres, se los destina a satisfacer sus propias necesidades o cumplir con encomiendas de la comunidad. No salen a la venta al mercado.

Provincia del Cotopaxi

En la provincia de Cotopaxi la actividad textil es importante,

dedicándose a esta tarea únicamente los indígenas.

En Tilipulo Grande, Santa Semana y Zhumbalica, tanto hombres como mujeres, de todas las edades, desde niños de 6 años hasta personas de edad avanzada, se ocupan en el hilado de lana, con huso de sigse. El hilo así producido se lo vende a los tejedores de poblaciones vecinas como Cuicuno y Poaló.

En Cuicuno se teje jerga de lana, en telar de pedales. Aquí trabajan indistintamente hombres y mujeres. En Poaló, en Cambio, los hombres tejen ponchos, en telar de cintura, destinados al uso de los campesinos del lugar.

En el cantón Salcedo, en las comunidades de Callanas, Solache, San José, San Andrés Pilaló y Quilajaló, hombres y mujeres tejen fajas en telar de cintura. La producción se la destina a satisfacer la demanda de la comunidad y sale a la venta en los mercados populares de las provincias centrales del país.

Un rubro significativo en la producción de artesanías textiles en la provincia de Cotopaxi, constituye

las macanas de algodón, teñidas con la técnica Ikat, en Rumipamba, sector Las Cuatro Esquinas, del cantón Salcedo. A este trabajo se dedican pocas familias y en el proceso -urdido, amarrado, teñido y tejido- intervienen todos sus miembros. Un amplio sector de indígenas de las provincias centrales del país usa esta prenda como parte principal de su indumentaria. Se teje en telar de cintura.

Otra actividad de gran importancia es el tejido de shigras, especie de bolsas tejidas con una aguja de coser y cuya materia prima es la cabuya. Esta tarea cumplen las mujeres mientras realizan otras actividades; cuando caminan, mientras venden en el mercado, etc. La shigras se destinan tanto para el uso doméstico como para la venta.

Provincia del Tungurahua

En la provincia de Tungurahua, en el barrio San Vicente, cantón Quero, los hombres tejen ponchos y cobijas en telar de cintura. Las cobijas de llamas, tejidas en este lugar, son así conocidas por llevar listas de motivos conseguidos con el teñido de Ikat.

Entre los indígenas salasacas, los ancianos siguen tejiendo fajas, en telar de cintura, mientras los jóvenes se han dedicado al tejido de tapices, en telar de pedales, según la técnica introducida alrededor de 1954.

Con la lana que hilan las mujeres, con sus husos de sigse, se tejen bayetas en telar de pedales. Estas telas sirven para confeccionar anacos y rebozos para las mujeres; también ponchos y la prenda que los hombres usan a manera de bufanda, llamada “vara y media”. En muchos casos los tejidos son teñidos con el insecto llamado cochinilla, que se cultiva en la misma comunidad.

En el Rosario, los campesinos mestizos tejen costales y hamacas de cabuya.

En diversas comunidades de la provincia, las mujeres tejen shigras de cabuya, tanto para su propio uso como para la venta.

Provincia del Chimborazo

En la provincia de Chimborazo, en el sector de la parroquia Cacha, del cantón Riobamba, es donde

encontramos mayor concentración de tejedores. Allí se tejen ponchos, teñidos con la técnica ikat llamados “coco ponchos”, ponchos listados conocidos como “runa ponchos”, diversas clases de fajas, usadas para sujetar el anaco de la mujer, cintas para envolver el pelo, mama chumbi, etc. Tejen los hombres y las mujeres, usando telar de cintura. Las materias primas empleadas son: lana para los ponchos y las fajas cahuiñas, algodón y orlón para las cintas para el pelo y para las fajas, cabuya y lana para las mama chumbi.

En Guano se tejen alfombras de lana, con base de algodón, en telar vertical. Esta ocupación identifica plenamente a esta población, por el alto volumen de producción, que se distribuye en gran parte del país, a la vez que proporciona trabajo a gran número de hombres y mujeres.

En Guano, también, se teje bayeta de lana, para la indumentaria indígena femenina, y tela de cabuya para hacer costales. Estos tejidos se hacen en telar de pedales.

Dado el alto número de indígenas de esta provincia, distribuidos en

una zona muy amplia, es comprensible que aunque sea para autoconsumo elaboren tejidos en las comunidades donde ellos habitan. De esta manera se abastecen de fajas, ponchos y bayetas de lana. Las mujeres, igualmente, para su propio uso, tejen shigras de cabuya.

Provincia de Bolívar

Entre los indígenas de la provincia de Bolívar, la artesanía textil está limitada a la producción de ponchos, bayetas y shigras, para su propio uso. Los ponchos se tejen en telar de cintura, la bayeta de lana en telar de pedales y las shigras de cabuya, se tejen con aguja de costura. Las mujeres hilan lana, con huso de sigse, para el tejido de ponchos y bayetas.

En la zona de Salinas, se ha organizado un grupo de tejedores de suéteres de lana, dedicando su producción a la venta en mercados foráneos.

Provincia del Cañar

La provincia de Cañar tiene

varias manifestaciones en el campo de la artesanía textil, que reflejan el enorme ingenio y la creatividad de los artesanos indígenas. Se destacan los ponchos, teñidos con la técnica ikat, y las finas fajas “double face”. Ponchos y fajas tejen los hombres en telar de cintura.

Los artesanos que tejen ponchos, lo hacen para su propio uso o reciben encomiendas, con la materia prima -hilos de lana retorcidos a dos cabos-. No se encuentran estos ponchos a la venta en los mercados de la región. El caso de las fajas es diferente, porque la producción sirve para satisfacer la demanda de los propios indígenas -hombres y mujeres- que las usan como parte de su indumentaria; el excedente sirve para abastecer a los almacenes especializados en la venta de artesanías en Cuenca.

Las fajas, tejidas con finos hilos de costura, llevan motivos decorativos muy especiales, en su mayoría tradicionales, aunque es notoria la incorporación de diseños nuevos.

Hay otros tipos de fajas, listadas, sin ningún motivo decorativo, tejidas con lana o con hilos de costura.

Las mujeres se dedican al hilado de lana, con huso de sigse, en tanto que son los hombres quienes retuercen los hilos, también con huso, y contando con dos ovillos previamente hilados por su esposa.

Con los hilos de lana se teje bayeta, en telar de pedales, para autoconsumo.

Siendo importante la artesanía textil, en esta provincia, quienes se dedican a ella se encuentran muy dispersos, en los campos. Sin embargo, vale destacar que en Sigsig, Cañar, Ingapirca y Manzanapata se encuentra el mayor número de tejedores.

Provincia del Azuay

En la provincia del Azuay se destacan los tejidos teñidos con la técnica ikat: ponchos, macanas, cobijas.

Se tejen ponchos en San Juan Pamba, El Cabo, Chordeleg y Paute. Tejen los hombres, en telar de cintura; es ocupación de la mujer, en cambio, ayudar en el urdido, amarrado de los hilos -paso previo al teñido y al tejido-

y en el acabado de los ponchos.

Cobijas de lana, teñidas con técnica ikat, se hacen en San Juan Pamba, Chicticay, Paute, El Cabo, Algarrobo, Sigsig, Tullubamba, El Descanso y La Josefina. Se emplea el telar de cintura y la división de trabajo es igual que en el caso de los ponchos.

En La Victoria del Porterte y en San Bartolomé, hay tejedores de bayetas y chalinan en telar de pedales. En Girón, barrio San Vicente, se tejen ponchos y cobijas, en telar de cintura.

En Masta Grande, Masta Chico, Zapata y Sinchay -canton Girón- hay tejedoras de cobijas ponchos, alforjas, bayetas, mantas para caballos, fajas y reatas.

En Oña, Cumbe y Nabón se tejen ponchos de lana, en telar de cintura.

Es muy conocida la actividad textil de Bullcay y Bullzhún, cantón Gualaceo, en donde se tejen finas macanas de algodón y lana. Estas prendas, usadas a manera de chal por las cholas cuencanas, llevan diferentes motivos decorativos, conseguidos

por el teñido con la técnica ikat. Tejen los hombres en telar de cintura.

En toda la provincia del Azuay es común encontrar en los caminos a mujeres campesinas hilando lana, con huso de sigse. El hilo así obtenido se destina al tejido de ponchos, cobijas y bayetas para su propio uso.

Provincia de Loja

En la provincia de Loja sobresalen dos grupos de tejedores: los indígenas de Saraguro y los mestizos de Gonzanamá.

Los Saraguros tejen cobijas, ponchos y fajas en telar de cintura, mientras la bayeta se hace en telar de pedales. Como actividad reciente se observa el tejido de manteles y cortinas, que se destinan a la venta.

En la zona de Saraguro se observa a mujeres indígenas y mestizas hilando lana, con huso de sigse.

En Gonzanamá, las mujeres tejen alforjas y ponchos, en telar de cintura.

Son especialmente conocidas

las alforjas, ya que son muy usadas por los campesinos lojanos. La materia prima es el algodón aunque se observa el rápido cambio hacia los hilos de orlón, que son más fáciles de conseguir en el mercado.

En sitios periféricos a la ciudad de Loja, como el Plateado y Boloña, se tejen cobijas; en Cariamanga y Amaluza se teje jerga de lana y alforjas; en Colaisaca, Tunas y Palo Blanco, se teje jerga y cobijas de lana. Todos estos tejidos se los hace en telar de cintura y son los hombres quienes se dedican a la tarea.

Entre las mujeres campesinas es común el trabajo de hilar la lana, con huso de sigse.

Materias primas

A lo largo de la Sierra ecuatoriana constatamos el empleo de materias primas de origen natural como la lana, el algodón y la cabuya.

El hilado de lana es ocupación generalmente femenina, cuando se lo hace con huso de sigse. Como excepción encontramos a hombres, mujeres y aun niños, en la provincia

de Cotopaxi, dedicados a este trabajo. El hilado de la lana, en el torno o rueca, en cambio, es ocupación masculina y a esta labor se consagran artesanos indígenas de la provincia de Imbabura.

Cada vez se encuentra menos hiladores de algodón. La dificultad de conseguir el material en rama, despepearlo y por último hilarlo es tarea larga y de bajo rendimiento. Por la finura de los hilos y por la alta torsión que hay que dar a los mismos, no compensa el tiempo que a esta tarea se dedica con la facilidad que hay para adquirirlos en el mercado y con su bajo costo.

Siempre es factible conseguir hilos de algodón, sobrantes de los procesos industriales, para aprovecharlos tejiendo lienzos que se los emplea en diferentes maneras en los medios campesinos.

La fibra de cabuya, generalmente comprada en los mercados, se la puede hilar con huso de sigse, como lo hacen las mujeres campesinas de las provincias centrales del país. También se la puede hilar con la ayuda de pequeñas máquinas de pedal, como en la provincia de Imbabura.

Aunque se conservan estos métodos artesanales de hilar, es notorio que los tejedores prefieren usar hilos obtenidos en procesos industriales. Así lo hacen los tejedores de tapices, o las tejedoras de macanas de Bullcay y Bullzhún que se abastecen de hilos de una fábrica del norte del país. En muchos casos, como en el de las macanas, las características de los tejidos impiden que se pueda trabajar con hilos producidos de manera artesanal.

De otra parte, la producción industrial de hilos acrílicos, como el orlón, ha hecho disminuir el consumo de hilos de lana, pues el artesano se ahorra el esfuerzo que demanda el hilado y teñido de este material. El orlón, además, ofrece hilos de mayor regularidad, con una gama más amplia de colores, con solidesces de los tintes más altas, características que difícilmente se consiguen con los métodos artesanales.

En el caso de la cabuya, hay que tomar en cuenta la que se compra en los mercados, en pequeñas cantidades, en haces de fibras crudas o ya teñidas, para las shigras. Son las tejedoras, las que van formando los hilos, según su necesidad de ir

completando partes del tejido.

Ikat

Una técnica conocida en la mayoría de provincias serranas es el ikat. De esta manera se tiñen las urdimbres, de lana o algodón, para cobijas, ponchos y macanas, y a los tejidos que tienen esta forma de decoración se los conoce como cobijas amarradas, ponchos de llamas, etc.

La técnica de ikat consiste en cubrir con algún material impermeable determinadas partes de los hilos de la urdimbre con el fin de preservar esas áreas de la acción del colorante, al momento de teñir los hilos. De esta manera se obtienen diseños, previamente concebidos, que van apareciendo conforme se teje el paño.

El ikat es empleado en varias zonas del país: en varios sitios de la provincia del Carchi se adornan de esta manera las cobijas de lana, tejidas por mujeres; en Imbabura, los ponchos de lana que identifican a los grupos indígenas de Paniquindra, La Magdalena y Rumipamba Grande,

del cantón Ibarra, llevan franjas teñidas de esta manera; en Las Cuatro Esquinas, cantón Salcedo, provincia de Cotopaxi, las macanas de algodón, para uso de las mujeres indígenas de una amplia zona del centro del país, se tiñen con esta técnica; igualmente las cobijas de lana, del cantón Quero, provincia de Tungurahua; en la provincia del Chimborazo, cantón Riobamba, parroquia Cacha, los ponchos de lana llevan listas con adornos de rombos, constituyendo una prenda que distingue a los indígenas de esas comunidades; en Cañar, en lugares como Manzanapata y Sisid, los ponchos de lana tienen motivos decorativos conseguidos con esta técnica; en la provincia del Azuay su empleo es más amplio, pues de esta forma se ornamentan cobijas y ponchos de lana que se tejen en Paute, Sigsig, San Juan Pamba, y las finas macanas de algodón o lana que se elaboran en Bullcay y Bullzhún.

La tarea de amarrar o cubrir las partes de la urdimbre que no recibirán el tinte, es femenina, en el Carchi; en Imbabura, Tungurahua, Chimborazo y Cañar lo hacen solamente los hombres; en Cotopaxi este trabajo es realizado, indistintamente, por

hombres o mujeres; en el Azuay, es ocupación femenina.

Los materiales usados para el amarrado son preferentemente fibras de cabuya, aunque también se emplea de corteza de tallo del banano, las hojas que recubren la mazorca del maíz o material plástico (polietileno), conjuntamente con la fibra de cabuya, que se amarra fuertemente sobre los hilos de la urdimbre.

El amarrado o recubrimiento de los hilos se hace cuando se tienen los hilos urdidos, antes de retirarlos del urdidor para proceder al teñido, si es que se va a tejer en telar de cintura; en el caso del telar vertical, como la urdimbre se prepara en el propio telar, allí se harán las ataduras previas al teñido.

Cuando el tejido lleva franjas, con diseños conseguidos con la técnica ikat, se tiñen los hilos que corresponden a esas listas, las que serán colocadas en el sitio que les corresponde en el tejido, al momento de armar la urdimbre en el telar, antes de comenzar a tejer.

En la zona estudiada, el teñido se hace con colorantes químicos; sólo

en Bullcay y Bullzhún, Azuay, se están usando -actualmente- colorantes naturales, de origen vegetal, utilizando preferentemente el nogal para obtener color café, y diferentes plantas que proporcionan tonalidades amarillas. El añil sintético se emplea para las macanas del Azuay y Cotopaxi.

El ikat en la mayoría de las provincias es hecho a dos colores, esto es, conservando el color original de los hilos, o tiñiendo primeramente en tonalidades claras, para luego teñir un color más oscuro y, con ello, obtener los diseños en dos colores contrastantes. Siendo así, el amarrado se hace luego de tener lista la urdimbre o, en el segundo caso, después de haber teñido los hilos, en forma e madeja, de haberlos urdido y, en ese momento, colocado las amarras en los lugares que serán preservados de la segunda tinte, que se hace siempre en color más oscuro que el teñido original.

Esto se puede comprender mejor cuando se observa los ya mencionados ponchos de la provincia de Imbabura. Ciertas franjas, con diseños de rombos, de diferentes colores, son teñidas sucesivamente para ir

cubriendo -con un tono más intenso- al color anterior.

Vemos, claramente, como se fueron superponiendo los colores, hasta alcanzar la intensidad máxima del negro, que cubre a todos los demás. En este caso se aprecia que hubo necesidad de teñir cinco veces teniendo como base el color blanco original de los hilos de lana.

Los diseños obtenidos con el teñido de ikat, en su mayoría son tradicionales. En el Carchi los motivos principales son: matas, hojarasca, cocos, rosas, quingos, palmas, ladrillos, etc.; en Imbabura, en cambio, se hacen: cadenas, cocos, quingo, palma, anteojo, caspiquingo, uvaguarda; en Cotopaxi, los motivos que decoran las macanas de algodón se conocen como: mosqueado, ladrillado, quingos y paiteñas; en Tungurahua, a las cobijas que tienen este tipo de decoración se las identifica como cobijas de llamas; en Chimborazo los diseños son en figura de rombos (cocos), de ahí que el nombre dado a los ponchos de Cacha sea el de cocoponchos; en Cañar también predomina la decoración con rombos; en el Azuay, las cobijas llevan motivos de hojas, pata de perro,

ninacuros, palmas, chacras, plumas, corazones, rositas, ochos, equis, emes, etc.; en los ponchos tejidos en El Cabo y en San Juan Pamba, ocasionalmente, se usa como motivo decorativo el nombre de la persona que encomendó dicha prenda. En las macanas de Bullcay y Bullzhún, hay motivos de flores, pajaritos, damas, racimos de uvas, etc.; que se han conservado de manera tradicional, aunque ahora están incorporando nuevos diseños.

En cuanto al uso de las prendas teñidas con la técnica ikat, los ponchos y las macanas forman parte de la indumentaria tradicional de determinados grupos étnicos, así en Imbabura estos ponchos son de los ya mencionados grupos indígenas de Paniquindra, La Magdalena y Rumipamba Grande; en las provincias centrales del país, las mujeres indígenas utilizan las macanas hechas en Cotopaxi, para cargar objetos en sus espaldas; en Cañar, los ponchos son usados en días festivos; en el Azuay, la macana es prenda de uso diario de la chola cuencana, en tanto que el poncho sólo conservan los campesinos, aunque cada vez se nota menos el uso de esta prenda.

En el norte del país, aunque de forma muy ocasional se observa a campesinos que usan ponchos teñidos con el proceso de ikat. Estas prendas se hacían en Ilumán, cantón Otavalo. En Natabuela, cantón Antonio Ante, únicamente en fiestas religiosas muy solemnes, como Corpus Christi, los indígenas llevan hermosos ponchos de llamas, que antes tejían en su misma comunidad. Para esta época han dejado de hacerlos y los pocos ponchos que quedan son muy apreciados por sus dueños. Así mismo, quedan muy pocos ponchos de novios en la zona de Otavalo. Son de algodón, azules y blancos, ornamentados con cuadros y cadenas, que tanto los novios como los padrinos indígenas los usan en la ceremonia religiosa del matrimonio. En los lugares indicados se ha olvidado esta técnica, por lo cual estas prendas se las conserva con especial estimación.

Telares

Hay tres tipos de telares usados tradicionalmente por los artesanos textiles en la región interandina del Ecuador: el de cintura, de origen prehispánico y con total vigencia aún

en este tiempo; el de pedales, introducido a raíz de la conquista europea, que se lo emplea igualmente en todas las provincias de la Sierra Ecuatoriana; y, el telar vertical, usado únicamente en la provincia del Carchi, donde es conocido como telar de mujer, y en Natabuela, provincia de Imbabura.

El telar de cintura es un “primitivo instrumento sin marcos ni lizos, que se coloca en un pilar de la casa por uno de los extremos de la urdimbre, mientras por el otro está sujeto a la cintura del tejedor, quien ejerce la debida tensión para permitir el cruzamiento de la trama entre las dos capas de hilos, los pares y los impares, alternativamente “(Jaramillo Cisneros, Hernán: Inventario de diseños en tejidos indígenas de la provincia de Imbabura, Colección



Pendoneros, No. 48, Otavalo 1981, pag. 19).

El telar de pedales “consiste en un batidor con dos cilindros (enjulios) entre los que tensan los hilos de la urdimbre que, a su vez, pasan alternativamente por los ojetes de los lizos (listones de madera) colocados encima y debajo de los hilos de la urdimbre, de los que penden un conjunto de hierros con un ojete en el centro, a modo de agujas. Estos lizos son accionados por pedales de madera, de tal modo que al pisar uno u otro sube el juego de lizos correspondiente, dejando un hueco entre los hilos de la urdimbre por el que pasará el hilo o hebra que hace de trama y que se encuentra colocado en la lanzadera (cajetín de madera, donde se dispone la trama, que se lanza de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, sucesivamente, para ir formando el tejido con sus pasadas). La lanzadera se desliza por el lado inferior del batán que le sirve de guía, y que con su peine -dos pares de reglas horizontales de acero, llamadas dientes- empuja la pasada de la trama, insertándola en el tejido ya hecho, cuando el tejedor, tras el paso de la lanzadera, lo impulsa energéticamente hacia adelante. A medida que

el tejido se va confeccionando, la parte tejida se enrolla en el enjullo más cercano al tejedor” (Laorden C. y “La artesanía en la sociedad actual”, Colección Salvat Temas Clave, Barcelona, 1982).

