

NUMERO 3  
Octubre de 1982

# **CUADERNOS DE ARTE POPULAR**

## **El Ikat**

CENTRO INTERAMERICANO DE ARTESANIAS Y ARTES POPULARES  
Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD  
NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

# CUADERNOS DE ARTE POPULAR

Textos: JOAQUIN MORENO AGUILAR

Dibujos y

Diseño Gráfico: SAMIA PEÑAHERRERA DE LASO

Traducciones:

Del Inglés: MARIA ANTONIETA PUYOL DE VEGA

Del Alemán: HARALD EINZMANN

# INTRODUCCION

GERARDO MARTINEZ ESPINOSA

*Una de las artesanías más notables en el mundo es el tejido con el sistema de “ikat” o jaspe, mediante el teñido previo de los haces de hilo. Curiosamente, pocas son las personas que conocen la complejidad del trabajo y la maravillosa técnica que son base fundamental de este arte y sobre la cual el buen gusto y las diferenciaciones de materiales, entorno y cultura hacen el resto para convertir el tejido de ikat en un objeto único e inapreciable.*

*Hemos querido referirnos en este Cuaderno de Arte Popular al ikat —palabra que aún no consta en el Diccionario de la Real Academia Española— con el propósito de generalizar su conocimiento y demostrar la noble calidad de una artesanía que, como en otros lugares del mundo, tiene en Gualaceo cumplida realización.*

*La exposición —esquemática y breve— usa lenguaje sencillo y aun repetitivo, en beneficio del lector que no está inmerso en el complejo mundo de las técnicas artesanales, aparentemente simples a primera vista, y que son patrimonio popular perfeccionado por siglos o milenios de ensayo y depuración.*

# EL IKAT

JOAQUIN MORENO AGUILAR

## 1.

Como el ikat es una técnica empleada en tejidos, es indispensable un primer acercamiento a los términos que se emplearán constantemente

**Urdimbre** según el diccionario de la Real Academia es el “conjunto de hilos que se colocan en el telar paralelamente unos a otros para formar una tela”.

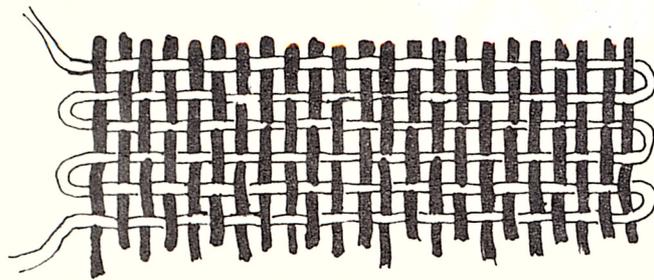
Son los hilos que forman el largo de una tela rectangular.

**Trama**, siempre según el mismo diccionario, es el “conjunto de hilos que, cruzados y enlazados con los de la urdimbre, forman una tela”.

Los hilos de la trama forman el ancho en una tela rectangular

**Tejido**: “disposición de los hilos de una tela”.

El tejido más simple y al que se conoce precisamente con el nombre de **tejido sencillo**, es aquel en el que un hilo de la urdimbre es cruzado por uno de la trama.