El telar vertical, usado en la provincia del Carchi, consiste básicamente de una armazón rígida, formada por cuatro piezas de madera redonda: dos se encuentran en sentido vertical, hundidas unos 15 cm. en el suelo, y dos en sentido horizontal, fuertemente amarradas a las otras, formando un marco en el que va la urdimbre y de las demás piezas que forman el telar, el gráfico indica las piezas que lo conforman y las medidas correspondientes nos dan una idea de su tamaño real.

Este telar vertical y el de cintura tienen mucha semejanza, pues la manera de trabajar es igual en los dos telares, así como algunas piezas que los conforman son idénticas. Igual cosa se puede decir del telar de cintura para fajas, de Imbabura, con el vertical para igual propósito, de Natambuela, en la misma provincia.

Otras variantes del telar vertical son los usados en Guano, Ambato y

otros lugares donde se tejen alfombras.

Ponchos

De las prendas masculinas de uso diario entre los campesinos mestizos o indígenas de la Sierra Ecuatoriana, el poncho es lo que mejor identifica al grupo que usa ese atuendo.

En el Carchi, el poncho usado por campesinos mestizos, para protegerse del frío del ambiente, es tejido tanto en telar vertical, por mujeres, como en el telar de pedales, por hombres. Casi siempre es de lana, aunque en algunos casos -recientes- se los hace de orlón. Se los teje en dos partes o callos, que después se cosen, dejando la abertura por donde pasa la cabeza; la razón de hacerlo en dos partes tiene relación con el ancho de los telares que no permiten tejerlo de una sola vez.

En Imbabura el poncho es usado por grupos indígenas. Aunque se generaliza un tipo de poncho producido industrialmente, hoy se está usando uno que se teje en telar de cintura, conocido como poncho de

dos caras, por tener el haz y el envés de dos tonalidades diferentes de color azul.

Esta prenda, por su alto costo, refleja la posición económica de quien lo usa, criterio que tiene que ver con el prestigio que goza dentro de su comunidad.

Ponchos de dos caras se tejen en Ilumán, Ángelpamba y San Luis de Agualongo, en el cantón Otavalo, y en San Roque y Agualongo de Paredes, en el cantón Antonio Ante.

En Natabuela, los indígenas usan un poncho largo y angosto, de color negro, que se lo teje en la misma zona o se lo encarga a los tejedores de Otavalo. Para los días de fiesta, el poncho es de color rosado, con listas laterales de color amarillo y azul. Esta prenda es de uso reciente, la materia prima es orlón, y se lo teje en Pucahuaycu, cerca de San Antonio de Ibarra. En los días de fiesta y sólo los ancianos, visten el llamado poncho de llamas, que está teñido con la técnica ikat y al que se le ha encontrado muchas representaciones simbólicas. Hace varios años que este tejido ha dejado de hacerse en el lugar, perdiéndose una antigua

tradición, por lo cual los pocos ponchos que quedan en la comunidad son de valor inestimable para sus dueños.

En Paniquindra, La Esperanza y la Magdalena, del cantón Ibarra, los indígenas tejen en telar de cintura, para su uso, un poncho de lana, de color rosado, con franjas laterales teñidas con la técnica ikat.

Los indígenas de Imantag y Cotacachi usan un poncho azul, de lana, tejido en telar de cintura. No hay un lugar específico donde se encuentren concentrados los tejedores, sino más bien se hallan en las zonas aledañas a los mencionados poblados.

En el mercado semanal de Otavalo encontramos a la venta otros ponchos para los campesinos mestizos; son generalmente de lana, con listas angostas de diversos colores, tejidos en telar de cintura; otros, que compran los turistas, son de colores naturales -blancos o grises- en diversas tonalidades, que se consiguen por la mezcla en diferentes proporciones de lana blanca y negra, y que se tejen en telar de pedales en la zona urbana de Otavalo, en

Peguiche y en Cotacachi.

En la provincia de Pichincha el uso del poncho está limitado a los sitios más fríos, como Cayambe, Tabacundo, Machachi. En lugares de población indígena: Pesillo, Cajas, Zuleta, Cubinche, hay muy pocas tejedores, razón por la cual deben adquirir estas prendas a los vendedores indígenas otavaleños, que recorren esas zonas llevando sus tejidos para la venta.

En Cotopaxi, los indígenas usan ponchos tejidos en Paoló, cantón Latacunga, y en Rumipamba, cantón Salcedo. Son tejidos en telar de cintura, con listas angostas de varios colores.

Los salasacas, de la Provincia de Tungurahua, usan poncho blanco o negro, largo y angosto, de lana, tejido tanto en telar de cintura como en telar de pedales. Es notorio que cada vez en menor cantidad se tejen estos ponchos porque se prefiere adquirir tejidos industriales para confeccionarlos. También hay la tendencia de hacer estos tejidos de orlón, porque tienen mejor apariencia que los de lana hilada a mano, como se ha hecho tradicionalmente.

Otros grupos indígenas de Tungurahua, como los Chibuleos y Pilahuines, que son agricultores y no tejedores, compran los ponchos para su uso a los comerciantes otavaleños que los manufacturan expresamente para sus clientes, según el diseño, y los colores tradicionales. Estos ponchos, de forma cuadrada, con colores rojos y lacres, con listas laterales, son de orlón, tejidos en telar de pedales.

En Chimborazo, el lugar más importante en la manufactura de tejidos es la parroquia Cacha, del cantón Riobamba. Allí se teje el conocido “runa poncho”, que forma parte de la indumentaria de los indígenas de esa zona. Son ponchos, de lana hilada a mano, tejidos en telar de cintura. En todo el contorno se coseñ flecos, tejidos en un pequeñísimo telar de cintura.

Igualmente en Cacha se teje otro poncho de lana, que tiene decoración de teñido de ikat, conocido como “cocoponcho”, por sus motivos en forma de rombos.

Diferentes ponchos de lana, únicamente para el uso de las propias comunidades, se tejen en Licto,

Quincahuán y Tsetseñá.

En Bolívar, los hombres tejen en telar de cintura ponchos negros del color natural de la lana, para su propio uso. Es notorio que en esta provincia los indígenas usan los mismos ponchos de Tungurahua y Chimborazo, siendo en muchos casos abastecidos por los comerciantes otavaleños, que venden tejidos en las ferias semanales de las provincias centrales del país.

Ya en la provincia del Cañar el poncho tiene otras características, porque a más del de color negro que se usa diariamente, se teje otro para ocasiones especiales, con motivos decorativos obtenidos con ikat. Estos ponchos son de lana, con hilos finos retorcidos a dos cabos. Se teje en telar de cintura, y la tela es muy tupida y resistente.

En la provincia del Azuay, los campesinos usan ponchos listados de diferentes colores. Aunque cada vez en menor número, se encuentran prendas con diseños logrados con la técnica ikat. Sólo en San Juan Pamba y en El Cabo hay tejedores que usan como motivo decorativo del poncho, el nombre de la persona que

encomendó el trabajo. Esto es posible hacer con el teñido de ikat. En Sigsig, en cambio, van quedando muy pocos tejedores, por la tendencia a dejar de lado el uso de esta prenda.

En la provincia de Loja, el grupo más importante de tejedores es el de los indígenas Saraguros. Ellos tejen y usan un poncho de lana color negro, que puede llevar listas moradas en sus orillos. Estos ponchos que tradicionalmente se tejían en telar de cintura ahora se los teje en telar de pedales, usando como materia prima el orlón.

El poncho sigue siendo la prenda de identificación más importante para campesinos e indígenas de la Sierra ecuatoriana, aunque la tendencia a cambiar de indumentaria y el creciente uso de chompas y suéteres ha hecho decaer -de manera general- la actividad de los tejedores.

Fajas.

Las fajas, al igual que los ponchos, tienen características propias del lugar donde se manufacturan; forman parte de la indumentaria femenina, aunque en algunos lugares

también es usada por los hombres.

Los principales usos de las fajas se relacionan con la práctica campesina de envolver los niños recién nacidos y, en el caso de las mujeres indígenas, para sujetar el anaco, especie de falda que forma parte de su atuendo.

Casi siempre las fajas se tejen en telar de cintura, sólo en Natabuela, provincia de Imbabura, se usa el telar vertical para este propósito. Las materias primas son: hilos de lana, de algodón y lana, de algodón y orlón, finos hilos de costura, etc. Generalmente son los hombres quienes tejen, aunque hay lugares donde indistintamente tejen hombres o mujeres, como veremos luego. Los niños, entre los 8 y 10 años de edad, reciben las primeras lecciones -en su propia casa- para el aprendizaje de este tipo de tejido; comienzan con labores elementales, continuando con los tejidos más complicados. La práctica, la repetición de las tareas y el paso del tiempo hacen que los tejedores vayan grabando en su mente los motivos decorativos que aparecen en las fajas. Estos diseños, que en la mayoría de los casos son tradicionales de cada lugar, poco a poco van

cambiando por motivos de objetos que forman parte de la nueva vida diaria de los tejedores: vehículos, televisores, etc.

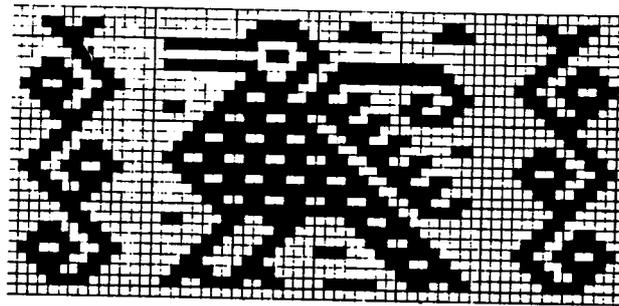
En Imbabura hay varios sitios donde se tejen fajas: Paniquindra, del cantón Ibarra; Natabuela, en el cantón Antonio Ante; El Cercado, La Calera, Turucu, Topo Grande, Imantag, en el cantón Cotacachi; Ilumán, La Compañía, Agato, del cantón Otavalo.

Las fajas de Paniquindra son de lana hilada a mano; la técnica del tejido es “double face” o tejido doble con sus colores alternados. Tejen sólo los hombres.

Las fajas de Natabuela son tejidas en telar vertical por hombres. La razón de usar este tipo de telar es que el tejedor tiene mayor comodidad en su trabajo, aparte de que el telar

puede ser transportado de un lugar a otro, con el fin de aprovechar la luz y el calor del sol. Las fajas tienen urdimbre de algodón y de orlón; la trama, en cambio, puede ser de algodón y de rayón. La característica principal de este tejido es la de que los motivos decorativos pueden ser hechos tanto en el sentido de la urdimbre, con los hilos suplementarios de orlón, o en el sentido de la trama, usando brillantes hilos de rayón, con los que se forman figuras geométricas, en especial rombos de diversos tamaños.

En Topo Grande, El Cercado y La Compañía se teje una faja conocida como “canetillo”, que tiene como base hilos blancos de algodón e hilos suplementarios de orlón, a dos colores. Estas fajas tienen pequeñas barras transversales, que de un lado son de un color y en el opuesto de otro.



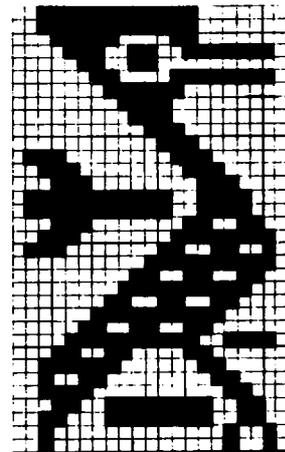
Diseño de una faja de Imantag, Imbabura

Las fajas de mayor producción en Imbabura tienen el tejido de base de algodón, con hilos suplementarios de orlón que son los que forman diseños de diferentes temas: antropomorfos, zoomorfos, ornitomorfos, geométricos y otros de variado orden. En Topo Grande e Imantag, aparte de los diseños centrales, existen dos listas o grecas laterales con diseños geométricos, que sirven para ornamentar más a las fajas. En estos lugares tejen los hombres.

La formación de los motivos decorativos se hace escogiendo los hilos suplementarios, uno por uno, con el fin de que queden sobre la trama. El siguiente diseño, de una faja de Imantag, nos permite apreciar la técnica usada; especialmente sirve para apreciar los ligamentos cortos, que los tejedores usan como recurso para que no se dañe el tejido.

En Cotopaxi, en torno al cantón Salcedo, se encuentra el más importante lugar de tejedores de fajas: Las comunidades indígenas de Collanas, Pilaló, San Andrés y Salache San José. Aquí tejen de manera preferente las mujeres, aunque también se encuentra a hombres y niños dedicados a este trabajo. Las

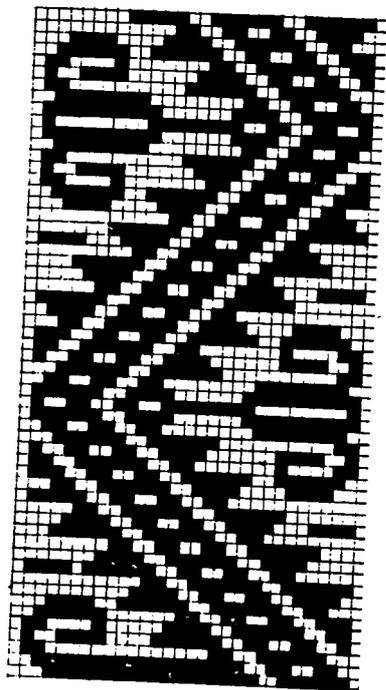
materias primas usadas en las fajas son: hilos blancos de algodón para el tejido de fondo, con hilos suplementarios de orlón para los diseños. La decoración tiene motivos de diverso orden: barras transversales de diferente ancho, figuras geométricas, antropomorfas, zoomorfas y ornitomorfas. Una figura generalmente representada es la del danzante de Corpus Christi, que constituye la fiesta religiosa más importante de la provincia. Otros motivos siempre usados son los animales o aves estilizadas, como los que se indican a continuación.



Diseños en fajas de Salcedo

Las soluciones técnicas para lograr ligamentos cortos son notorias cuando los hilos suplementarios aparecen fuera del diseño principal.

Los motivos geométricos como el representado a continuación deja apreciar la creatividad y el ingenio de artesanos, muchas veces analfabetos y sin ninguna noción teórica del diseño.



*Diseño geométrico, faja de Salcedo.
Cotopaxi*

En Tungurahua, los ancianos salasacas siguen tejiendo las fajas que usan las mujeres de la comunidad, con hilos de algodón y lana o algodón y orlón. En la rica decoración de estas fajas se observan motivos de

diverso orden, sobresaliendo las figuras de aves y de danzantes.

Así mismo, es impresionante la combinación de colores, pues siempre se usan tonalidades muy vivas.

De las fajas de Chimborazo, las más conocidas son las de Cacha, Licto y Pulucate, que tienen características diferentes entre sí.

En Cacha se tejen las fajas "cahuiñas", con la técnica de "double face" alternada. La materia prima es lana, aunque ahora también se hacen de orlón. La decoración es geométrica, con rombos y barras longitudinales y transversales. Otro tipo de faja de este lugar es una que tiene base de hilo de algodón e hilos suplementarios de orlón. Los diseños son geométricos, zoomorfos y ornitomorfos. Llevan una guarda lateral, con motivos muy simples. Tejen hombres y mujeres.

Las fajas de Licto, de hilos de algodón y orlón, tienen los diseños - siempre geométricos- en tal forma que parecen no tener haz ni envés. Solo una observación cuidadosa permite apreciar que hay un equilibrio entre los dos lados, capaz de que la

prenda pueda usarse por cualquiera de ellos.

En Pulucate, la faja esterillada tiene sus hilos suplementarios -de colores muy vivos- formando pequeños cuadros, alternando a uno y otro lado del tejido.

En la provincia de Cañar las fajas tienen características diferentes a las del resto del país. Aquí se hace una, tejida con finos hilos de costura. Es del tipo "double face" alternado, hecha con colores contrastantes, por lo cual los motivos decorativos pueden ser fácilmente apreciados a uno u otro lado del tejido. Los diseños que adornan estas fajas reflejan asuntos de importancia en la vida de los tejedores: vehículos, casas, aves, animales, flores, estrellas, cruces, etc. Al igual que en otros lugares, poco a poco, se van incorporando motivos que reemplazan a los tradicionales de la comunidad. Este tipo de tejido exige gran esfuerzo visual por parte de los tejedores. Forma parte de la indumentaria indígena tanto masculina como femenina.

En la misma provincia hay otras fajas, hechas con hilos de costura o con hilos de lana, de diversos colores,

formando listas longitudinales a lo largo de todo el tejido. No llevan diseños.

En la provincia de Loja, los saraguros tejen -para su propio uso- la llamada "faja de la china", caracterizada por una figura antropomorfa formada con hilos suplementarios de la urdimbre.

Otras fajas

Sólo en Quiroga, provincia de Imbabura, y en Cacha, provincia de Chimborazo, se teje la llamada "mama chumbi", que es una faja ancha, que las mujeres indígenas de esas provincias usan debajo de la faja angosta, también llamada "guagua chumbi", ya mencionada. La urdimbre es de orlón, color rojo con orillos verdes. La trama es de hilos de cabuya, por lo que se forma un tejido muy resistente. Es tejida por hombres en telar de cintura.

Los tejedores de fajas comienzan su aprendizaje con el tejido de las llamadas "cintas de pelo", que sirven para que las mujeres indígenas envuelvan sus largos cabellos, dando la impresión de que están trenzados

dentro de ese envoltorio. Entre estas cintas se destacan las de Cacha, Chimborazo, por su trabajo paciente y esmerado. De las varias cintas tejidas en este lugar, la más fina y de mejor apariencia es la llamada "Cuzco cinta".

Conclusiones

Hay varios fenómenos que hay que señalarlos como conclusiones de este trabajo:

1. Los jóvenes no tienen interés de continuar con los oficios de las personas mayores de su comunidad, por cuanto la ocupación textil no es rentable, al menos en comparación con otras tareas, que se dan en las ciudades. Esta falta de interés de los jóvenes hace que la textilera vaya siendo cada vez más "un oficio de viejos".
2. La facilidad de usar nuevas materias primas, como los hilos acrílicos de producción industrial, ha hecho que en ciertos lugares se olvide la tarea de hilar a mano, como sucede en Imbabura.
3. La producción industrial de ciertos tejidos va reemplazando a los hechos en la comunidad para autoconsumo. El mejor acabado de los tejidos industriales es una de las razones para incorporarlos a la indumentaria de los campesinos. Este es el caso de los ponchos salasacas, de ciertos ponchos de Chimborazo, etc.
4. La influencia de los centros urbanos importantes determina la adopción de nuevos criterios de identificación etno-cultural entre los grupos campesinos. Así, en la provincia de Pichincha, en mayor grado que en otras de la región interandina, los cambios en la indumentaria tradicional han afectado de manera violenta a quienes se ocupaban en oficios textiles.
5. Cuando en un sector de gran tradición artesanal textil, como la provincia de Imbabura, la producción está destinada a satisfacer la demanda de mercados externos y no al autoconsumo, poco a poco se va perdiendo la propia identidad de las artesanías y se van incorporando valores

- extraños a los originales.
6. Fenómenos de alcance mundial, como el aumento en el consumo de productos químicos -como sucede con los colorantes- hace que se vaya dejando de lado y olvidando las propiedades de los productos naturales. Recién se está volviendo a descubrir los colorantes de origen vegetal y aplicando este conocimiento a los tejidos de diferentes sectores de la Sierra ecuatoriana.
 7. La desatención al abastecimiento de materias primas para ciertas ramas especializadas de la artesanía textil, como los tejedores de macanas de Bullcay, hace que se cree una expectativa de lo que pueda sucederle en el futuro a esta ocupación tradicional.
 8. La sistemática acción de misiones extranjeras de “buena voluntad”, generalmente no preparadas para tratar asuntos de carácter cultural, en gran parte son causantes de la imposición de valores ajenos a la tradición artesanal nacional.
 9. El cada vez creciente aumento del costo de las materias primas, hace que las artesanías textiles tengan menor posibilidad de competir en el mercado con productos similares.
 10. La explotación por el intermediario al esfuerzo del artesano textil, hace que cada vez sea más fácil abandonar este trabajo en busca de otras posibilidades de ocupación, en los centros urbanos más importantes.
 11. Uno de los factores que más afecta a la artesanía textil es su competencia con la pequeña industria, que al producir artículos a menor costo hace de la artesanía una ocupación menos rentable. Por esto, los artesanos tienen como una de sus aspiraciones más anheladas la mecanización de su trabajo. Este fenómeno de la “falsa artesanía” está perjudicando a quienes producen tejidos con métodos absolutamente manuales.

La cerámica popular

LENA SJÖMAN



Un resumen

El trabajo de la cerámica -la transformación de la arcilla en objetos útiles o bellos para el hombre- es milenario. Surge con las primeras sociedades agrarias. Es clara la relación entre la tierra, los alimentos, los objetos de barro y el mismo hombre quien cosecha los frutos de la tierra, los prepara y come en recipientes de barro cocido y vuelve a la tierra a su muerte - muchas veces enterrado en una vasija de barro.

El diálogo entre el hombre y el barro es privilegio de quien lo sabe formar - la alfarera o el alfarero. Qué es lo que va a formar, entre las innumerables posibilidades que brinda la moldeable arcilla, le dice no sólo su propia creatividad sino las necesidades y los gustos de la sociedad en la que vive y trabaja.

Porque la cerámica no podemos comprenderla si la miramos como

meros objetos, fuera de su contexto. Su formas, diseños decorativos, las técnicas utilizadas para fabricarla, quién la produce, para qué y para quién, todo esto refleja las circunstancias históricas, económicas y socio-culturales de la sociedad que la produce. Cuando cambia la sociedad, cambia el papel y el trabajo del alfarero y así cambia la cerámica.

Por esta razón y por su resistencia al paso del tiempo, los restos de cerámica constituyen una importante ayuda para el arqueólogo en su intento de interpretar las sociedades antiguas. La cerámica proporciona una pista para llegar al pasado y, por último, a la persona que la fabricó, su trabajo diario, para imaginarnos su preocupaciones, sus sueños y aspiraciones.

En el caso de la cerámica popular actual, el saber algo sobre todo esto es más fácil, ya que llegan a nosotros directamente los testimonios de las mujeres y los hombres que hoy

producen objetos de cerámica en forma artesanal. Sólo necesitamos conocerles y escucharles. Sus historias cuentan, las más de las veces, de arduo trabajo, de una continua lucha por sobrevivir a base de su artesanía.

Porque lo que llamamos cerámica popular - la que fabrica el artesano manualmente y muchas veces con técnicas rudimentarias - enfrenta graves problemas en la sociedad industrializada. Sería erróneo, sin embargo, afirmar que ésta es una artesanía en extinción, ya que existe, una significativa demanda por ella. Como toda artesanía, debe enfrentarse y adaptarse a los cambios que tienen lugar en la sociedad. Actual-



Llegando a la casa con arena

mente, el mundo en el que también el artesano se desenvuelve, exige mayores ingresos en efectivo, crea necesidades de consumo. El alfarero, a la vez productor de un bien económico y portador de una tradición cultural y estética, debe buscar nuevos caminos para sobrevivir como artesano.

La alfarería experimenta cambios para satisfacer a nuevos consumidores, como son las poblaciones urbanas y el mercado turístico. Incorpora formas y diseños nuevos para corresponder a demandas y gustos nuevos. La misma cerámica utilitaria es sacada del contexto socio-cultural en el que tenía funciones prácticas, para pasar a ser objeto suntuario o exótico en otro tipo de ambientes.

Podemos lamentar cuando el contenido cultural y estético se ve relegado a un segundo plano en la lucha del alfarero por sobrevivir económicamente. Sin embargo, debemos ser realistas. Entre salvar la artesanía o salvar al artesano, no hay alternativa real. Si no sobrevive el artesano, tampoco lo hace la artesanía, a no ser como muertas piezas de museo.

Lo que llamamos tradición es, al contrario, algo vivo. Se enriquece día a día con las experiencias y la creatividad acumulada de los artesanos como seres que actúan dentro de la sociedad en la que viven, en condiciones y circunstancias determinadas.

Actualmente, es bien conocido que la cerámica, en lo que hoy es el Ecuador, tiene profundas raíces históricas. En la cerámica de la sociedad agraria de Valdivia se ha encontrado la manifestación más antigua del continente americano de esta artesanía, con inicios alrededor de 3.500 años antes de Cristo.

A pesar de que falta mucho todavía en cuanto a investigaciones arqueológicas, se puede afirmar que cada grupo humano en tiempos prehispánicos tenía sus propias formas cerámicas, así como sus técnicas de fabricación. En el proceso de la conquista por parte de los incas, se produjeron, naturalmente, diversos tipos de "mestizaje" entre la cerámica autóctona y la inca, en cuanto a formas, diseños y tecnologías.

Con la invasión española, se produjo un cambio mucho más brusco

que afectó a toda la sociedad andina. La cerámica también cambió. Se terminó la producción, antes tan importante, de cerámica ceremonial, prohibidas las religiones autóctonas por los españoles. Se introdujo, en algunos lugares, como Chordeleg y Cuenca, las técnicas mediterráneas del torno y el vidriado con barniz de plomo para la producción de cerámica de acuerdo a los gustos y necesidades de la cocina española.

Paralelamente, se siguió fabricando la cerámica autóctona, destinada, más bien, a los consumidores rurales y a las clases bajas de la ciudad.

Por estas circunstancias históricas, la cerámica popular actual en el Ecuador, se puede dividir, de manera general, en dos grupos. El primero lo forman los alfareros que producen una cerámica utilitaria, con formas, las más de las veces, de origen prehispánico y con tecnologías que también son una herencia de las que se utilizaban antes de la llegada de los españoles. Las herramientas son pocas y sencillas, el proceso de fabricación totalmente manual, se utilizan engobes para la simple decoración y se quema la cerámica al aire libre.

En la mayoría de los casos, las mujeres son las ceramistas, combinando este trabajo con la agricultura y los quehaceres domésticos. Esta cerámica es, normalmente, sobre todo rural, y en muchas regiones del país ya quedan pocos ceramistas que trabajan con las antiguas técnicas.

En el segundo grupo encontramos los alfareros que utilizan las técnicas introducidas por los españoles: El torno y el vidriado a base de óxido de plomo, decoraciones pintada con óxidos, más comúnmente el óxido de cobre (verde). Se utiliza también un horno para leña, de adobe o ladrillo, para quemar la cerámica. En este grupo, el alfarero es el hombre, aunque le ayudan su esposa



"Sacando la barriga" de la olla

e hijos. Los alfareros trabajan a tiempo completo y sus talleres forman pequeñas empresas familiares que producen, muchas veces, grandes cantidades de cerámica para responder a la demanda del mercado. No sólo se fabrica cerámica utilitaria, de formas de herencia hispano-árabe con posibles influencias también prehispanas, sino grandes volúmenes de macetas y además, vajillas, adornos y figuras, destinada esta producción a los mercados urbano y turístico.

Se puede decir, de manera general, que el primer grupo de ceramistas se ha visto desplazado por el segundo, cuya cerámica tiene una mejor demanda.

Ha sido posible definir once técnicas tradicionales de fabricación de cerámica, cada una limitada a cierta región geográfica del Ecuador. Todas ellas, menos el uso del torno, tienen, con toda probabilidad, raíces prehispánicas. Sin embargo, no se han hecho todavía intentos de definir las técnicas de fabricación de la cerámica prehispánica con el fin de comparar estas con las técnicas modernas de las mismas zonas geográficas y lograr, de esta manera, hacer una "historia tecnológica" para

la cerámica tradicional del Ecuador.

Las regiones que corresponden a una, a veces dos o más, técnicas de fabricación de cerámica, son ocho, y dentro de ellas existen más de 30 comunidades alfareras, especializadas.

En la Sierra Centro Sur, provincias del Azuay, sur de Cañar y norte de Loja, se encuentra la antigua técnica del "golpeado", de probables raíces en la cerámica cañari, en las comunidades de Jatumpamba (Olleros, Shorshán) en Cañar; Serrag, Las Nieves en Azuay; y, en Saraguro, Cera en Loja.

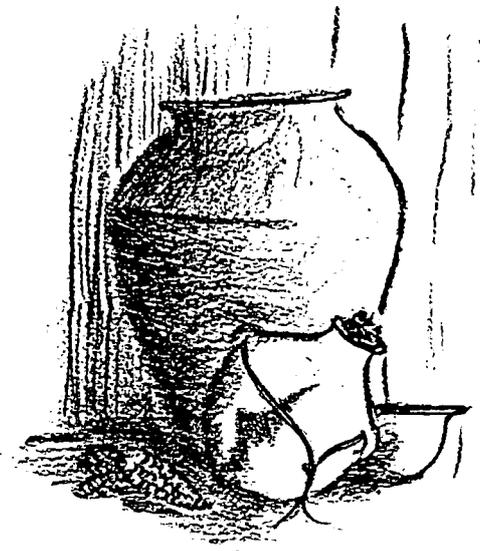
En Jatumpamba y Cera existe una producción considerable, con alrededor de cien alfareras en cada comunidad, mientras en los demás lugares, pocas mujeres mantienen una producción más bien marginal para un limitado mercado local.

Se fabrica cerámica utilitaria de formas tradicionales - la olla para cocinas de leña, el cántaro para agua, la cantarilla y la tinaja para almacenar granos o fermentar chicha, el "tiesto" para asar tortillas y pocas más. En el caso de Jatumpamba, especialmente,

se ha empezado una producción de macetas para responder a un mercado urbano.

Subsiste el trueque, cuando la alfarera sale a los campos a cambiar sus ollas por productos agrícolas. En Jatumpamba y Cera, la mayor parte de la producción se vende a los intermediarios, mientras en las demás comunidades, la cerámica se vende en las ferias locales.

Las materias primas -arcillas y arena como desgrasante- son locales y gratuitas, pero las mismas alfareras deben tomarse el trabajo de extraerlas y transportarlas. Se remojan y pisan



Tinaja cántaro y mulo

hasta formar la masa para trabajar. La técnica del golpeado tiene dos pasos. El primero varía según el lugar. La alfarera puede partir de un pedazo de arcilla del que “jala” el barro hacia arriba con las manos para formar un cilindro. En Jatumpamba, la alfarera misma va girando alrededor de la pieza, en Serrag y Cera se utiliza una piedra plana sobre la que se gira el pedazo de barro con la mano.

En Las Nieves y Saraguro se parte de una “tortilla” de barro que se forma sobre una piedra plana y se dobla hacia arriba para formar las paredes de la olla. Se la coloca en un “molde” - la parte superior de una olla rota - para que no pierda su forma redonda. La parte superior se añade con cordeles de arcilla si la pieza es grande. Este “molde” se utiliza también en Serrag y Cera.

Para formar el filo o la “boca” de la olla - “shiminchir” - se utiliza un pedazo de cuero o una hoja colocada en la mano mientras se gira la vasija.

En el segundo paso, se “saca la barriga” - “huigsanchir” - de la olla, del grueso cilindro de barro que queda en la parte inferior. La alfarera apoya

la olla sobre sus piernas extendidas y, girando la olla, golpea utilizando los “golpeadores” o “huactanas”, una convexa por dentro y otra plana o cóncava por fuera. Al final se alisa la superficie, borrando los huellas de los “golpeadores” - “llambur”.

En todas las comunidades, menos en Saraguro, se pintan las ollas con un engobe rojo antes de la quema. Se quema la cerámica al aire libre utilizando leña, ramas o bien boñiga seca. En Jatumpamba, el combustible se hace cada vez más escaso a causa de la deforestación. Aquí tampoco se precalientan las ollas, como en Cera por ejemplo, lo que hace que muchas de ellas se rompan por el calentamiento demasiado rápido.

El trabajo de la alfarera es físicamente arduo, la remuneración es poca y el prestigio social es bajo. Las mujeres jóvenes dejan la alfarería para buscar otras alternativas económicas.

En la parte occidental de la provincia del Azuay, cerca a Santa Isabel, se encuentra, en cambio, otra técnica antigua, en las comunidades de El Tablón y San Pedro. Aquí, pocas mujeres fabrican una sencilla cerámica utilitaria con una técnica de



Tornero, Chordeleg

modelado libre, partiendo de un pedazo de arcilla. Aquí también, se utilizan "moldes" - la parte superior de una olla rota - para apoyar las piezas durante la fabricación, cuando, sencillamente, se jala la arcilla hacia arriba para formar las paredes y se las alisa con ayuda de un pedazo de madera alargada.

La arcilla la traen las alfareras de yacimientos locales. Es arenosa y no necesita desgrasante. En cambio, se deben mezclar dos tipos de arcilla. Se la remoja y se la amasa con las manos para quitar las piedras e impurezas.

Las ollas y cazuelas - sencillas

sin pintura o bruñido - se queman al aire libre, cubriéndolas con ramas y boñiga seca. Antes de esto, se las precalienta sobre un fuego lento.

Las alfareras venden sus ollas en los mercados de la zona, en Pucará o en Santa Isabel.

La fabricación de cerámica torneada y vidriada, introducida en Ecuador por los españoles, es una tradición que se sigue, actualmente en la provincia del Azuay, en la ciudad de Cuenca, barrios de la Convención del 45 y El Tejar, y en Chordeleg.

En ambos lugares se trata de talleres familiares, en Cuenca también con empleados, que producen grandes cantidades de macetas, sobre todo, pero también cerámica utilitaria, para vender a los intermediarios que vienen a recoger la producción previo pedido. También cuando los alfareros viajan a la feria del jueves en Cuenca, la mayor parte de su cerámica la venden las "revendonas".

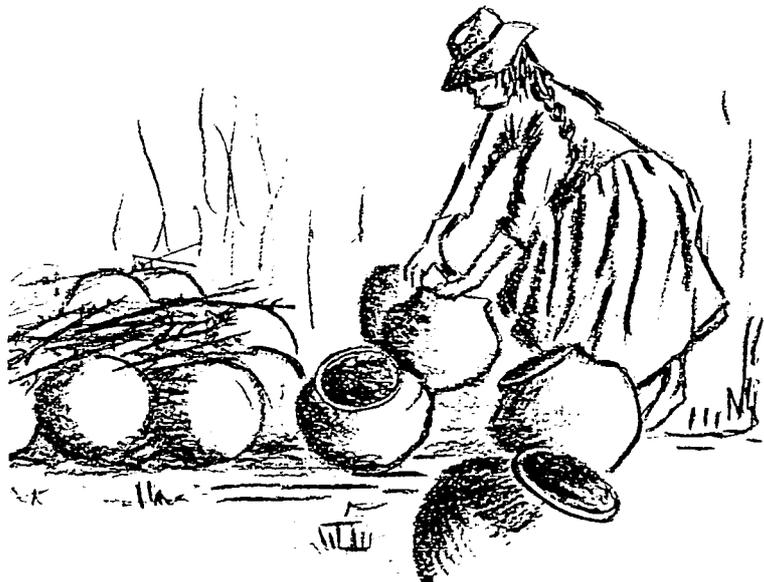
Estos alfareros tienen una buena demanda por su cerámica, pero deben compensar los bajos precios con largas jornadas de trabajo. Naturalmente, también, la "cantidad" se hace

más importante que la "calidad". Por otro lado, la compra de los materiales - arcillas, óxido de plomo, combustible - corresponde a una parte considerable de los ingresos de los alfareros. Lo que resta se necesita para el sustento de la mano de obra - la familia alfarera. Esto hace muy difícil lograr un ahorro, por ejemplo para invertir en maquinaria que podría aliviar las tareas más duras del trabajo.

En Chordeleg, que tiene alrededor de 30 talleres, la alfarería es una ocupación tradicional de las mismas familias, en algunos casos desde hace cuatro y cinco generaciones. Existe una historia milenaria de la

cerámica aquí, lo que nos cuentan abundantes restos de cerámica de la época cañari y de períodos anteriores. La cerámica utilitaria actual es una herencia de las formas mediterráneas, pero no faltan ciertas influencias prehispánicas. Encontramos una gran variedad de formas, siendo las más importantes la olla, el "tiesto", el "plato de ceja", la cazuela, la ponchera, la dulcera, la "shila"...

Durante los últimos 20 años, la maceta se ha venido produciendo en cada vez mayores cantidades, una producción destinada al mercado urbano. En Chordeleg se fabrica una proporción algo mayor de cerámica



Amontonando las ollas para la quema



Los diseños decorativos en la cerámica utilitaria tradicional se pinta con óxido de cobre. Chordeleg.

utilitaria, comparado con Cuenca, donde la maceta predomina de manera casi total, a pesar de existir cierta producción de objetos de adorno, como las alcancías, hechas en moldes de yeso de dos tapas.

En Cuenca, a diferencia de Chordeleg, a pesar de que la alfarería como ocupación tiene una larga tradición en la ciudad, la mayoría de los alfareros pertenecen a familias “nuevas” en la artesanía. Cuenca tiene alrededor de 15 talleres.

En Chordeleg algunos alfareros utilizan óxidos y fritas industriales para producir “obra fina” -macetas,

vajillas y objetos de adorno hechos con una pasta más blanca y con decoración multicolor, destinada esta producción a los almacenes de artesanías y el mercado turístico. Este es el caso también de los maestros de la línea “artística popular”, quienes hacen figuras y escenas costumbristas de mucha popularidad en los últimos años.

La arcilla plástica se remoja, mientras la arenosa es necesario reducirla a polvo con una pesada porra. Este “porreado” es una de las tareas más arduas de la alfarería. Pocos talleres tienen todavía un molino para esto. Mezclados, pisados y amasados los componentes de la masa, se forman las piezas en un torno de adobes, se pintan las piezas, en el caso de Chordeleg, con diseños geométricos o de hojas y flores con el óxido de cobre. En Cuenca se utilizan colores enteros, mezclando los óxidos directamente al barniz de plomo.

El óxido del plomo es necesario molerlo con agua, lo que se hace, asimismo, en un molino manual. Después de barnizar la cerámica, se la quema por segunda vez. En vez de la leña, hoy escasa y cara, la mayor parte de los alfareros utilizan como



Se empieza a moldear partiendo de un pedazo de arcilla, cuya parte inferior se la deja descansar sobre un molde: la parte superior de una olla vieja.

combustible viruta que consiguen a bajo costo en las carpinterías.

En la Sierra Sur, provincia de Loja, existen algunas comunidades - Potrerillos, Tocatoranga, Huacoras - donde pocas mujeres mayores siguen produciendo pequeñas cantidades de cerámica utilitaria con la técnica del acordelado.

La arcilla arenosa, de yacimientos locales, se amasa con las manos y se quita las impurezas. Sobre un "plato" de cerámica de tamaño según el objeto a fabricarse, la alfarera coloca una pequeña "tortilla" de

barro y sigue formando la pieza con cordeles. Adelgaza y alisa las paredes por fuera con un pedazo de madera alargado y por dentro con un trozo redondo de calabaza. La alfarera gira el "plato" sobre el que descansa la pieza con una mano, mientras la otra trabaja.

Se quema la cerámica al aire libre, utilizando pencos secos como combustible.

Las ollas, olletas y platos carecen de engobes o decoración, pero se las pule con una piedra para lograr una superficie lisa. Las alfareras llevan su cerámica al mercado más cercano - Gonzanamá, Catacocha, Cariamanga - para venderla el día de feria.

En la parte alta de la provincia de el El Oro, existen unas pocas alfareras en la localidad de Tarapal, cerca de Piñas. Aquí se combina el uso de un "molde falso" con el acordelado y una especie de paleteado.

Sobre el "molde" - una olla vieja puesta bocabajo - se coloca una "tortilla" de barro para formar la parte inferior de la pieza. Se invierte esta parte y sobre ella se forma la parte

superior de la olla con cordeles. Se utiliza un pedazo de cuero grueso para alisar las paredes. La parte de arriba se golpea ligeramente con una espátula de madera para darle la forma redonda invertida de una olla. El filo se alisa con los dedos mojados. Durante el trabajo, la pieza se gira, de manera irregular, sobre una piedra plana.

Las arcillas son locales y es necesario mezclar dos o tres arcillas diferentes desmenuzándolas, después de secarlas, en un mortero de madera. Se añade agua y se amasa hasta obtener una pasta adecuada.



*Pre calentamiento de las ollas.
Ganarín. El Tablón*

La cerámica se pule con una piedra y se la quema en un rudimentario horno de barro cocido, siendo necesario un calentamiento muy lento para evitar que los objetos se tricen.

A más de las sencillas ollas, con o sin orejas, se fabrican unos pequeños cántaros, macetas y filtros para sacar lejía de la ceniza. Las alfareras venden su producción en la feria de Piñas o, a veces, trabajan por pedido de personas particulares.

En la Sierra Central, provincias de Chimborazo - Siguilán - y Bolívar - San José de Chimbo, se utiliza la técnica del "doble molde" para fabricar cerámica utilitaria tradicional, pundos o "puños" para agua y sobre todo "tiestos". Hoy también se fabrican macetas en la comunidad de Siguilán.

En Bolívar, la alfarería es una ocupación tradicional de la mujer, mientras en Chimborazo, como excepción cuando se trata de las tecnologías prehispánicas, los hombres son los alfareros.