— URDIMBRE  
= TRAMA

TEJIDO SENCILLO

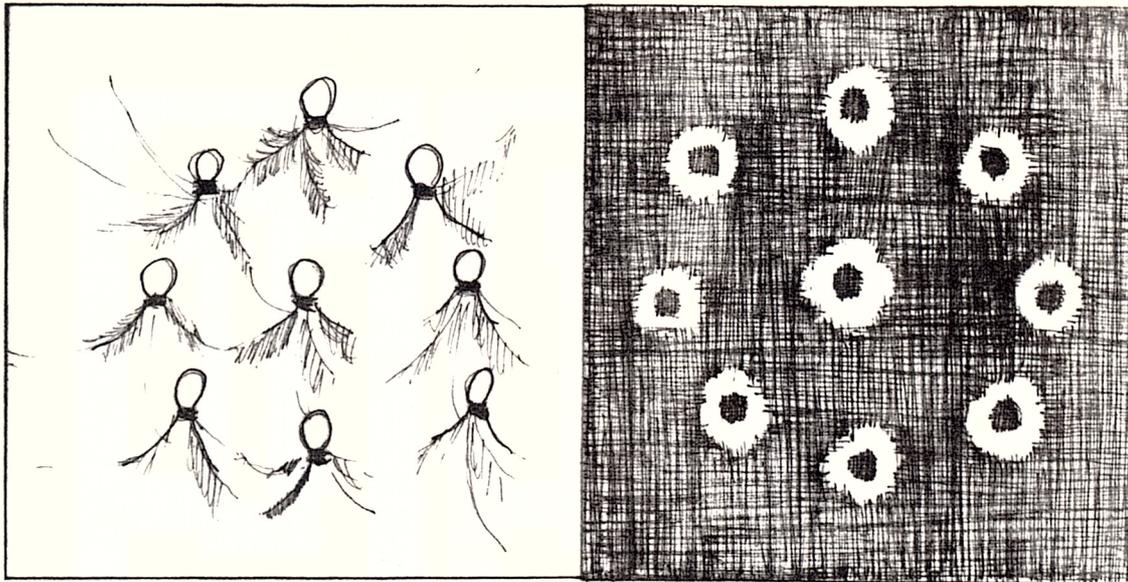
Si los hilos empleados en la urdimbre y en la trama son del mismo grosor, se los apreciará por igual en la pieza tejida. En cambio, si uno de ellos es más grueso, predominará sobre el otro. Por ejemplo si se ha usado un hilo de mayor grosor en la urdimbre, predominará sobre los delgados de la trama y el tejido recibirá el descriptivo nombre de “**cara de urdimbre**”. Hay también, claro está, tejidos de “**cara de trama**”.

Para lograr diseños en una pieza tejida existen muchos sistemas. Obviamente el método del teñido es fundamental.

Entre los métodos de teñido existe un sistema importante que emplea diferentes elementos resistentes al tinte para, de alguna manera, cubrir con ellos zonas de hilos que se desea no tomen el color del tinte, sino que permanezcan con su color original y lograr así, por medio de este contraste, los diseños.

Dentro de estos métodos de resistencia al tinte están, fundamentalmente, el **ikat**, el **batik** y el **plangi**. Y hay que diferenciarlos.

Los siguientes dibujos explican el plangi, que tiene como característica fundamental la de que el amarrado se realiza en la pieza ya tejida.



PLANGI: AMARRADO DE LA TELA

FIGURA OBTENIDA

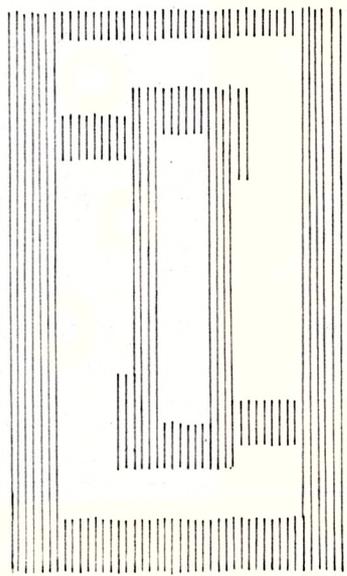
Peculiariza al batik el empleo de sustancias como la cera para cubrir con ellas las zonas de la pieza tejida que se desea conservar con el color de los hilos.

El ikat tiene una sola diferencia con el plangi: El amarrado y el teñido se realizan en los hilos de la urdimbre, de la trama o en ambos, ANTES DEL TEJIDO.

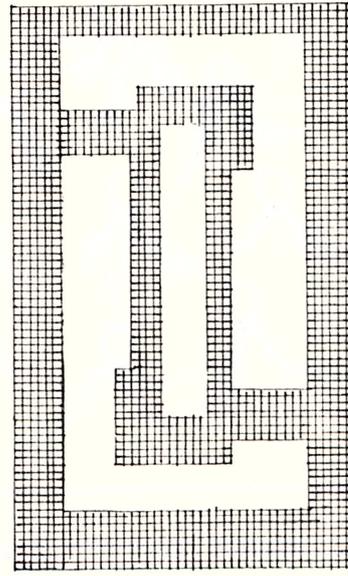
Las posibilidades enunciadas dan también nombre a diferentes clases de ikat:



IKAT DE TRAMA



IKAT DE URDIMBRE



IKAT DOBLE

— si el amarrado y el teñido se han realizado en los hilos de la urdimbre, el tejido obtenido es un **ikat de urdimbre**.