En San José de Chimbo, las dos familias alfareras que siguen trabajando, producen lo que se considera

los mejores “tiestos” del país, los que se venden a intermediarios, principalmente, quienes los revenden en la Costa y en la Región Amazónica. Se fabrican, también, unas pocas ollas y pundos. La alfarera, sentada en el suelo ante una tabla de madera, parte de una “tortilla” de barro. Esta se forma sobre una piedra plana con una piedra de mano, proceso que se llama “pataquir”. Este “pataque” se coloca en un “molde” - un tiesto viejo sin filo - y esta, a su vez, encima de otro “molde” que facilita la rotación. Con una mano se gira este molde inferior, mientras la otra forma de arcilla con ayuda de un tiesto de cerámica de forma alargada. Para alisar el filo, se utilizan hojas de eucalipto. Si se quiere hacer una olla o pondo, la parte superior se añade con cordeles de arcilla que se unen con los dedos y se alisan con el tiesto.

Los “tiestos” se pintan con engobe rojo y se bruñen con una piedra de río hasta lograr una superficie lisa y agradable. Se quema la cerámica, después de precalentarla, al aire libre, utilizando ramas y paja de trigo.

En Siguilán, Chimborazo, la producción se ha orientado hacia un

mercado urbano, adaptándose los antiguos pundos y “puños” (con dos orejas) para macetas de fondo plano. A diferencia del “tiesto”, difícilmente reemplazable con otros materiales, estas formas han perdido su uso original con los baldes de plástico y recipientes de aluminio.

Los alrededor de 15 alfareros de la comunidad trabajan por pedido a intermediarios de Quito y Riobamba y la demanda por su cerámica es muy buena.

Se utiliza la misma técnica básica, siendo el “molde” de las macetas cónico, con la diferencia de que el alfarero, sentado en el piso, puede girar el molde de rotación con el dedo gordo del pie derecho y, de esta manera, trabajar con ambas manos. Partiendo del “pataque”, la parte superior de las piezas se forma de gruesos cordeles de arcilla que se unen y alisan con los dedos y con el tiesto alargado. También la cerámica de Siguilán es pintada con engobe rojo y cuidadosamente bruñida, lo que le da su aspecto particularmente estético.

La quema se hace al aire libre, utilizando ramas y tapando la pira



Alfarero de Siguilán, Chimborazo gira el molde con el pie derecho

con paja. Para proteger la quema del viento, se la hace, tradicionalmente, dentro de un "cuarto" excavado en la ladera de la montaña. Algunos alfareros han reemplazado este con una estructura moderna de bloques de cemento.

Tanto en Chimbo como en Siguilán, los alfareros deben pagar para sacar la materia prima - arcillas arenosas que normalmente no necesitan desgrasante, de yacimientos locales.

En las comundidades de Mologú y Andinig, Chimborazo, los hombres fabrican, con la misma técnica, ties-

tos, que sus esposas venden en la feria de Riobamba. Estos son muy sencillos, sin engobe ni bruñido.

En Cotopaxi, la parroquia de La Victoria es el lugar más importante de producción alfarera. En el "centro", en El Tejar, El Paraíso y El Calvario, existen alrededor de 80 talleres, sin contar las muchas tejerías que se han ido creando durante los últimos años.

Aquí se utiliza una técnica que combina el molde con el torno, el último utilizado como "tabla de alfarero" para girar el molde, no para un torneado verdadero. Antes de la introducción del torno se utilizaba la técnica del "doble molde" en combinación con un poste de madera alrededor del que el alfarero giraba para formar, con cordeles, la parte superior de la olla.

Aquí, también, el punto de partida es el "pataque", formado sobre una piedra plana en el piso del taller. Cuando una pareja de alfareros trabajan juntos, esta es normalmente tarea de la mujer, lo que no impide que las mujeres también trabajen en el torno, considerándose, en La Victoria, la alfarería una ocupación

tradicional tanto de hombres como de mujeres.

Esta plancha de arcilla se coloca sobre un molde puesto boca abajo en el caso de macetas u ollas y dentro de un molde para piezas extendidas como platos o cazuelas. Girando el molde sobre el torno, se apasta el barro dentro del molde con la ayuda de un tiesto alargado - "pushana". Tratándose de macetas u ollas, esta "montara" se saca del molde y se deja endurecer lo suficiente para, puesta boca arriba sobre el torno, formar con acordelado con ayuda de la "pushana" la parte superior.

Se utiliza el barniz a base de óxido de plomo y óxidos de cobre, hierro y manganeso para darle color al barniz, entero o con efecto de "manchado". Los alfareros de La Victoria funde el plomo en barras, el que tiene mejor calidad que el plomo de baterías, a pesar de que el proceso de fundición da un humo muy tóxico. Para moler el óxido del plomo, los talleres cuentan con molinos a motor, lo que les alivia de esta tarea. Es necesario comprar toda la materia prima y la viruta y hojas de eucalipto que se utiliza para combustible. La arcilla se trae de los alrededores de

Pujilí. Es arenosa y no tan dura como las arcillas del Azuay, por lo que el desmenuzado es más fácil de hacer.

Se quema la cerámica en hornos cerrados, al parecer tradicionales de la región, hechos de cangahua o ladrillo.

Quedan algunas formas utilitarias que recuerdan las de Chordeleg o Cuenca y otra de herencia prehispánica, como los pundos o grandes "tinacos" que todavía fabrican excepcionalmente, las mujeres de la comuna indígena de El Calvario. Estos se hacen, partiendo del "pataque" colocado en un pequeño "molde base" cónico, con la técnica del acordelado.

La maceta es sin duda, actualmente el artículo de más venta de la Victoria. Se las venden a intermediarios de Quito, sobre todo, quienes las llevan en grandes cantidades, previo pedido, para revenderlas en los mercados de Quito, pero también en los de Ambato, Riobamba, Latacunga y hasta en Ibarra y Otavalo.

Una circunstancia particular de La Victoria es la "cadena de manos"

por la que pasan las macetas. Sobre todo en El Calvario, los alfareros no terminan su cerámica sino que trabajan por contrato con talleres grandes en el centro de La Victoria y El Tejar para entregarles su macetas en crudo. Estos talleres las barnizan y queman las macetas para venderlas a los intermediarios, quienes, a su vez, las venden a los detallistas de los mercados.

La generación joven de la parroquia de La Victoria se dedica, cada vez más, a la fabricación de tejas, de las que existe muy buena demanda. La tejería es un trabajo físicamente más duro, pero requiere de menos habilidad y tiempo de aprendizaje que la alfarería.

La técnica de fabricación de cerámica de La Victoria, se encuentra también introducida de este lugar, en Guayllabamba, Chimborazo y en Otavalo.

En Cotacollao, Quito, existe una pequeña producción con esta misma técnica al parecer, autóctona también aquí.

En Calpaquí, Otavalo, se fabrican “tiestos” con la técnica antigua

de La Victoria, es decir en molde con la ayuda de un poste de madera.

En Pujilí, y El Tejar de Saquisilí, Cotopaxi, las formas de la cerámica utilitaria -ollas, ponedos, “tiestos” - son parecidas a las de El Calvario, pero la técnica tradicional es otra - se utiliza un molde de dos tapas hecho de cerámica.

Dentro de cada mitad del molde se aplasta una parte del “pataque”. Se unen las mitades y, después de un rato, se puede sacar el molde para pulir la unión vertical entre las partes de la pieza.

Esta cerámica es muy sencilla, sin engobes o bruñido. Las alfareras de El Tejar de Saquisilí la venden en la feria semanal de Saquisilí.

En Pujilí, este tipo de producción ya no se encuentra hoy. Con la misma técnica se fabrican, desde hace algunos decenios, las alcancías en forma de animales, que se venden, sobre todo, en las fiestas de las poblaciones de la Costa. Durante los últimos años se viene creando una línea “artística popular” con las conocidas figuras, casas y cuadros, destinados a un mercado turístico.

Estos objetos se los hace con moldes combinado con el modelado. Se los quema en un horno rudimentario de ladrillos y se los pinta en frío con esmaltes de colores vistosos.

En la Sierra Norte, provincia de Imbabura, a más de los sitios ya mencionados, hay algunas comunidades -Peguiche, Tunibamba-Alambuela, La Rinconada- donde las mujeres, tradicionalmente, producen cerámica utilitaria con una combinación de “molde falso” y acordelado.

Quedan ya pocas mujeres alfareras aquí y las formas más importantes -el pondo y el “tiesto”- han perdido, en gran parte, su utilidad con los cambios en las costumbres



Se añade la parte superior con un cordel de arcilla. La Victoria, Cotopaxi

alimentarias y con los nuevos materiales. Estas vasijas son las mismas en todas las comunidades, con ligeras variantes locales en la forma. Carecen de engobes o decoración y se las alisa, apenas, con una piedra redonda.

Se vende esta cerámica en las ferias de Otavalo, Cotacachi e Ibarra, directamente de parte de la alfarera, o por medio de intermediarios. Las alfareras se dedican también al trueque por productos agrícolas.

Las arcillas se encuentran localmente en cada comunidad y las extraen las mismas alfareras. Es necesario mezclar dos o más arcillas de distintas cualidades, en proporciones que le indica la experiencia de la alfarera. Se seca y desmenuza la arcilla, se la remoja y amasa, mezclando los diferentes componentes para obtener la masa para trabajar.

La alfarera parte de la misma “tortilla” de barro, formada sobre una piedra plana. Esta la coloca sobre un viejo pondo puesto boca abajo, obteniendo, de esta manera, la parte inferior del pondo nuevo. Cuando haya endurecido lo suficiente, se invierte esta parte, apoyándola en un “tacín” -un aro de trapos- o en la boca

de una olla vieja, para que no pierda su forma cónica. Se sigue formando la parte superior con cordeles de arcilla, utilizando los dedos y un pedazo de cuero grueso para unir los cordeles y adelgazar las paredes. Un pondo pequeño, la alfarera lo gira sobre una piedra; si es grande, ella misma va girando alrededor de su trabajo. Es necesario trabajar por intervalos, esperando a que la pared se endurezca lo suficiente para soportar nuevos rollos de arcilla. Un pondo grande puede demorar dos o tres semanas en terminarse. El filo se forma y alisa utilizando hojas del "lechero".

Se quema la cerámica al aire libre, tapándola totalmente con ramas, leña, hojas de penco secas y, exteriormente, con diferentes tipos de paja. Se puede alimentar el fuego durante la quema, metiendo más combustible en la parte baja de la pira.

En la Costa Centro Sur, provincias del Guayas: Buena Fuente, Las Piñas y en Manabí: Sosote, San Isidro, las mujeres mayores producen cerámica utilitaria con una técnica en dos pasos - modelado libre o "jalado" y "raspado".

El primer paso varía según el

lugar. En La Piñas y Sosote, las alfareras trabajan sobre una tabla de madera donde hacen girar, con regularidad y gran rapidez, un pedazo de arcilla, mojando la tabla con agua. Con la mano libre jalan el barro hacia arriba para formar las paredes. El filo se alisa con los dedos. De esta manera se puede hacer ollas de considerable tamaño.

En Buena Fuente y San Isidro, en cambio, el primer paso es menos desarrollado en sentido técnico y se parece, más bien a un sencillo modelado libre, donde la arcilla se gira, de manera irregular e interrumpida sobre una tabla o el piso mientras se forma la pieza.

Cuando hayan endurecido lo



"Jalado" de una olla. La piñas. Guayas

suficiente, al día siguiente normalmente, a las ollas se les hace “plan” - se les quita el “pie” de arcilla sobre el que han girado en la tabla. Luego, la alfarera las “raspa” con una “cuchara de mate” para adelgazar y alisar las paredes. En Las Piñas y Sosote, las mujeres tienen varias “cucharas” de forma diferente para trabajar por dentro y por fuera de la olla y según los ángulos que tenga y se las “raspa” varias veces hasta perfeccionarlas. En Buena Fuente, las “cucharas” han sido reemplazadas por tapas de lata.

En Las Piñas se pinta la cerámica con engobe rojo mientras en los demás lugares se la deja con su color natural. En todos los casos, las piezas se bruñen cuidadosamente con una piedra del río.

La cerámica se quema al aire libre, cubriéndola con ramas y boñiga seca. En Buena Fuente se hace un hoyo en el suelo para proteger la quema del viento.

En Sosote, las alfareras deben comprar tanto la arcilla como el combustible, mientras en los otros sitios estos se consiguen gratuitamente. La arcilla es necesario secarla, desmenuzarla, remojarla y ama-

sarla. En algunos casos, se le añade arena de río como desgrasante, pero, en cambio, no se mezclan diferentes tipos de arcilla.

Las Piñas y Sosote tienen una producción de alguna importancia con alrededor de 10 a 20 alfareras, respectivamente. En Buena Fuente y San Isidro ya trabajan muy pocas mujeres mayores.

Las formas son, básicamente, las mismas en toda la zona: la olla sencilla para fogones de leña, el cántaro para agua, el brasero para quemar “palo santo” en épocas de lluvia, el “tiesto” o cazuela -en Sosote también llamado “comal”- para tostar café o maíz.

Se vende la cerámica localmente o en las ferias más próximas. En las Piñas y Sosote, se trabaja por pedido a intermediarios que revenden las ollas en Daule o en Portoviejo, Jipijapa y Manta.

En Samborondón, originalmente parte de esta misma tradición tecnológica, se trabaja, hoy en día en torno, el que se introdujo aquí desde Cuenca hace unos 70 años. Se ha conservado, sin embargo, algunas de

las formas, como el brasero y el cántaro y la decoración con engobe y bruñido en vez de vidriado. Actualmente, los cinco talleres de Samborondón fabrican macetas por pedido a revendedores de los mercados de Guayaquil o para viveros y floristerías de la misma ciudad.

El caso de La Pila, Manabí, es especial. Aquí, la tradición de cerámica tiene apenas entre 30 ó 40 años y no se trabaja cerámica utilitaria sino exclusivamente figuras -réplicas de figuras prehistóricas de varias culturas- y, en los últimos años, figuras y escenas "folklóricas".

Originalmente se hacían las figuras con moldes antiguos encontrados en la "huaquería". Actualmente, la técnica más común es un modelado libre a base de planchas de arcilla que se doblan para obtener las formas de la figura. Los moldes se utilizan más para las caras y los fabrican los ceramistas mismos, a veces partiendo de un original antiguo.

Las figuras de tipo prehispánico se fabrican en diferentes calidades. Existe una élite de maestros quienes trabajan piezas de excelente acabado técnico y estético. Ellos venden,

normalmente, su producción directamente a almacenes de artesanías en Quito, y, en alguna parte en Guayaquil, o a un intermediario, extranjero muchas veces, para la exportación.

Cada uno de estos ceramistas son especialistas en una o dos culturas y guarda celosamente el secreto profesional de cómo "acabarlos", es decir darles el color, la superficie y textura correcta, correspondiente a su pertenencia histórica y antigüedad. A pesar de que todavía puede suceder, hoy es poco frecuente casos donde se vendan las figuras como "antiguas".

La mayor parte de los alrededor de 30 talleres de La Pila, trabajan figuras de menos calidad y venden la mayor parte a los intermediarios locales quienes son los que viajan a Quito y Guayaquil para ofrecerlas a los almacenes o, directamente, en la calle.

Algunos ceramistas trabajan las figuras y escenas costumbristas, populares por su sentido del humor, y reproducen situaciones de la vida manabita.

Las arcillas, de los alrededores de Jipijapa, y la leña para com-

bustible, es necesario comprarla. Los ingresos de los ceramistas varían mucho, obteniendo buenos precios los maestros especialistas, mientras los que hacen figuras de calidad menos notable, dejan su producción a los intermediarios a bajos precios. En todo caso, la cerámica se ha constituido, en La Pila en una alternativa económica importante en una región que, por las frecuentes sequías, es difícil para la producción agrícola.

En la Región Amazónica, provincia de Pastaza, ha sido, tradicionalmente, parte de las habilidades que debe poseer cada ama de casa, el saber fabricar las tinajas y platos para preparar y consumir la chicha de yuca, y las ollas y platos para la



*Terminada la quema de pundos
Peguche. Imbabura*

cocina. Sólo en los últimos años, estos objetos se han empezado a comercializar, siendo altamente cotizados en el mercado turístico por su perfección técnica y estética. En este nuevo, contexto, donde la venta de la cerámica empieza a constituir una fuente de ingresos para la mujer de Pastaza, la comunidad más conocida por su producción alfarera es la de Sarayacu.

La arcilla se trae de yacimientos locales, siendo menos arenosa la que se usa para las mucahuas que la de las ollas o tinajas. Se puede utilizar una ceniza del árbol “apacharana” como desgrasante.

Las piezas se forman con la técnica del acordelado, siendo particular de la región el uso de engobes y resinas naturales para la decoración y el acabado.

La alfarera trabaja sobre una tabla de madera, construyendo la pieza con cordeles sobre una base plana de arcilla. Se juntan los cordeles con los dedos y se adelgazan y alisan las paredes con un pedazo de calabaza “huihuishcu”. El borde se iguala con las uñas para seguir añadiendo cordeles. Si la pieza es grande, hay

que esperar que la delgada pared se endurezca lo suficiente para seguir poniendo más rollos de arcilla. Se alisa el filo con una hoja de maíz, “sarapanga”. Se sigue alisando y perfeccionando la mucahua a medida que se endurece.

Al segundo día se pinta la mucahua de color entero. El más popular es el rojo o, también, rojo por fuera y blanco por dentro o viceversa. Después de otros tres días se bruñe la mucahua con una piedra lisa del río. Se pintan los diseños geométricos de líneas finas, los que consisten en animales silvestres estilizados, con engobe rojo, blanco y negro. Para esto, se utilizan pinceles hechos del propio pelo y es un trabajo de mucha precisión que sólo las mujeres jóvenes pueden hacer.

Se queman las mucahuas una a una dentro de una olla vieja sin fondo. Se la precalienta a fuego lento para luego cubrirla de ceniza caliente, avivando el fuego debajo de la olla. Para quemar una tinaja se le apoya entre tres tinajas viejas sobre el fuego. Se cubre todo con leña.

A la mucahua, todavía caliente, se le aplica “shilquillu” la resina del

árbol del mismo nombre, que la impermeabiliza y da brillo. Para impermeabilizar las tinajas, se les aplica, por dentro, una cera de abejas silvestres, “pungara”.

En Pastaza sobrevive la única cerámica ceremonial del Ecuador en los animales y figuras fantásticas o mitológicas que se fabrican para tomar chicha en las fiestas comunales. La tradición manda romper estas vasijas después de la fiesta pero ahora se les guarda muchas veces para venderlas.

Si la cerámica de Pastaza es una tradición viva, en la de Morona-Santiago ya prácticamente se perdió, reemplazada la cerámica utilitaria con el plástico y el aluminio. Las formas aquí son las mismas, pero las mucahuas y tinajas carecen de la decoración de engobes y resinas. Se las pinta, simplemente, con achiote después de la quema.

En la provincia de Napo, al norte, la cerámica utilitaria, idéntica a la de Pastaza, que ya no se fabricaba para uso doméstico, ha experimentado un “renacimiento” en las zonas turísticas, donde se la fabrica exclusivamente para la venta a los turistas.

El bordado tradicional

BEATRIZ SOJOS VALDIVIESO



Bordado tradicional

Bordar es ornamentar una superficie flexible con hebras textiles o pequeños elementos pertenecientes al mundo mineral; también se dice que es el procedimiento con el que se adorna una tela que puede ser receptora de hebras que se fijan artísticamente sobre ellas. Bordares adornar una tela o piel con bordadura, labrándola en relieve y pasando las hebras de uno a otro lado, siguiendo un dibujo y usando el bastidor o tambor.

Función y técnica del bordado

Se emplea exclusivamente para la ornamentación en diversas prendas y se divide en varias clases según la manera de efectuarlo; existe una infinidad de puntos que, usados con maestría, logran efectos ornamentales admirables tales como el punto de festón, cordón o perfil, respuntes, bordado en relieve, bordado con

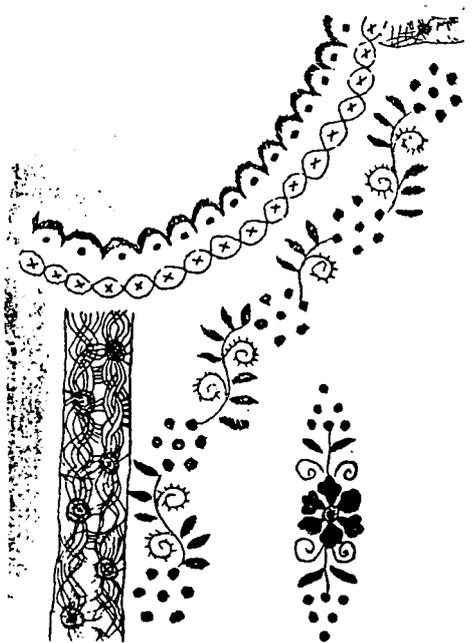
fondos calados, bordado imitación de encaje, zurcidos y deshilados y el piqué, muy usado como adorno de lencería y vestidos.

Para bordar se monta la tela sobre un bastidor o tambor; únicamente bordadoras muy expertas podrán prescindir de este elemento, porque al apretar mucho el punto, se arruga la tela.



Calco de dibujos

El dibujo es básico para el bordado y a menudo, es necesario reproducir, ampliar o reducir los dibujos; del mismo modo conviene adaptar los dibujos al espacio del que se dispone. Para obtener la reproducción de un dibujo, se empieza por ampliar una hoja de papel de calcar sobre el dibujo y se sigue con un lápiz los contornos del mismo. Si no se dispone de papel de calcar, se tomará una hoja de papel ordinario y se



calcará el dibujo sobre el cristal de una ventana. Se pueden reproducir los dibujos usando papel carbón pero éste es aplicable en la reproducción de dibujos sobre tejidos lavables.

Los métodos descritos no son aplicables en dibujos grandes sobre telas tupidas como el paño, el terciopelo etc. Para estas telas es preciso emplear el sistema de taladro; para esto se coloca el dibujo sobre un lecho de paño grueso y se perfora con una aguja las líneas del dibujo. Si conviene obtener varios ejemplares, basta colocar algunas hojas de papel para ser punzadas a la vez. Estas se colocan adecuadamente sobre la tela a bordarse, asegurando las dos partes: tela y papel; se usa una torunda de algodón y se sumerge en polvo de carbón y se pasa por encima de la superficie perforada, logrando así trasladar el dibujo deseado.

Las diversas clases de bordado requieren el empleo de materiales tales como hilo de algodón o seda. Los bordados en relieve deben hacerse con hilo de torsión floja, es decir menos retorcido y que a la vez cubre más rápidamente el tejido. Para obtener buenos bordados es preciso seguir exactamente las líneas del

dibujo. Se llena el espacio comprendido entre dos embastillados con puntos por delante adelantando y retrocediendo tantas veces como sean necesarias para que el bordado quede redondo y abultado. Cuando se requiera renovar la hebra en el festón se la hará salir entre la última y penúltima puntada continuando el festón o cualquier otro punto por encima de los hilos. Existe una infinidad de puntos de bordado como son: cordón o perfil, punto de tallo o tronco, punto cruzado o de relieve, punto retorcido, bridas a punto de festón; bordado en relieve, bordado de fantasía, trencillas y calados; el punto cruz sencillo o doble muy usado en decoración de colchas, tapices, cenefas, usando variedad de colores en diseños de paisaje campesino, flores y otros.

Los bordados acaban algunos con dobladillos calados o adornados con varias clases de enrollados y

bordados. Hay los talqueados en los que las telas aplicadas son pegadas sobre la que sirve de fondo y ribeteadas luego con un cordoncillo siguiendo los contornos del dibujo.

El bordado se hace sobre distintas texturas; tejido liso y también rasos terciopelos y brocados. Se usan hebras de variado origen: animal, vegetal y mineral tales como algodón, lana, seda, plata, oro, pedrerías y cuentas de vidrio, mullos y canutillos. Como único instrumento invariable: la aguja que ha sido de madera, marfil y metal. Se usan los bastidores de varios tamaños y sus formas frecuentemente son rectangulares, cuadrados y circulares; a estos últimos se les llama también tambores.

El origen del bordado se remonta a los tiempos más lejanos y las más antiguas civilizaciones embellecían con bordados su peculiar y original indumentaria. Todos los pueblos de



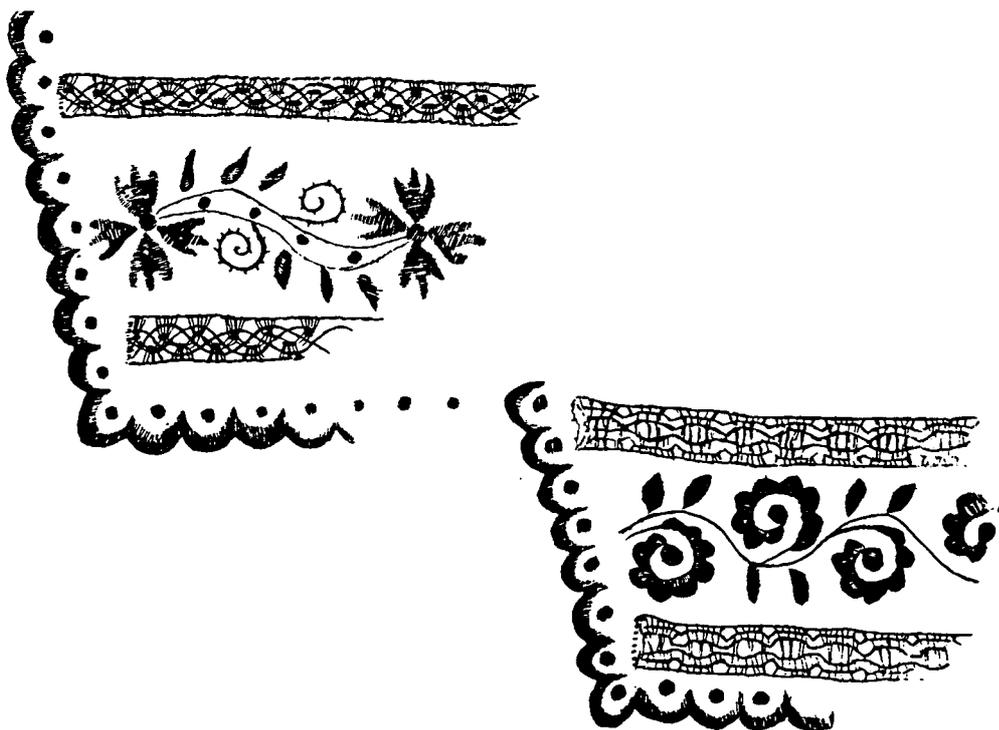
Asia: hindúes, persas, babilonios, asirios, chinos; los de Africa: fenicios y árabes; los europeos como iberos, griegos y romanos y en América los aztecas, mayas e incas conocieron y practicaron el arte de bordar.

con la que se hará la prenda; luego se procede al corte de la misma y se realiza el torcido para la borla; se realiza el dibujo que es sacado de la cabeza o según un diseño específico y se borda”

El bordado en el Ecuador

Marcelo Naranjo, coordinador de la investigación de la cultura popular en Imbabura, nos dice: “El procedimiento para empezar el bordado, comienza con la compra de la tela

Son notables los bordados de las blusas de Zuleta que arrastran una trayectoria de muchos años atrás siendo una actividad dedicada exclusivamente a las mujeres; todo taller es una empresa familiar aunque últimamente se contratan también operarios y se les paga por obra entre-



gada. Se bordan manteles, servilletas, paneras, blusas y otras prendas; la tela empleada es liencillo blanco o color crudo de la mejor calidad. La comercialización se hace mediante pedidos permanentes de embajadas y entidades extranjeras y particulares.

Merecen especial atención la elaboración de las camisas o blusas bordadas que lucen diferentes diseños y variedad de colores de acuerdo a la zona; pues en Zuleta el bordado es multicolor, muy tupido, con diseños grandes; es un trabajo muy llamativo que requiere dedicación y esfuerzo.

En Otavalo, los diseños son más sencillos y se realizan sobre tela blanca se utilizan uno o dos colores aunque también ultimamente se están haciendo blusas multicolores bordadas a máquina, y lo más llamativo son los grandes puños de encaje.

Un bordado sencillo pero muy bien realizado encontramos en Natabuela; dice la tradición que para poder casarse, las mujeres deben realizar primero con sus propias manos la vestimenta de su futuro esposo cuya camisa incluye también bordados a veces en un sólo color o combinados de acuerdo a la habilidad y

gusto de la novia; llevan generalmente decoración floral en la pechera y puños. En Puentaquí, dentro de la comunidad indígena, realizan bordados a mano usando diseños que van variando con la época y que incorporan nuevos combinados y diseños.

Los bordados de Esperanza y Angochagua, son también dignos de mención; si bien son parecidos a los de Zuleta, se caracterizan por sus variaciones locales lo que les da su toque peculiar; en general predomina cierta combinación de colores, determinadas puntadas o diseños, pero el



uso del diseño de flores es general en todas partes.

En Cuenca, el vestido tradicional de la chola ha sido siempre engalanado con bordados en los fillos de las polleras haciendo derroche de una rica profusión de flores bordadas en diferentes tonos y colores, acompañadas de lentejuelas, canutillos y algunas veces con perlas de acuerdo al prestigio social de la mujer que la lleva. También se encuentran bordados múltiples en blusas como el llamado nido de abeja que consiste en prensas diminutas formando cocos y adornadas con lentejuelas y perlas. En el paño de la chola también entra el bordado que es aplicado sobre el anudado simple del fleco; allí se bordan escudos, guirnaldas, mensajes de amor, expresiones populares.

Eulalia Vintimilla de Crespo, pionera en el rescate del bordado tradicional en Cuenca nos cuenta que su interés por el bordado tuvo origen a raíz de su viaje a Europa en donde se ofrecía a los turistas hermosas obras bordadas como manteles, tapetes y ropa en general; a su regreso mirando el impacto de la decadencia del sombrero de paja toquilla pensó que se podría aprovechar la mano de

obra y la habilidad de nuestra gente para realizar estas obras y reemplazar en algo el trabajo del sombrero con una nueva actividad que alivie las necesidades económicas del pueblo.

Existía el Centro Materno Infantil y con su personal comenzaron a organizar los talleres de bordado y descubrieron un tesoro inexplorado en la hábiles manos de nuestra gente. Se confeccionó la primera pieza capaponcho bordada con motivos florales trasladando los dibujos de los pañales indígenas y ese modelo se repartió a las bordadoras para que borden y maten a su gusto. Los combinados



eran el color cardenillo con mostasa, el vino con marfil, el color blanco en fondo negro con matiz de seda y con chaquira (canutillos). Se hicieron pantalones de terciopelo con bordado multicolor; se tomaron diseños cañaris bordados en ponchos y chales en un verdadero milagro de formas y colores.

Se realizaron desfiles de modas con estas ropas que tuvieron gran acogida y desde entonces constituyen el más elegante y apreciado atuendo.

Ornamentos religiosos

Con frecuencia están ejecutados en fondo de seda bordados con hilo

de oro plata o sobre damasco, raso o brocado. El efecto del bordado en oro es producido por las diferentes maneras de cubrir con hilillo de metal, motivos, más o menos rellenos. Los ornamentos religiosos usados para ritos litúrgicos han sido siempre ricamente decorados con bordados de oro, plata y sedas logrando acabados de ornamentos fastuosos en los tonos de rojo, verde morado y blanco. Trecillas o cordoncillos de seda u oro son usadas en el contorno del dibujo para lograr un acabado perfecto y un aspecto sobrio y majestuoso por su decoración figurada de carácter ritual. Se bordan motivos como las uvas, espigas, el cordero, el águila; se hacen combinaciones de motivos geométricos reunidos en forma radial constituyendo formas



de cruces de brazos iguales.

El bordado engalana también estandartes con motivos especiales y detentes o escapularios usados muy comúnmente entre el pueblo.

La bandera nacional oficial, ostenta también el escudo de armas bordado magistralmente en el centro.

Bordado de Chordeleg

El origen de la tapicería se remonta a la antigüedad y ha sido en todo tiempo una ocupación de prestigio dentro de quehacer artesanal; actualmente en Chordeleg a más de

la producción de bordados en vestidos, chales, blusas y otras prendas, se hace presente el bordado en bien logrados tapices con escenas de la vida cotidiana; los hacen en liencillo, usando hilo de varios colores muy bien combinados y van registrando las costumbres actuales del pueblo en una bella manifestación de su cultura; ahí podemos encontrar las fiestas, las costumbres religioso sociales y la vida misma llevada con maestría y "pintada con la aguja" como si fuera el registro de todos los acontecimientos del convivir diario: la matanza del chancho, el baile del tucumán, la fiesta del Patrón Santiago, un día de feria, un viaje a la ciudad llevando sus productos, el asado de



cuyes, el bautizo del guagua, el entierro, la siembra, la cosecha, es decir todos los acontecimientos cotidianos en policromía de colores que ponen de manifiesto la habilidad de la gente.

Mirando estos tapices bien podría decirse que son la belleza plasmada en obras que salen de las manos de nuestros artesanos.

Bibliografía

Dillmont, T. H.

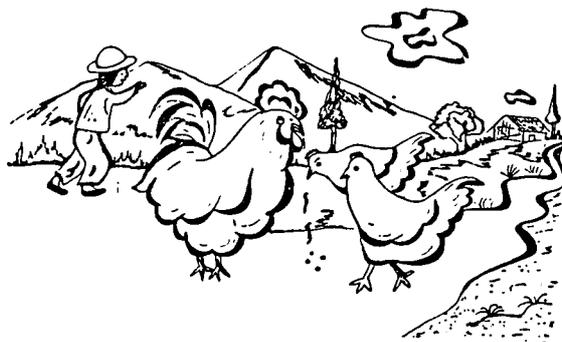
Enciclopedia de labores de señora. Mulhouse (Francia) Ed. Dollfus, s.f. 827 p. il.

González Mena Ma. Angeles

Catálogo de bordados. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan 1974. 398 p il.

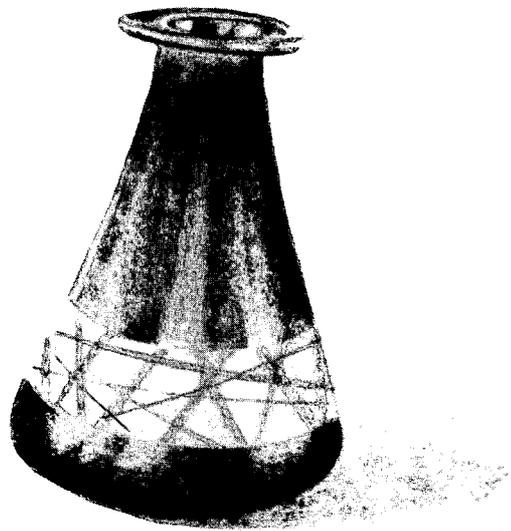
Naranjo V., Marcelo y otros Coordinador

La cultura popular en el Ecuador Tomo V Imbabura. Cuenca CIDAP, 1988 286 p. il.



Tecnología y artesanía en vidrio

PATRICIO LEON BUSTOS



Algo de historia

La historia fue dominada por los fenicios, sus inventores (en el año 2500 a.C.) y por los egipcios, que heredaron el dominio del vidrio y se convirtieron en verdaderos maestros de la materia. Estoy con la teoría que cree que el vidrio nació como tal, cuando se independizó de la cerámica, de la cual entraba a formar parte como revestimiento con fines decorativos; con criterios intencionados se buscó conocerlo y dominarlo.

En el transcurso del siglo I a.C.; surge la gran invención del soplado y con ello un avance tecnológico fundamental, porque el diseño del vidrio pudo adquirir elementos de mayor tamaño y el vidriero de esa época podía soplar mayor cantidad de objetos.

Con el dominio del Imperio Romano, que trasladó artesanos fenicios

y egipcios, la primera época de nuestra era y por el lapso de unos 400 años Roma se vuelve el centro donde se perfeccionaron las técnicas del soplado, se utilizó el sistema de prensado, se desarrollaron herramientas para producir tallado, se decora con placas de oro y se perfecciona la química de la formulación. Esta época histórica difundió muy ampliamente el trabajo del vidrio, empezando inclusive a crearse centros artesanales organizados y dirigidos por estos especialistas.

Con la caída del Imperio Romano, los Bizantinos llevaron su técnica y se volvieron los artífices del desarrollo vidriero por el período aproximado de 500 años, se conocieron fórmulas para la aplicación de esmalte, oro y piedras preciosas y se inició la fabricación del vidrio plano en pequeños pedazos naciendo la técnica del mosaico.

Aproximadamente en el año 1000 de nuestra era, resurgen en Europa, por la influencia de la valiosa artesanía de la época romana, grupos familiares que se transmitían por generaciones las técnicas y recetas de sus antecesores, iniciándose nuevamente en Italia, Francia, Alemania e Inglaterra, brotes de artesanos vidrieros pero con objetos más toscos, menos refinados y de menor variedad.

El vidrio plano soplado artesanal es la técnica más desarrollada en los siglos XI y XII y sirve para crear los vitrales de las ventanas ojivales de las Catedrales Góticas.

Con el año 1300 surge el único centro medieval que adquiere gran desarrollo y que se constituye en el gran monopolio vidriero del mundo:

Venecia. Desde la isla de Murano y con la ayuda de los mercaderes venecianos el vidrio logró en todo el mundo una enorme penetración comercial y por primera vez en la historia se aplicaron leyes del secreto profesional que castigaban severamente, con pena de muerte incluso, a quienes divulgaban los conocimientos sobre el vidrio; pretendiendo impedir la difusión de su tecnología.

El desarrollo en 150 años del auge de Venecia es enorme. Se perfeccionaron en el uso de las materias primas para llegar a una gran variedad de vidrios de color, se desarrolló las técnicas del esmaltado sobre el vidrio, gran calidad del grabado, pulido y tallado y en alguna forma se empezaron a hacer



recipientes en serie como botellas, vasos y vajillas, para uso de amplios sectores comerciales e industriales, se inició la fabricación de espejos en donde Venecia mantuvo durante siglos el secreto y monopolio de su fabricación.

Hasta 1650, se crea un vacío histórico de escaso desarrollo para la artesanía del vidrio y, a partir de esa fecha todas las innovaciones de importancia ocurridas tanto en Francia, Alemania, Inglaterra y Checoslovaquia, tienen que ver con el desarrollo de la técnica del vidrio al plomo o cristal y el arte de su corte y grabación.

A partir de 1800 se pone en boga el cristal tallado y fines del siglo XIX e inicios del XX florece y destaca el ART NOUVEAU, con Gallé, Lalique y otros.

Nuestro siglo inicia la búsqueda de la producción industrial mecanizada y continua del vidrio plano y de recipientes, que en un comienzo tuvieron dificultades por cuatro factores:

1. Las propiedades especiales del material (formulación, fundición y producción), que dificu-

taban su mecanización y el desglose de los procesos y operaciones.

2. El trabajo manual del vidrio no permite que sea reproducido fielmente por procesos mecánicos, por lo que este criterio de diseño tuvo que ser muy ampliamente estudiado.
3. Los secretos guardados por los vidrieros, hace que se desconozcan las materias primas necesarias para su elaboración, razón por la que no se desarrolló paralelamente la industria que suministra estos insumos.
4. Alto costo de inversión, en maquinarias y productos que vuelven a la industria del vidrio muy costosa.

En la actualidad es doloroso decirlo, la artesanía en vidrio advierte la dura competencia de formas industriales de bajo costo. La técnica artesanal individual, lenta, costosa y secreta se va reduciendo, debilitando y corre peligro de extinción.

La época preindustrial gustaba del objeto individual, único, elabo-

rado artesanalmente; hoy la demanda, exige una producción masiva, de menor costo y quizás con mayor aporte técnico que artístico.

La historia ha demostrado en todas las épocas, que fueron pueblos determinados a su turno, los que se volvieron líderes del desarrollo mundial, pero sin existir difusión amplia de la tecnología. Razones como el alto costo de la propia investigación, las características especiales del material, condiciones de trabajo, etc. entran a formar parte del misterio y secretos del vidrio; secretos que han debilitado su permanencia en nuestras culturas.

Solo el conocer su tecnología y crear diseños propios, rescatando rasgos y valores culturales, conservarán su identidad y aunque en forma lenta y difícil podrá continuar su evolución.

Mis experiencias

México es el país latinoamericano de mayor tradición y conocimientos en vidrio; se dice que esta artesanía fue llevada por los españoles y apareció por primera vez en 1542,

en Puebla, logrando una floreciente industria que en pocos años logró gran magnitud; desde esa fecha el artesano mexicano ha adquirido gran destreza y conocimientos que hasta la fecha son reconocidos mundialmente.

Cuando intenté introducirme en el material trabajé en los primeros meses de 1982, con un técnico italiano, experto en el área, para ver la posibilidad de traer esa artesanía al Ecuador. A mi regreso, vino conmigo un valioso artesano mexicano y decidimos a fines de ese año formar un pequeño taller con el que hoy seguimos adelante.

En este punto insisto en una aclaración; la comparación que establezco entre mis realizaciones y la artesanía mexicana entiéndase como una nueva propuesta tecnológica; una alternativa diferente para una solución difícil por falta de antecedentes. El respaldo de un capital económico y los conocimientos profesionales son diferentes a los de un artesano tradicional, mi experiencia y conocimientos de la artesanía en vidrio es mínima, comparada al acervo del vidriero mexicano, por tanto no estamos en paridad de

condiciones comparativas, simplemente cada uno desarrolla con sus medios disponibles un mismo fin.