El ikat es **de trama**, cuando se amarran y tiñen los hilos de la trama.

Cuando para la obtención de diseños se han amarrado y teñido tanto los hilos de la urdimbre como los de la trama, el ikat recibe el calificativo de **ikat doble**.

Ikat es, según todo lo anotado, la técnica por medio de la cual se logran diseños en un tejido, amarrando los hilos (de la urdimbre, la trama o ambos) antes de tejerlos, con alguna fibra impermeable para impedir que el tinte penetre en esas zonas y obtener partes teñidas y no teñidas.

Ikat, etimológicamente viene de la palabra malaya **mengikat**, que significa amarrar, y hace precisamente referencia al paso fundamental del proceso.

## 2.

A veces, y ante ciertos estudios al parecer sofisticados, surge la pregunta de ¿y cuál es su importancia?. Esta pregunta puede concretarse en otras del tipo ¿para qué sirve saber cómo se logran los diseños de los paños de Gualaceo, de los rebozos mexicanos o de las patolas de la India?.

La primera respuesta que suelen darse las mismas personas que, al formularse la pregunta están ya demostrando un embrión de interés, es la de que un aprendizaje de estos documentos una técnica muy antigua en trance de perderse. Y es cierto, aunque no cubre la totalidad de una auténtica respuesta.

Posiblemente continúen su razonamiento pensando en un futuro hipotético en el que personas interesadas por recrear el pasado busquen en los libros cómo hacían sus antepasados esas hermosas prendas de vestir que, en ese entonces, aparecerán en las fotografías con esa tonalidad inimitable del paso del tiempo. Y este guardar en libros la posibilidad de creación y recreación constantes es también otra parte de la respuesta.

Pero hay algo más: ese deseo tan específicamente humano de saber. Eso, que le hace por igual investigar los astros o hundirse en el fondo de los mares. Le hace recoger pedazos de vasijas o restos de telas en trance de desvanecerse y pedirles que hablen. Ese afán tan específicamente humano de conocer y conocerse.

Entonces, el ikat deja de ser una simple curiosidad. Cuando hablan esas viejas telas frágiles nos cuentan de contactos remotos en tiempos pasados. Nos muestran el parentesco de pueblos aparentemente alejados o diferentes.

Jackie Battenfield en su libro "Ikat Technique" insinúa el posible origen de esta técnica: el tejido de una tela con hilos más o menos manchados o sucios. Lo que fue falta de limpieza, explicable por las circunstancias, habría producido algún resultado interesante. Así habría nacido el ikat. El resto: la curiosidad, el afán de perfección, el gusto por diferenciarse. Pero, no pasa de ser una hipótesis plausible.

Es mejor andar terrenos más firmes. ¿Cuáles son las fuentes en las que se puede estudiar el ikat?. Las conocidas: las crónicas y los viejos relatos de viajes; las piezas arqueológicas que muestran, de alguna manera, el vestido de los habitantes del pasado, sus similitudes con el presente; y —cuando se combinan en es suerte de imposibilidad posible los varios factores climáticos que permiten la supervivencia de un tejido realmente antiguo— la presencia testimonial irrefutable de los viejos diseños.

Estas voces del pasado narran sólo parte de la historia. Parecen decir que el ikat surgió en Indonesia. Muestran la

gran difusión de esta técnica en tiempos remotos, a tal punto que no se descarta la posibilidad de que haya sido descubierta en varias partes. Pero, parece más lógico concluir —siempre en el plano de la hipótesis— que tantas similitudes lo que muestran es el contacto entre los pueblos.