Taller Diversificable

Para decidir traer una nueva artesanía pensé que el taller debía ser muy versátil y ofrecerme la posibilidad de desarrollar varios de los sistemas productivos, con los que se trabaja el vidrio. El análisis debía reflexionar sobre cuáles eran las técnicas y cómo lograr los mejores sistemas y procesos; de tal manera que pueda ampliar la gama de objetos a lograrse, garantizando de alguna manera un mayor número de posibilidades y propuestas de diseño.

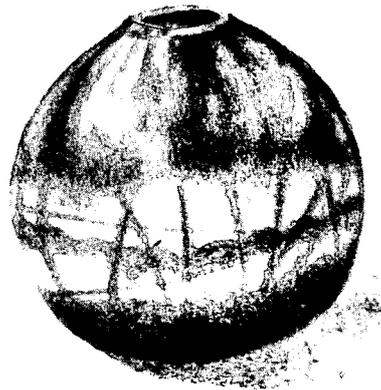
Al análisis de este tipo, no escapa

un estudio sobre capacidad de horno, herramientas, procesos y personal, que concluirán en la formación de un taller ideal, que con el mínimo de inversión ofrezca las mayores alternativas y técnicas de producción.

Control de Diseño

Uno de los factores importantes y fundamentales para el diseño de la forma en vidrio es la transparencia y el color.

El vidrio artesanal utiliza como materia prima el simple vidrio de desperdicio, de todos los orígenes y calidades, lo que obvia al artesano de problemas técnicos, de costosas instalaciones, reduce el costo de inversión en materia prima, apro-



vechando además un material de desperdicio de fácil consecución en el medio urbano.

Al querer de mi parte intervenir en el diseño de las piezas en donde se debe verificar la calidad y color del vidrio, mi propuesta es la de utilizar una materia prima que existe en gran cantidad en nuestro medio y procesarla con fórmulas propias. Cierto es que nuestra arena sílica no es tratada -y como tal no ofrece buenas características técnicas como una granulometría apropiada y está muy contaminada, pero en cambio los problemas por coloración, afinamiento y rotura son menores; porque al desconocer la procedencia, calidad y formulación del vidrio en su pedacería, el control para su fundición, la coloración de la carga, la dureza para el soplado o colado y las fisuras en el proceso de templado son incontrolables, afectando sustancialmente al diseño.

Propuestas en el proceso productivo

El proceso para la producción tiene cinco etapas: preparación de mezcla, fusión, conformado, recocido

o templado y acabados.

Mezclado

Los talleres que trabajan con fórmulas de materia para producir vidrio de plomo o cristal, tienen un sistema manual de mezcla de los productos: en un recipiente apropiado van depositando por capas sucesivas los componentes previamente pesados y tamizados, el obrero con un rastrilo mezcla varias veces lentamente el volumen depositado, hasta considerar que la mezcla es óptima; en mi caso significaba que uno de los cuatro obreros tome de 4 a 6 horas diarias en el proceso, por tanto su costo era alto además se eliminaba la ayuda de una persona para otros menesteres.

Buscando información y con un costo relativamente bajo adaptamos un tanque metálico común a un eje de hierro que cruza en forma diagonal y con el cual choca toda la mezcla interior depositada, el bamboleo mueve la masa en varias direcciones y en treinta minutos se ha conseguido una homogenización apropiada. El sistema puede ser manual instalando una manivela y

diseñando una desmultiplicación de fuerzas para comodidad del operario, nosotros adaptamos a un motoreductor que sirve también para otra máquina.

Fundición

El costo del combustible para la fundición del vidrio es el rubro más alto en la producción.

Como se sabe un horno de vidrio no se apaga nunca o se debe apagar el menor tiempo posible, para evitar roturas en el mismo por sus enfriamientos, el combustible fluye día y noche y su valor cada vez más alto tiene incidencia crítica en el costo de operación.

Importar el equipo completo de quemadores, turbo-ventiladores, válvulas, cañerías, etc., tenía un valor sumamente elevado; con la ayuda de un técnico y amigo diseñamos el equipo que nos permite un control de quema apropiado, una cuota de diesel registrada, niveles de temperatura aceptables y un rendimiento conveniente y seguro.

Maquinaria y Herramientas

Todo el equipamiento del taller es hecho en el mismo taller.

El vidrio nos obligó a construir maquinaria y herramientas específicas para nuestras necesidades, como en épocas pasadas fusionó al diseñador, al artesano y al técnico.

La investigación y la experimentación, que es una tarea del diseñador, tienen que formar parte importante de un taller artesanal, de su trabajo y acierto dependerá el éxito de sus propuestas formales.

Con esta mística y con esfuerzo surgieron algunas realizaciones: Una prensa, que aunque no conocemos sus niveles de presión, sirve apropiadamente para hacer vidrio de volumen, repite las formas que le orienten con un molde, y colabora en los diseños que requieren vidrio de espesor.

El vidrio plano para vitrales solucionamos con el sistema antiguo de vidrio colado, modalidad de estiramiento del vidrio mediante rodillos.

La primera máquina deformaba la lámina, pues la masa al caer verticalmente, por el efecto de gravedad, su propio peso alargaba la hoja, produciendo diferencias de espesor y alabeo en la placa.

Cambiamos por un diseño de proceso horizontal accionado con pedal y cadena de bicicleta, en donde los rodillos y la masa están refrigerados por agua; los resultados son plenamente satisfactorios, porque hay control del grueso y deformación de la lámina. Con este vidrio son trabajados los vitrales diseñados hasta la fecha.

La cortadora es una máquina que utiliza el equipo de suelda

autógena, mediante un brazo articulado y movimiento de motor reductor mantiene la línea de corte sobre la pieza hasta conseguir su rotura.

El molleón es una piedra para pulido de las bases de las piezas, emplea la banda de la mezcladora y mediante agua, arena sílica y una andesita grande, tallada en las cercanías de esta ciudad, produce el desbaste y pulido que buscamos.

Las herramientas, moldes y accesorios, se preparan igualmente, previa la experimentación y diseño. En fin, de diseñadores, poetas y locos, todos tenemos un poco...



Conforme avanzan los conocimientos de la tecnología y de las características del material, adelantan también propuestas formales que tratarán poco a poco de identificarse con nuestros propios rasgos y nuestra cultura.

Este análisis morfológico es la pretensión prioritaria que tenemos:

Veamos algo de lo hecho hasta ahora

- El taller y breves secuencias de soplado.
- Efecto de transparencia y color por la formulación.
- Mezcladora y su diseño.
- Hornos y equipo de combustión.
- Maquinarias y herramientas.

"Todo el equipamiento del taller es hecho en el mismo taller".

"Fusionó al diseñador, al artesano y al técnico".

Prensa.

Rodillos para vidrio plano y su producto en vitrales.

Cortadoras.

Equipo para opacado del vidrio.

Una sopladora semiautomática para piezas pequeñas.

Herramientas y moldes.

- Primeras Piezas.
Formas con influencia del diseño mexicano.
- Burbuja controlada.
Aprendiendo a dar nuevos efectos.
- Análisis de una forma.
- Ensayos actuales:
Materiales en exterior.
Creación de vidrio oscuro.
Decoración con plata.
Utilización de texturas.
Grabaciones.
Relación con otros materiales.
Prensado con motivos.
Mezcla vidrios de colores.

Para concluir, dejemos sugerencias que puntalicen algunas de las dificultades y que en una u otra forma, colaboren con el artesano que intente sufrir y surgir con este material.

En los países como los nuestros, sin tradición de vidrieros, se necesita del apoyo significativo para descubrir los históricos secretos del vidrio, reconociendo que en la actualidad esta investigación es más fácil, porque con el gran desarrollo industrial de la técnica del vidrio plano, envases y objetos decorativos producidos en serie, países como: Estados Unidos,

Inglaterra, Francia, Alemania, Japón y Bélgica, han creado información importante teniendo incluso asociaciones de vidrieros que, aunque restringidas, ofrecen información técnica y revistas especializadas. También en nuestra Latinoamérica hay asociaciones y publicaciones propias; existe una feria mundial anual y en algunas universidades se estudia específicamente la tecnología en vidrio.

La formación de un centro de estudios e investigaciones a nivel local o nacional, colaborará con conocimientos técnicos fundamentales para el artesano. Este centro requiere de un experto químico que oriente y asegure mezclas probadas, cálculo de proporciones, materias primas sustitutivas, productos de fácil adquisición y de menor valor que rebajen el costo de producción. El horno y los problemas de combustión deben recibir el aporte del especialista, porque son áreas críticas para el vidriero por el altísimo costo de los mismos.

Diseñadores que busquen las tecnologías apropiadas para la construcción de sus máquinas y herramientas, en fin un equipo humano de

refuerzo, que podrá ser parte de instituciones como la Universidad, centros de desarrollo artesanal u otras empresas públicas o privadas, que trabajen estrechamente con el artesano. Si la investigación queda en manos del artesano, tarde o temprano, el costo y el esfuerzo acabarán con las posibilidades y se perderá la información.

El segundo problema, común para cualquier artesanía, es el económico; pero en nuestro caso la financiación para el vidriero y sus investigaciones propias ayudarán a desarrollar planteamientos tecnológicos y de diseño nuevos y válidos.

La seria dificultad que significa el costo de experimentación, necesita el apoyo con planes financieros específicos similares en plazos, intereses y beneficios, a los que ahora se ofrecen para equipamiento físico o compra de materia prima; hay necesidad de buscar un sistema y un mecanismo para lograrlo.

Otro problema, aunque no tecnológico, es el de la comercialización; problema serio y de difícil solución y que por obvias razones al no ser motivo del presente seminario, lo

dejo únicamente enunciado.

También para ésta y cualquier otra artesanía, la búsqueda de diseños propios identificando nuestros rasgos culturales permitirán la creación de artículos que cumplan con la función, intención y propósitos requeridos por nuestra sociedad, se volverán aceptables para cualquier mercado de compradores y ayudará al éxito de una artesanía. El diseñador se volverá la herramienta fundamental de apoyo, aportando significativamente a su desarrollo.

Ejemplos como los diseños conseguidos en nuestros días en Finlandia, Suecia y algunos artesanos norteamericanos, refuerzan la acción

del diseñador. Italia en vidrio y Alemania en cristal entregan ahora objetos que destacan por ello.

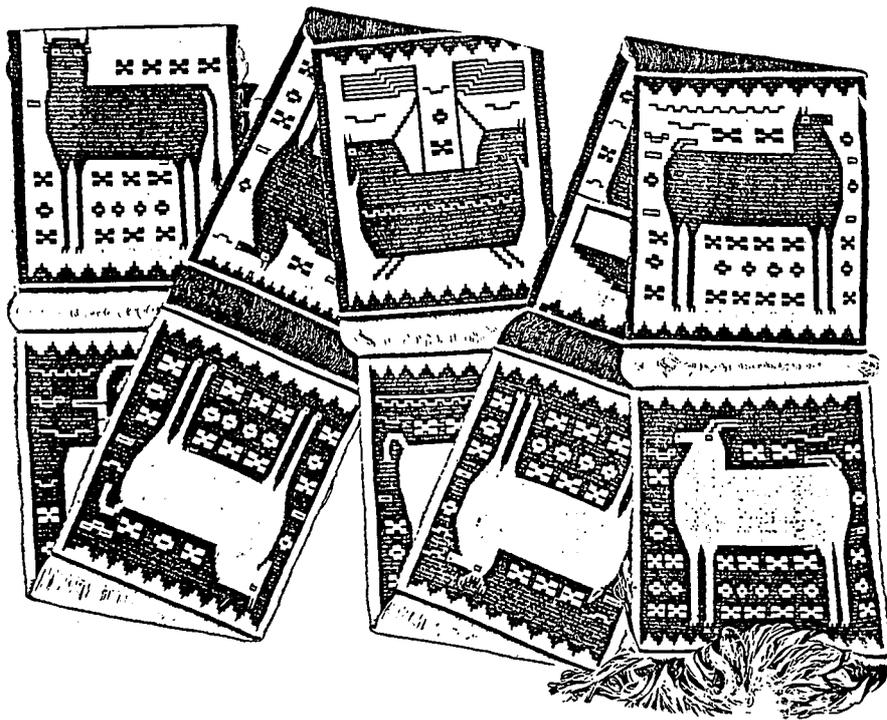
Hoy puedo decir enfáticamente, que la técnica del vidrio es un problema que con apoyo dirigido es solucionable; el diseño, su calidad y su valor permitirán hacer, subsistir y desarrollar la artesanía.

Para terminar, aunque debo confesar que me siento una voz solitaria que flaquea ante los misterios del material, esta persona digo, mitad arquitecto, mitad diseñador y poco artesano sueña con una artesanía que utilice y domine el bello y noble vidrio.



El tejido de las fajas en el Cañar

MARIO GARZON ESPINOZA



Introducción

Con la intención de acrecentar el conocimiento de la cultura popular del Cañar, se están realizando varias investigaciones dentro de las cuales se destaca: “El tejido de las fajas en el Cañar”, cuyos objetivos se centran en el rescate y revalorización de una tradición indígena muy antigua que se mantiene al calor de la modernización, conservando su esencia tradicional gracias al poder de resistencia cultural; por otro lado lo que se busca también es contribuir al conocimiento de una práctica artesanal poco conocida en la actualidad.

El contenido de esta investigación contempla una información amplia y detallada sobre el sistema y sentido del tejido de las fajas en Cañar y sus comunidades indígenas; en la primera parte se habla de la faja como prenda de la indumentaria indígena originada en el pasado ancestral y difundida en gran parte de los pueblos

indígenas de la región andina ecuatoriana; el proceso de elaboración sintetiza lo que son los procedimientos, las formas, los diseños y acabados utilizados por el artesano para la confección de una faja; la clasificación de fajas que también se expone está regida bajo atributos de tipo tecnológico, es decir, cómo se elabora una faja ñagcha, una a rayas, una reata o un tapiz, además se habla de tipos, de simbologías y funciones que cumplen las fajas adquiriendo así un valor cultural singular para el indígena.

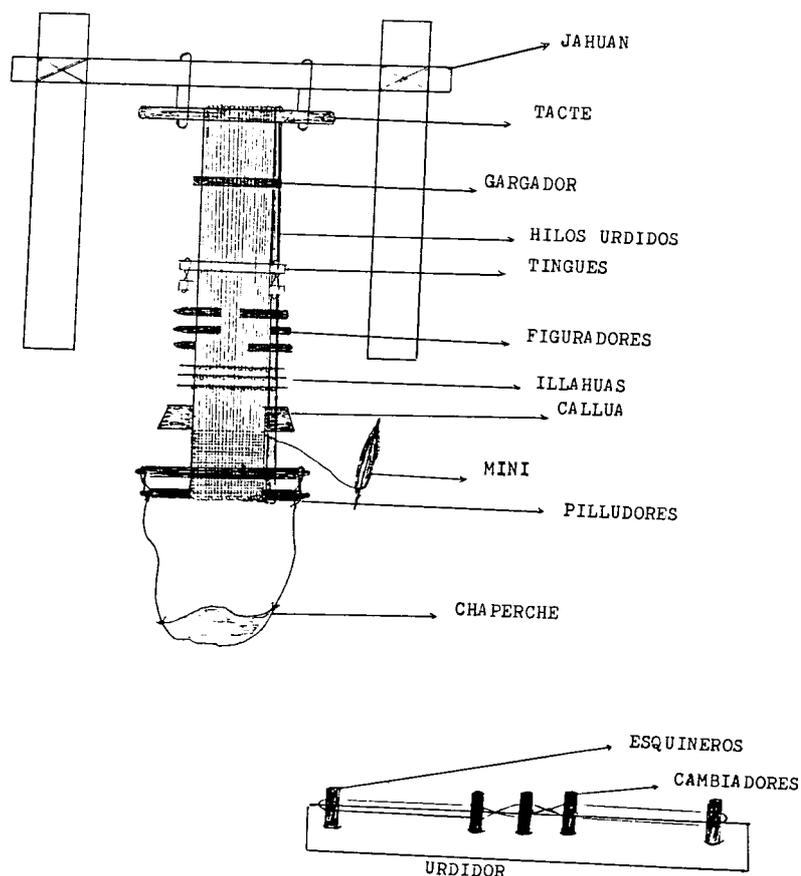
Con el fin de exponer un criterio de más de fondo sobre la producción y comercialización de las fajas, se hace un análisis de cómo está operando la influencia externa (condicionamiento económico y modernización) sobre el comportamiento del indígena artesano para que elabore tejidos que se están saliendo del esquema cultural volviéndose más bien en una pieza de valor suntuario.

La faja como prenda de indumentaria indígena

La faja, llamada también "chumbi" en la lengua quichua, constituye una de las prendas de la indumentaria indígena no sólo de la provincia del Cañar, sino de gran parte de la región andina ecuatoriana; consta de una cinta de dos metros de

largo por ocho a diez centímetros de ancho, elaborada con hilos de múltiples colores de factura tanto manual como industrial en un telar muy tradicional conocida como "Maquiawana" -telar de mano-.

La función que cumple la faja no sólo se identifica con la práctica utilitaria como es la de fajar los

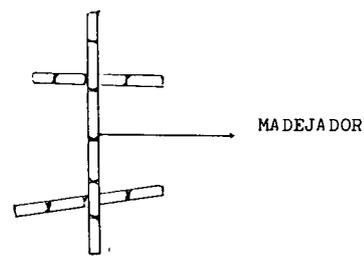
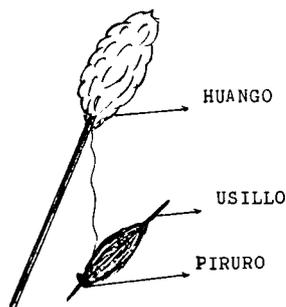


pantalones a la cintura, sino se asocia con otras funciones como son la ritual y la mágica.

La utilización de la faja como parte de la indumentaria indígena no nace en tiempos recientes; según estudios históricos y etnográficos, la utilización y producción de prendas como lligllas, túnicas, ponchos, fajas, cushmas y otras se remontan desde antes de la llegada de los conquistadores europeos y además estaba difundida en gran parte de las etnias que habitan en la sierra ecuatoriana, es decir, las actuales provincias de Imbabura, Cotopaxi, Chimborazo, Azuay y Cañar. En cuanto al uso de la faja resulta interesante por no ser una prenda que se identifica solamente con los hombres, sino también con las mujeres indígenas de Otavalo, Saraguro y Cacha, y para envolver

los pañales de los recién nacidos poniéndoles hasta inmóviles; las dimensiones de esta clase de fajas varía obedeciendo a aspectos de funcionalidad.

En Cañar una de las principales manifestaciones de la cultura material indígena es la artesanía dentro de la cual se destaca la de los tejidos tradicionales, la misma que ya apareció desde antes de la colonia; muchos cronistas españoles nos hablan después sobre esta práctica difundida en los pueblos Cañaris; según la cita tomada de Ciesa de León por Octavio Cordero P. en su libro Estudios Históricos; Cuenca, 1986, refiriéndose a los tejidos dice "Andan vestidos de ropa y algodón y en los pies traen ushutas, son estas mujeres para mucho trabajo por que son ellas las que cavan la tierra y



siembran los campos y cogen las sementeras, muchos de sus maridos en sus casas están tejiendo e hilando y aderezando sus armas y ropas”, más tarde en la época colonial, con el cambio del sistema de explotación económica por parte de los españoles, la producción de tejidos pasó a ser una nueva fuente, es por eso que se intensificó la producción mediante la creación de “obrajes” y además se estableció las contribuciones de los tejidos de los indígenas a los encomenderos; Vargas José dice: “Con la conquista de los españoles se incrementa la industria indígena del tejido por razón de tributo que debían los indios pagar al encomendero. En la tasa de contribuciones asignadas con el visto bueno de Don Pedro de la Gasca, consta, entre otros enseres de uso doméstico, la cantidad y clase de tejidos que los indios debían aportar a los encomenderos de la Real Audiencia de Quito (1).

Con estos antecedentes de tipo histórico, vemos que la producción artesanal de los tejidos es muy antigua, y se ha mantenido viva esta

tradicción porque la trasmisión del conocimiento de técnicas de elaboración se ha dado de padres a hijos.

En la actualidad la elaboración de tejidos tradicionales, y dentro de estos las fajas, ha sufrido una ampliación en cuanto a su producción debido a que no se teje solamente para uso doméstico, sino también para el comercio volviéndose entonces en piezas o bienes de cambio.

Las técnicas y procedimientos de las fajas son complicadas, por el hecho de que el artesano tejedor tiene que revertirse no sólo del conocimiento de cómo hacer una faja, sino también de otros condicionamientos de tipo social y religioso, como el de tener edad avanzada, estatus elevado y ser conocedor de las fuerzas del bien y del mal, ya que las fajas existentes en Cañar no cumplen solo la función de fajar los pantalones o anacos a la cintura, sino son utilizadas también para prácticas mágicas y para utilizarse en ocasiones religiosas especiales.

(1) Vargas, José M.: “La Economía Política en el Ecuador durante la Colonia”, Biblioteca del Pensamiento Ecuatoriano; Tomo XV S/O/D.

El proceso de elaboración de las fajas

Antes de describir la forma cómo se teje una faja, es necesario anotar que, la práctica artesanal en el Cañar no es una actividad principal sino complementaria a otras tales como la agricultura y la ganadería; además el tejido al igual que sus ancestros, se identifica con los hombres, aunque en la actualidad se observa que en las etapas de lavado e hilado participan también las mujeres.

La confección de una faja se inicia con la preparación de los hilos; cuando la faja es hecha con hilo de lana de borrego, el proceso es más complejo ya que la lana tiene que ser lavada, escarmenada e hilada de forma minuciosa hasta conseguir hilos de espesor milimétrico y de un acabado simétrico; conseguido el hilo se procede al teñido, unos hacen con productos naturales (los más ancianos) y otros con productos químicos como anilinas y ácidos.

En cambio cuando se realiza una faja con hilos de factura industrial (hilo pinto, singer y orlón) la etapa de preparación consta solamente del seleccionado de los hilos que va a

utilizar para el tejido. Una vez conseguidos los hilos requeridos se procede al urdido en una tabla llana de 1,40 cmts de largo por 10 cmts. de ancho, que en los extremos lleva de dos a tres orificios para colocar unos maderos en forma cilíndrica de esquineros; en el centro lleva también tres palitos que sirven para formar el cruce de la urdimbre y los llaman cambiadores, sus dimensiones son de 20 cmts de largo.

El sistema de urdido comprende el entrelazado de los hilos mediante vueltas entre los esquineros y cambiadores; el largo del urdido varía dependiendo del tamaño de la faja, generalmente va entre 1,40 mts hasta los 2 metros y la cantidad de hilo que entra generalmente para tejer una faja es lo que cabe en cuatro tubos. Para urdir se selecciona los hilos que van alternados, luego las puntas son amarradas en el primer cambiador, después pasa el primer esquinero y de allí al siguiente para luego dirigirse a cubrir los cambiadores en forma de número ocho, este procedimiento se repite unas doscientas veces para conseguir el ancho necesario para una faja, cabe indicar que para comenzar el urdido general primero se cogen los ñawis (termino utilizado para lla-

mar los filos o comienzos de la faja), esto se hace con hilos que se distinguen del resto y constan de cuatro vueltas.

Luego de urdidos los hilos se cogen illahuas, este procedimiento consiste en ir engarzando los hilos del urdido con los de nylon del illahua que son amarrados a tres palitos en forma horizontal; las illahuas se coge en cada uno de los cambiadores y más tarde sirven para pasar las tramas del tejido. Sacado el hilo del urdidor se pasa al telar para ir armando las piezas necesarias; por un extremo del urdido se atraviesa el tacle que va a hacer de sostenedor, luego se coloca el cargador, que es un madero de treinta centímetros de largo que servirá para señalar el tejido; después vienen los tingues que son dos palitos colocados también horizontales rematados con amarras al chaperche que sirve para mantener tenso el urdido; a las piezas mencionadas sumamos otras herramientas complementarias que son utilizadas en el desarrollo del tejido, estas son: la callua para apretar el tejido; los figuradores, que son tres, para formar los diseños y dibujos y, finalmente, el mini que hace de lanzadera y lleva el hilo entre las tramas.

Conseguido el armado del telar con el hilo, se procede al tejido; el primer paso consta en formar rayas verticales con el horizontal con la ayuda de las illahuas y el mini y la callua que va apretando el tejido; en esta parte aún no se aprecian los diseños, sino que es un tejido llano; después de este paso se realiza el peine, que es un tejido en forma de un peine dentado; para conseguir este tejido se utiliza un figurador que permite ir entresacando los hilos de la otra cara para que resalten y formen una figura sobre un fondo de otro color, por ejemplo fondo negro y peine blanco, este diseño debe tener 6 cm. de largo. El tercer paso del tejido de la faja es el de las figuras consistente en ir formando dibujos con los hilos del urdido mediante el sacado y combinado de los hilos interiores y exteriores con la ayuda de tres tablillas que hacen de figuradores, y con la ayuda de las illahuas y el mini se va conformando el tejido resaltando dibujos de varios colores. Todos estos tres pasos mencionados pueden ser alternados en una faja o también solo con figuras, esto depende del requerimiento o gusto del tejedor; el toque final de la faja son los flecos o hilos sueltos que

quedan al final del tejido con un largo de 5 cm.

Clases de fajas

El proceso de elaboración, la forma de la faja y las dimensiones son los atributos técnicos principales para establecer la clasificación de las fajas en Cañar. Las fajas más conocidas son:

- La faja rayas
- La faja nagcha
- La reata
- El tapiz

La faja rayas

Es elaborada con variados y vistosos colores, es esta la razón para denominarla así, ya que cuando se urde, los hilos van alternados unos con otros formando rayas de seis en seis hilos por ejemplo; se coloca los cuatro hilos blancos que hacen de ñawis, luego van en orden un hilo azul, un verde, un rojo, un amarillo, un lila y un naranja mediante vueltas y después se comienza otros seis en el mismo orden y así sucesivamente hasta completar las doscientas vueltas

necesarias para completar los 7 cm. de ancho de la faja. El sistema del tejido que se aplica después del urdido no varía de la forma general ya expuesta, la característica que permite identificar con el nombre de rayas, es por que el tejido acabado queda en forma rayada resaltando también los colores y las figuras elaboradas con los figuradores.

El uso que le dan los indígenas a esta faja es generalmente para las fiestas y ceremonias de tipo religioso por poseer colores muy vivos y de un acabado elegante; si va a tener uso doméstico las dimensiones tienen que ser de 3 m. de largo por 6 cms de ancho, y si es para la venta es de 1,60 m. de largo por 7 cm. de ancho; esta faja se caracteriza también por ser bifacial con figuras y decorados diferentes a cada lado.

La faja ñagcha

Nagcha en lengua indígena significa peine, y la razón de aplicar esta denominación a la faja es por que el diseño que presente el tejido es de peines alternados, además se diferencia de la anterior por que esta es elaborada solamente con hilos de

dos colores alternados acorde a los diseños que va utilizar el tejedor. El procedimiento del urdido consiste en las cuatro primeras vueltas para el ñawi, luego noventa y ocho de un sólo color y después otras noventa y cinco de otro color hasta completar las doscientas vueltas; los colores que acostumbran combinar son el blanco con negro, el verde con rojo, el rojo con blanco y otros en ocasiones se observan fajas ñagcha con una que otra figura alternada con peines, esta faja también lleva dos caras y su uso se identifica más con el doméstico ya sea para hombres o mujeres, las dimensiones son similares a la faja rayas dependiendo también del uso que la vayan a dar.

La reata

Consta de una faja sencilla sin ningún (labrado) o diseño; las dimensiones son de cuatro centímetros de ancho y de un largo de dos metros aunque a veces varía dependiendo de las necesidades (huato de pollera, anaco de niños o cintillo para el pelo), el sistema de urdido es similar al de las fajas anteriores, pero el tejido es diferente y por supuesto más sencillo; para la reata no se utiliza los

figuradores, por la razón lógica de que no tiene diseños; además no tiene reglas para elaborar con colores determinados, el tejido es un ir formando rayas o tramas con el entrelazado de los hilos verticales del urdido y los horizontales del mini apretados con la callua; los hilos utilizados pueden ser de orlón, pinto y también de lana; el uso es solamente doméstico, sobre todo de las mujeres, para amarrar la pollera a la cintura; la técnica como se menciona es simple; también lo tejen las mujeres y además no es demorada su elaboración.

El tapiz

Es una faja de dimensiones superiores a las citadas, su origen parece ser reciente, y además no se identifica con una función o tradición en la indumentaria indígena; según la investigación realizada en el Centro de Rehabilitación Social de Cañar, el tapiz apareció en los talleres recién creados por iniciativa de algunos artesanos que están ligados al comercio con los turistas extranjeros; entonces lo que han visto conveniente los artesanos para tener mayor demanda es elaborar piezas que no hacen de prendas sino que son ornamentales, con valor netamente

suntuario; las dimensiones varían entre los 10 y 15 cm. de ancho y de un largo de 1,40 hasta 2 metros; el sistema o proceso de tejido es similar a la faja rayas: se urde, se forman rayas, peines y figuras; lo que cambia es solamente las dimensiones que en este caso son mayores; el material utilizado es el hilo singer para el urdido, de nylon para las illahuas y el orlón para el mini; el tapiz es la pieza artesanal que más aceptación tiene en el mercado.

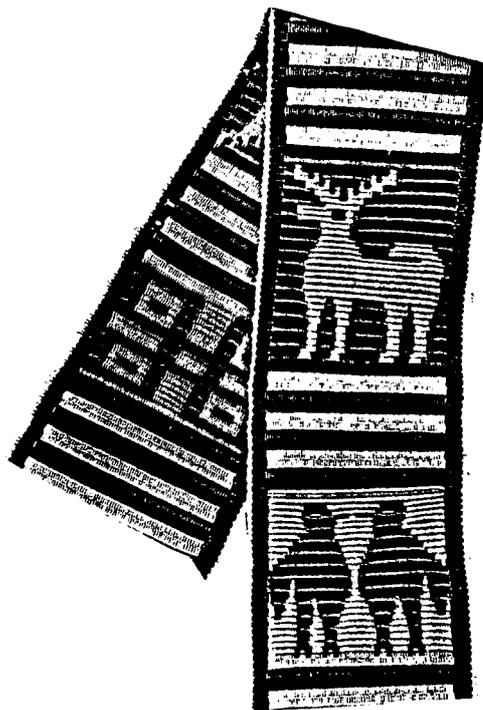
Decoración, temática y simbología

La variedad de colores encendidos, el acabado de las tramas del tejido, la diversidad de figuras de variada temática son los rasgos fundamentales para caracterizar a las fajas de Cañar como únicas y singulares en el Ecuador.

La perfección del elaborado de las fajas ha dependido del ingenio y habilidad de los artesanos tejedores, los mismos que desde sus ancestros no han presentado variaciones notables tanto en sus formas y técnicas de elaboración como en sus diseños y temáticas.

Cada diseño y figura utilizados

por el tejedor indígena en su faja tienen su sentido y muchas veces representan una realidad mediante un símbolo que permite dar identidad cultural a este pueblo histórico, aunque es de señalar también una tendencia a la pérdida de estos valores debido a que el artesano cada vez más va siendo condicionado a otras realidades donde sólo se resalta el aspecto económico; manifestamos esto porque el artesano teje piezas que se alejan de su sentido y solamente sirven para cumplir lo



requerido por el comerciante o turistas.

La temática utilizada para la decoración de las fajas es de tres tipos: La religiosa, la animal y la moderna.

La temática religiosa se identifica por la utilización de figuras tales como cruces, hostias, custodias, peces, corazones, copones, etc, que a nuestro modo de ver son símbolos de la tradición religiosa católica instituida ya en el indígena; otro de los elementos religiosos que se aprecia son la curiquinga, los cerros, las culebras, el cuy, la llama, etc. que parecen más bien estar ligados con la visión religiosa autóctona del indígena; por otro lado es posible hablar también que en estas figuras se refleja un cierto grado de sincretismo cultural: encontramos la cruz que representa un símbolo religioso católico de origen europeo como también una curiquinga o un cerro que es símbolo de poder y supervivencia del indígena que en este caso es autóctono de Cañar. A más de los elementos mencionados, en

los diseños de las fajas se observan venados, osos, borregos, aves, caballos, perros, gatos, cuyes, culebras, raposos, cóndor, y otros animales propios de nuestro medio serrano.

La temática introducida en los últimos tiempos se identifica como moderna, y por supuesto es cada vez más utilizada y diferente a la tradicional, con toque más de valor suntuario y estético que cultural; los nuevos diseños introducidos son los payasos, los automóviles, casas, muñecas, trompos flores, caballos, botellas y otros.

El simbolismo indígena es uno de los conceptos antropológicos poco tratados en Cañar debido a su complejidad, por estar ligado a la religión, a la estructura productiva, a la organización social y familiar, adoptados por el indígena al calor del proceso histórico ya sea de dependencia o de progreso, entonces estas realidades han terminado creando simbologías ideologizadas (2) que constituyen el freno a la penetración de otras ideologías.

(2) Jaramillo Cisneros H: "Textiles y Tintes" CIDAP; Cuenca, 1988

Al conocer entonces cómo aparecen y operan los símbolos en la cultura indígena, es evidente que las figuras de diferente temática representadas en las fajas de Cañar sean símbolos que explican el pasado, el vivir cotidiano y sus proyecciones al futuro del indígena.

Tipos de fajas

Si los rasgos tecnológicos de elaboración de la faja determinan el establecimiento de una clasificación, las funciones que cumplen y el valor que posee, en cambio, nos permiten encontrar diferentes tipos.

Las fajas de valor mágico

Según la creencia indígena, la faja toma esta denominación por que posee un poder mágico, el mismo que es aprovechado para curar enfermedades adquiridas por fuerza del mal y para protegerse de males que pululan en los lugares prohibidos de la naturaleza.

El uso se identifica con brujos y ancianos quienes son considerados como el resumen de la sabiduría y

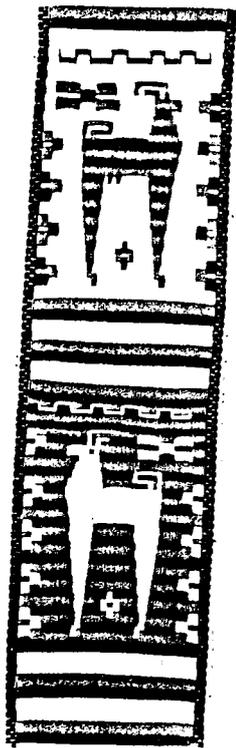
experiencia y además saben cómo manejar estas piezas para curar enfermedades como el Hatun Mal Aire, “mal aire grande” adquirido en los lugares pesados como casas viejas, quebradas funestas, pantanos, cerros altos. La forma de curación es solamente mediante limpiezas y oraciones en los lugares afectados de las personas que recibieron este mal aire. Además esta faja es utilizada también para envolver a los niños que todavía no han recibido las aguas bautismales, con el fin de proteger al niño de males (enemigo malo) que pudieran afectarle. Los datos referentes a las características tecnológicas tales como diseños, procedimientos, no se ha podido conseguir con detalle debido a que el indígena a estos aspectos los mantiene con mucho celo y reserva; de lo poco que se pudo investigar solamente se supo que este tipo de fajas utilizadas para estas funciones, son elaboradas por los mismos que las utilizan (curanderos) ya que conocen muy bien qué elementos se requieren para estas prácticas.

Las fajas de valor ritual

Este tipo de faja se utiliza

solamente para fiestas ocasionales de tipo religioso (Dolorosa de Suscal, Corpus Crhisti, Carmen Octava, Virgen del Rocío, Virgen del Cisne y otras religioso-familiares: bautizos, matrimonios). Por el hecho de estar esos pueblos indígenas regidos a un sinnúmero de símbolos, es lógico que esta faja sea utilizada simbólicamente y sea llevada solamente en ocasiones especiales cuando se dedica una fiesta a un santo, por ejemplo; es por esta razón que esta prenda pasa a ser de valor religioso

ya que actúa como una ofrenda a un santo; sucede más o menos como la utilización de un velo por parte de una mujer cuando asiste a una celebración católica; la forma de elaboración ya está explicado en lo que es una faja rayas; finalmente parece que este tipo de faja sirve también como prenda de identificación y competencia entre los indígenas ya que quien porta una buena faja tiene reconocimiento, entonces vendría a cumplir una función de tipo social.



Las fajas de valor utilitario

El término utilitario se ha utilizado para designar a la faja que sirve al indígena como una prenda más de su indumentaria tomando un valor netamente doméstico, y también se aplica para la faja que es producida para la venta, tiene un carácter utilitario para el indígena por generarle dinero, pero para el comerciante o turista que compra, esta pieza llega a tomar un valor suntuario. La faja de uso doméstico no presenta características tecnológicas llamativas, son sencillas, con colores comunes, poca decoración y escasas figuras, en cambio la faja que es de mercado es elaborada con minuciosidad para

conseguir buenos acabados, tiene colores variados y diseños atractivos que terminan agradando al turista sobre todo extranjero, aunque se nota que estas son las razones para que día a día se vayan dejando atrás los rasgos tradicionales que tiene la faja para volverse una pieza folklórica ajena a la realidad del indígena del Cañar.

Las razones de no encontrar en los actuales momentos fajas, tapices que no están identificados con el uso diario y ocasional del indígena del Cañar, es por que se ha producido lo que llamaríamos: “La ampliación del uso de las fajas”, es decir, ya no cumple la función de fajar los pantalones a la cintura, curar el mal aire o ponerse en épocas de fiesta, sino pasan a ser solamente piezas “folklóricas o de uso múltiple como un tapete, una tiradera de una cámara fotográfica o de un bolso o simplemente también una pieza ornamental.

Conclusiones

Muchos criterios pueden ser emitidos como conclusión en torno a esta investigación, pero por ser apreciaciones casi hipotéticas, es preferible solamente referirse a lo que se

aprecia en la realidad artesanal y lo que siente el maestro tejedor.

La producción de tejidos tradicionales es una actividad antigua en Cañar; se conoce por fuentes escritas y orales que ya existió en tiempos de la prehistoria, más tarde en la colonia fue ampliada su producción obedeciendo a requerimientos del sistema de explotación imperante, y finalmente, en la actualidad, se sigue manteniendo esta tradición del tejido autóctono, aunque cada vez más se van apreciando cambios motivados por condicionamientos sociales y económicos.

La faja del Cañar posee una característica especial y singular en relación con las fajas producidas en otras comunidades indígenas del Ecuador tales como Cacha, en la provincia del Chimborazo, porque a más de ser una prenda para la indumentaria indígena, es un elemento de valor ritual y mágico cuya utilización se hace en forma ocasional.

Los nuevos diseños introducidos en la elaboración de la faja muestran cada vez más la pérdida de los rasgos culturales indígenas; actualmente casi ya no se elaboran

fajas de hilo de lana de borrego ni se tiñen los hilos con productos naturales; la temática de la decoración también va cambiando. Todas estas variaciones se deben directamente a que el artesano tejedor va siendo condicionado por las nuevas exigencias de la sociedad moderna y en especial, por el aspecto económico, pues el indígena se ha vuelto muy dependiente debido al agotamiento de sus recursos. La ruptura de valores tradicionales dentro de la artesanía, a nuestro modo de ver, es la falta de coordinación y concientización de las instituciones sobre la problemática cultural de los pueblos que buscan apoyarles con proyectos. Por otro lado no se desconoce también que este problema depende del sistema

educativo que siempre desconoce o margina este tipo de manifestaciones propias del pueblo ecuatoriano lo que ha permitido tener un pensamiento sobre la artesanía como una práctica de poco valor cultural y económico.

Finalmente, dadas las perspectivas y posibilidades que ofrece el nuevo mercado para las artesanías (turismo) pensamos que esta actividad debe en primera instancia ser rescatada y por otro lado estimulada ya no con los fines pasionistas o folklóricos, sino buscando también nuevas alternativas para mejorar el ingreso económico del artesano tejedor que actualmente vive en pobreza lamentable.

Bibliografía

Cordero Palacios O.

“Estudios Históricos, Selección” Banco Central del Ecuador; Cuenca, 1986.

Garzón Espinoza M.

Informe de la investigación “Las artesanías en el Cañar”; Plan Internacional, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1990.

Einzmann H. y Almeida N

“La Cultura Popular en en Ecuador”, Tomo VI, Cañar, Cuenca,
Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1990.

Jaramillo Cisneros, H

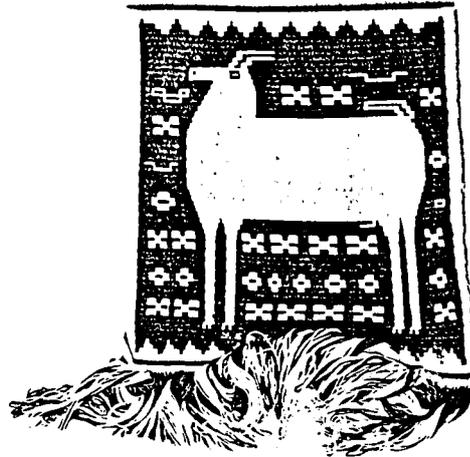
“Textiles y tintes” Centro Interamericano de Artesanías y Artes
Populares; FONCULTURA, Cuenca, 1988.

Vargas, José M.

“La economía política en el Ecuador durante la Colonia”; Biblioteca
básica del pensamiento ecuatoriano, N. XV s/o/d/, 1982.

Varios autores

“Artesanías de América” Revista del Centro Interamericano de
Artesanías y Artes Populares No. 34, Cuenca, 1991.



La pintura popular de Tigua*

JORGE DAVILA VAZQUEZ



El nombre Tigua es el que se ha generalizado, pero solo corresponde a una de las comunas indígenas del sector de Guano Turupata, perteneciente a la parroquia -no cantón como dice Rodrigo Villacís- Zumbahua del cantón Pujilí, en donde se ha desarrollado abundantemente en los veinte últimos años la pintura popular.

Introducción

Olga Fisch era una especie de peregrina del arte popular. Si de pronto alguien le decía que en una remota región del país -digamos, por ejemplo, a cincuenta kilómetros de Pujilí, en las estribaciones del Quilotoa- unas comunidades indígenas elaboraban máscaras o cestas en paja de cerro, o pintaban tambores, que en tiempos de más respeto al rito, a lo sagrado, llamaban a los hombres al encuentro con sus raíces más profundas, a la celebración de los favores divinos, al sacrificio propiciatorio o convocaban a la asamblea guerrera; ella, apoyándose en su bastón, iba en pos de ese encuentro con las obras salidas de la mano de los artesanos, encuentro renovado desde muchos años atrás, desde su lejana infancia en su patria, Hungría⁽¹⁾.

Así llegó a Tigua y se sintió fascinada con los tambores pintados, en los que los artistas indígenas volcaban todo su ser y su haber; el paisaje de la tierra: el entorno magnífico de los Andes; la ceremonia que subsistía de las extintas religiones primitivas, sutilmente mezclada con la de la religión impuesta; los personajes legendarios y míticos de la comunidad; los políticos en su estéril discurso de ofertas nunca cumplidas y siempre repetidas; las actividades cotidianas, la siembra y la cosecha; la compañía de los hombres y de los animales, ya en la vida cotidiana, ya en el momento excepcional y colorido de la fiesta.

Afirmaba que cuando les dijo a los pintores de tambores que por qué no hacían lo mismo en cuadros, ellos se quedaron mirándola sin saber de qué les estaba hablando. En Olga

⁽¹⁾ El relato base se halla en Olga Fisch, *El folclor que yo viví*, CIDAP, Cuenca, 1985, pgs. 109-110. Las ampliaciones provienen del recuerdo de los diálogos que mantuvimos al respecto, cuando se preparaba el libro.

obraba un espíritu que siempre acompañó a su hondo amor por todo lo popular, el de lo pragmático: para alguien que quería llevarse del país algo tan maravillosamente primitivo como un cuero de borrego pintado por manos indias, con una ingenuidad y una magia únicas, mucho más cómodo era hacerlo en la estructura de cuadro que en la de tambor. Además, desde el punto de vista funcional, una pintura de caballete cabe en donde quiera, no así un instrumento de percusión.

Sea lo que fuere, lo cierto es que luego de ciertas vacilaciones, los de Tigua aceptaron realizar sus creaciones pictóricas en forma de cuadro.

Seguro que debieron influir en su decisión las ventajas de carácter económico que significaba la nueva opción. Hijos de una región de páramo, no muy productiva en lo agrícola, sus ingresos debían ser mínimos. Olga les descubrió una verdadera mina de oro. Comercializó sus cuadros de un modo tan ventajoso que, en retribución, los artesanos la hicieron parte de esa mítica que incluye a las aves totémicas, a los nevados y a ciertos personajes del folclore y de la vida pública de la comunidad. Sí,

Olga, con su bastón, que para los más simples significaba quizá una vara de mando, fue reiteradamente representada en las pinturas de Tigua. Contaba entusiasmada que los pintores afirmaban que eran cuadros de suerte aquellos en los que ella figuraba, pues se vendían rápidamente.

Morfología y contenido de la pintura popular de Tigua

Las primeras obras, llamémoslas comerciales, de Tigua, son todavía algo que tiene ese peso tremendo de lo sagrado; algo que remite sin remedio al rito, al misterio de la tierra; en suma, están todavía muy cerca de los tambores originales. El espíritu de lo pintoresco convencional, que concibe la obra como algo hecho para agradar a un potencial comprador, no está todavía presente en ellas. Luego, la masificación cambia las peculiaridades constitutivas de lo que producen y hacen su aparición los rasgos que serán comunes en esta manifestación de pintura indiscutiblemente “naif” y de características netamente populares: el abigarramiento, la presencia cada vez mayor de elementos forá-

neos⁽²⁾ (en especial detalles decorativos de flora y fauna que no existen en el medio, y que pueden provenir ya sea de las ilustraciones de libros y folletos, calendarios, fotos o de sugerencias de los clientes) y la concesión al gusto del comprador, cifrada en la inclusión dentro del cuadro de componentes que los artistas saben habrán de llamar la atención del turista, tales como fiestas y atuendos ceremoniales.

Lo naif

Aplicado a la pintura de Tigua, el término cobra un valor absoluto. Es este un arte totalmente ingenuo. Nada hay en él que remita ni de lejos a lo académico. Así, la perspectiva no se da sino muy raramente. Las composiciones son planas, con todos los elementos en un mismo nivel imaginario, en el que la profundidad

no existe, ni para solucionar la noción de espacio ni para dar corporeidad a los personajes.

Desde el punto de vista de lo compositivo, la distribución de los elementos es totalmente ingenua y no responde a una concepción armónica convencional, por lo que en algún momento hemos hablado de abigarra-; pero, pese a todo lo dicho, aunque sería muy difícil establecer una tipología completa de la pintura de Tigua, se pueden registrar algunos modos fijos de uso del espacio :

- a) En franjas .- La narración se va desarrollando en bandas horizontales escalonadas, en las que, por lo general, hombres, animales y objetos se alinean con mucha simplicidad. De ordinario, estas franjas son continuas, pero se dan casos en que se cor-

⁽²⁾ Cf. Mayra Ribadeneira de Casares en **Tigua, Arte primitivista ecuatoriano**, Centro de Arte Exedra, Quito, 1990, un trabajo indudablemente importante sobre el tema, aunque un tanto esquemático y superficial. Ella afirma en la pg. 50: "*La pintura de Tigua es ante todo la expresión de una cultura auténticamente aborigen, sin la menor influencia foránea.*" Lo cual estaría en franca contradicción con lo arriba aseverado; pero, dice también, paradójicamente, en la pg. 18 : "Muchos de nuestros pintores primitivistas son influenciados por la opinión externa.", añadiendo el dato de que trabajaron por encargo para un diplomático norteamericano que les impuso el tema. Creo que todo comentario sobra.

tan, por la presencia de algún constituyente pictórico: un camino, una casa, una montaña; todos vistos con un espíritu muy simple.

- b) En diagonal .- Suelen ser las composiciones más dinámicas, porque se rompe la monotonía de la horizontalidad, y los personajes, seres y cosas atraviesan el cuadro de modo vivo y enérgico. Recuerdo, por ejemplo, una montaña que se corta a pico de derecha a izquierada o una rampa por la que suben animales, en sentido inverso.
- c) En línea curva y a veces en círculo .- Lo primero, hace que ondule todo el movimiento del cuadro; lo segundo, es reminiscencia, por su forma de tondo, del tambor original.
- d) En grupos .- La composición grupal está presente en los tipos anteriores, en los que es muy frecuente encontrar series de escenas que aparecen ya en la horizontalidad, ya en las diagonales, ya en lo curvo o circular; pero hay un sistema de composición que agrupa perso-

najes, animales y objetos en el espacio pictórico, en forma arbitraria y libre, rompiendo la unidad compositiva y transformando al discurso plástico en una historia fragmentada, dentro de la que ocurren múltiples acciones, algunas en franca contradicción temporal: siembra y cosecha, o fiesta de Corpus Christi y de Reyes, a la vez. Lo anacrónico, por supuesto, contribuye de modo muy efectivo al carácter “naif” del que hablamos.

El carácter popular

Desde sus orígenes hasta su abundante explotación actual, el arte de Tigua es una manifestación indiscutible de lo popular.

Nace como genuina expresión de las necesidades, ya del espíritu, ya materiales, de varias comunidades indígenas de la provincia de Cotopaxi y, pese a una tendencia cada vez más comercial, se mantiene en esos niveles.

Lo que en el principio era parte de una vivencia espiritual, por su

ligazón con el rito, con la ceremonia -y, por tanto, como toda manifestación del arte popular y de la artesanía genuina, llenaba un vacío, satisfacía una necesidad-; ahora es vehículo de supervivencia y cumple una función pragmática importante.

Sin duda, la proliferación, bastante repetitiva y no siempre de calidad de las obras pictóricas de Tigua obedece a dos razones: por una parte, la aceptación por públicos cada vez mayores de un arte que antes solo atraía al turista, pero que un poco por esnobismo y otro por una toma de conciencia lenta, paulatina del valor de las manifestaciones estéticas del pueblo, va recibiendo una acogida más o menos general; y por otra, una cierta ventaja económica, quizá mayor a la que se puede obtener del cultivo de una tierra no precisamente muy productiva⁽³⁾; realizando unas obras que no

requieren tanto esfuerzo como las labores agrícolas y que, significan además, una satisfacción personal, la del artista o el artesano frente a su obra.

El sentido de lo popular es también claramente perceptible tanto en las formas de representación como en los temas.

Sobre las primeras hemos dicho algo al hablar de la composición; tal vez cabría añadir que se trata de un arte en el que los valores cromáticos responden de manera precisa, tanto a los que utilizan cotidianamente nuestros indígenas, como a su especial sentido de los colores y su combinación, en los que no intervienen para casi nada las teorías que rigen su utilización en otros ámbitos. El casi vale para aquellos productores que acogen las sugerencias del cliente, en éste como en otros campos.

⁽³⁾ Cf. Rodrigo Villacís Molina, Los pintores de Tigua, en Revista Diners # 79, Quito 1988, pg.50: "unas tierras que se han ido depauperando con el tiempo y hoy son arenosas y muy poco aptas para el cultivo." Y también Marcelo Naranjo et al., La cultura popular en el Ecuador, Cotopaxi, CIDAP, Cuenca, sf., pg. 225: "Los habitantes de esta región son en su gran mayoría campesinos indígenas cuya actividad principal es la agricultura, la misma que se ve afectada por la creciente minifundización que existe; por la necesidad de períodos largos de barbecho debido a la altura en donde se encuentran sus terrenos y por la necesidad de emplear insumos químicos a fin de lograr una mayor productividad de la tierra."

Técnicamente, los pintores de Tigua utilizan rara vez la división de tonos y la degradación; usan, por lo general, colores puros en todo su esplendor; esmaltes y, eventualmente, acrílicos, lo que significa una aceptación de las ventajas de las pinturas preparadas, pues en la época en que pintaban tambores usaban tierras de colores para preparar ellos mismos sus pigmentos.

En lo referente a la temática, es, como lo hemos dicho, un reflejo de las vivencias e inquietudes de las comunidades campesinas dentro de las que se da esta manifestación artística popular.

En lo que a vivencias se refiere, tenemos dos aspectos fundamentales: la cotidianidad y la fiesta; en lo relativo a inquietudes está todo lo que tiene que ver con mitos y leyendas.

Vivencias

En el desarrollo de los temas cotidianos aparecen diversos momentos: la vida de hogar, la del campo, el mercado, el pueblo, fundamentalmente.

Al representar la existencia hogareña -las labores del hombre y la mujer, el telar, el hilado, la confección de cestas y máscaras, la pintura de cuadros, la limpieza de los cereales, el cuidado de la alimentación; la distribución del espacio de la casa para cocina, taller, dormitorio y área social-, no ahorran ningún detalle pintoresco, como por ejemplo la presencia de los animales en el interior de la construcción: gatos, perros, aves, cuyes; la meticulosa preparación de los alimentos; la limpieza de la ropa, etc. Actos como el comer, el dormir, el escuchar los cuentos de los mayores, merecen la atención de los pintores.

La vida del campo es un motivo abundantemente representado, también con toda minucia: aparecen los indígenas, y alguna vez los mestizos, en la siembra y en la cosecha; arreado el ganado; ordeñando vacas; transportando paja de cerro para las construcciones o la cestería, con la ayuda de las llamas; arando la tierra; cortando leña y realizando otras labores afines.

El mercado les resulta también una veta colorida digna de representarse con toda clase de pormenores.

Personajes vestidos al modo indígena tradicional: pantalones mayoritariamente blancos, ponchos, blusas y camisas, polleras y lligllas o rebozos de tonos muy vivos; sombreros encintados y collares de muchas vueltas, que completan el ajuar, alternan con otros de atuendo más ciudadano y corriente y comercian entre ellos en tejidos de gran variedad cromática, sombreros, granos, animales, licor, leña, hierbas medicinales, comida preparada, frutas y gran variedad de productos.

Pintar el pueblo es ocuparse de su arquitectura, en el centro de la cual está la iglesia. El pintor ingenuo derrocha gracia y color en la forma como concibe y trata este tema. Es sin duda reflejo de lo que ve en su entorno, pero es también la aspiración, la idealización, el pueblo en que él quisiera vivir. Como telón de fondo, siempre la naturaleza y en las callecitas las abundantes figuras planas de los seres que pueblan estas obras.

Pero, la fiesta parece ser el motivo que mayor atracción ejerce en el ánimo tanto de los pintores, cuanto del público. Pintar la fiesta es exaltar el sentido ritual que duerme en el in-

terior del artista, es permitirle un estallido de colores y formas, en el que se mezclan la observación de la realidad inmediata y la fantasía en dosis parejas. Cuatro son las fiestas que más frecuentemente representan los pintores de Tigua, las enumeraremos en orden cronológico:

La de los Reyes magos (6 de enero), en la que una procesión de engalanados sacerdotes y devotos rodea a la urna con el Niño Jesús y a los disfrazados de personajes de la leyenda religiosa; que en caballo enjaezado ricamente, despliegan un suntuoso manto y exhiben brillantes corona y cetro; por lo general una banda de música muy primitiva acompaña al vistoso cortejo.

El Carnaval (Usualmente en febrero, tres días antes del inicio de la Cuaresma), en el que todos los personajes juegan con abundante agua y otros elementos, en escenas muy dinámicas.

Corpus Christi⁽⁴⁾ (Entre fines de mayo y mediados de junio, luego de algunos días de Pentecostés) es el momento más alto de la fiesta, y la presencia del danzante, figura de connotaciones míticas, enlaza al

festejo con aspectos de la leyenda indígena a los que no son extraños los pintores primitivos. Las representaciones del Corpus, son las más abigarradas y ricamente cromáticas; disfraces, banda de musica, cucañas, corridas de toros, curiosos embobados ante el espectáculo, todo parece concentrarse en los cuadros sobre el tema.

Finados (2 de noviembre) es en algunos pueblos del Ecuador una celebración cercana a los ritos ancestrales. De algún modo se percibe esto en la utilización del motivo por los pintores primitivos de Tigua: las ofrendas para los muertos y la comida tradicional están presentes en las obras sobre el tema.

Inquietudes

En la plasmación de los motivos legendario-míticos⁽⁴⁾ el pintor primitivo se remonta a ciertas creencias e historias que están en el inconsciente y la memoria colectivos, como por ejemplo la presencia de aves y mon-

tañas, que tienen connotación mágica o la ficción del cóndor enamorado de una muchacha, que para unirse con él termina volviéndose ave, reiteradamente utilizadas.

Pero también, por influencia foránea, puebla de imágenes de otro tipo sus pergaminos; y así nos encontramos con la figuración de escenas bíblicas -Noé, la Creación, el Paraíso terrenal, el nacimiento de Jesús, la adoración de los pastores y los magos-, muy libremente representadas, en un ambiente que, de algún modo, remite al medio.

Algunos de los cuadros que exhiben esta temática están entre lo más logrado de la pintura popular de Tigua, porque con su ingenua visión del mundo, con su imaginación riquísima, con su sentido de lo propiamente terrígena, el pintor popular vuelca en ellos algo de lo más interior y espiritual de sí mismo y de los miembros de su comunidad. Incluso cuando el aporte de motivos y realización proviene de sugerencias o imposiciones de fuera, el carácter

⁽⁴⁾ Sobre la importancia de esta celebración en Cotopaxi, cf. el libro de Naranjo antes citado, pgs. 104 y sgtes.

⁽⁵⁾ Cf. el capítulo La tradición oral, en La cultura Popular, obra ya citada, pgs. 129 y sgtes.

mágico de este arte hondamente indio, le da unas características propias de frescura e inocencia incomparables.

Finalmente, un detalle que puede pasar desapercibido: a los pintores

de Tigua parece que el marco neutro del cuadro les resulta algo ajeno a su alegría colorista, por eso las molduras de sus obras exhiben algo como una nota primitivista, artesanal y última de vistoso cromatismo.



PUBLICACIONES DEL CIDAP

Boletines Informativos: Números 1 al 11: 2 US\$ cada uno.

Revista Artesanías de América, números 12 al 35, 3US\$ cada una.
(Agotados los números: 13, 14, 16, 20, 21, 22 y 23)

Cuadernos de Cultura Popular: N° 1 La Navidad; N° 2 El Traje Popular Ecuatoriano; N° 3 El Ikat; N° 4 Chordeleg; N° 5 Panes Tradicionales; N° 6 Mi Cuaderno de Cultura Popular; N° 7 ¿Qué es la cultura popular?; N° 8 Nosotros los artesanos; N° 9 Nuestros Cuentos (Chordeleg); N° 10 La caja ronca; N° 11 Dulces de Corpus; N° 12 El juguete popular; N° 13 La piro-tecnia en el Azuay; N° 14 Jatumpamba, tierra de alfareras; N° 15 Cómo hacer una guitarra; N° 16 La pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX. 2 US\$ cada uno. Agotados los números 1,2,4,9,10.

Cuadernos Chicos de Cultura Popular: N° 1 Un encuentro en Gualaceo, 2 US\$

Libros. Colección La Cultura Popular en el Ecuador: Tomo 1, Azuay; Tomo 2, Cotopaxi; Tomo 3, Bolívar; Tomo IV, Esmeraldas; Tomo V, Imbabura, Tomo VI, Cañar; Tomo VII Tungurahua, (en prensa) Precio 6 US\$ cada uno. Agotado el numero 3.

Otros libros: Bibliografía de las artesanías, 2 US\$; El Pase del Niño*, 5 US\$; El diseño en una sociedad en cambio, 4 US\$; La pintura popular del Carmen, 15 US\$; Expresión Estética Popular de Cuenca, 2 tomos, 20 US\$; Expresión Estética Popular de Popayán*, 20 US\$; Creación: el arte popular en el Museo Comunidad de Chordeleg, 6 US\$; Los Hijos*, 4 US\$; Cerámica de Chordeleg, 1 US\$; Ana de los Ríos, 2 US\$; Tejiendo la Vida, las artesanías de la paja toquilla en el Ecuador, 6 US\$; Textiles y Tintes, 6 US\$; Joyería en el Azuay, 6 US\$; Diseño y Artesanías 10 US\$; El artesano como actor social: una visión histórica socio-económica, 5 US\$. (Con asterisco, agotados)

Ediciones bilingües: El folclor que yo viví*, (Castellano-Inglés) 20 US\$; Paños de Gualaceo (Castellano-Inglés) 10 US\$.

Publicaciones conjuntas con la OEA: Alternativas de Educación para Grupos Culturalmente Diferenciados, Tomos I y III; Tecnologías y Artesanías, Artesanos y Diseñadores.

ARTESANIA DEL MES

La filigrana es una tradicional técnica de orfebrería que tiene en la parroquia de Chordeleg, provincia del Azuay, uno de sus centros más representativos.

Las materias primas con las que se trabaja son el oro y la plata. La aleación se realiza entre los dos metales mencionados y el cobre, en proporciones que varían entre el 30% y el 35%. Fundida la aleación, el proceso continúa laminando el hilo hasta conseguir el grosor deseado, generalmente de pocos milímetros. Luego pasa a las hileras en donde el metal recocido se reduce a un fino hilo del grosor de un pelo.

El hilo, una vez entorchado, es pasado por láminas planas de una laminadora o en otros casos es sometido al martillado. El cartoneado consiste en ejecutar la parte periférica a los contornos de los objetos. El hilo entorchado o atachado constituye la filigrana con la que se rellena el objeto. Con el hilo se confecciona, primero, la parte central del objeto, continuando luego en forma concéntrica aumentando el diámetro, hasta copar el espacio. Para consolidar el proceso se concluye con la soldadura de la pieza, delicado trabajo que no debe hacer perder las labores de la filigrana.