Posiblemente esta técnica en su expansión siguió las rutas de las caravanas y las migraciones y viajó en los barcos del comercio. Y, continuando con lo que nos dice Jackie Battenfield, se ve al ikat en Japón y Egipto en los siglos VI y VIII D.C. Por estas mismas viejas centurias ya está desarrollado en el Medio Oriente y en la India. El clima ha permitido en el Perú la conservación de tejidos precolombinos y se sabe de su antigüedad en otros lugares de América.

La difusión y las similitudes de esta técnica, llevan a Paul Rivet a ponerlas en su enumeración de pruebas del contacto entre América y Oceanía. Dice: “Estos datos antropológicos se hallan plenamente confirmados por la etnografía comparada. Los trabajos de Graebner, de E. Nordenskiöld y del Padre Schmidt han demostrado que América posee gran número de elementos culturales en común con Oceanía. Dichos elementos pertenecen a todas las manifestaciones de la vida: Armas... transporte... comunicaciones... navegación... habitación... ajuar doméstico... vestido y adorno: Abrigo de fibras vegetales contra la lluvia, vestido de corteza y maza para su fabricación, poncho, malla sin nudos, procedimiento de tejido, tintura *ikatten* y *planghi*... ..” (Paul Rivet. *Los Orígenes del Hombre Americano*. Pag. 120 y 121. Fondo de Cultura Económica. México 1974).

### 3.

Obviamente, hay variaciones de pueblo a pueblo. Estas diferencias las producen muchos factores. Por ejemplo las fibras empleadas para el tejido. En los países en donde ha habido abundancia de seda, ha sido la preferida, mientras en los lugares más fríos eran el lino y la lana de diferentes animales. Esta sola primera diferencia produce telas de distintos grosores y texturas.

Varía también la clase de fibra impermeable para amarrar los hilos e impedir la penetración del tinte. Por ejemplo Dennis Penley en su estudio sobre los "Paños de Gualaceo con técnica ikat" que el CIDAP publicará próximamente, documenta las fibras empleadas en esta región y su preparación. Dice que las hojas del penco (Agave americana) tajadas, machacadas y despulpadas se ponen en un pozo con agua para que el proceso de fermentación deje libres las fibras. Secadas al sol, serán llamadas "cabuya ñahui" y servirán para el amarrado.

Al hablar de prendas típicas de los araucanos, Alfredo Taillard en su libro "Tejidos y Ponchos indígenas de Sudamérica", páginas 75 y 76 cita a su vez al padre H. Claude

Joseph (Los Tejidos Araucanos, H. Claude Joseph. Revista Universitaria. Chile 1931) y muestra como la necesidad del “amarrado” impermeable, se acomoda a los materiales disponibles: “La tejedora empieza por hacer un urdido simple con hilo blanco. Da a los hilos de la urdimbre un largo exactamente igual y una tensión regular. Estas precauciones comunes a todas las urdumbres, tienen para el “traricán macuñ” una importancia capital. Se trata de preservar ahora múltiples porciones de los hilos de urdimbre de la acción de la tinta y conservarles el color blanco. Las regiones no teñidas, dispuestas en escaleras oblicuas, paralelas, atraviesan la urdimbre en dos sentidos. Al cruzarse limitan numerosas figuras de simetría radial teñida de negro. Para conservar el color blanco a los hilos que forman las escalinatas envolventes, la tejedora las envuelve en “mollamolla”, tierra arcillosa de color blanco. Finamente pulverizada y convenientemente diluida con agua, forma una pasta impermeable a la tinta. Cuenta un número fijo de hilos de 10 a 20, los rodea con la masilla preparada, sobre un largo determinado, de 4 a 6 centímetros, amarra la pasta sólidamente encima, con hojas de carex o con otros hilos de lana. La amarra (trarin), envuelve completamente la pasta en numerosas vueltas y la comprime sobre los hilos. El número de hilos aprisionados y la porción cubierta de estos, sirve de medida para los paquetes siguientes”.

Cuando más adelante se explique la técnica empleada en Gualaceo, se comprenderá mejor todo lo que nos dice esta cita anterior y, a la vez, la gran similitud de la técnica y su adaptabilidad.

Son diferencias muy importantes todas las proporcionadas por los tintes. La búsqueda de colores perdurables para

los tejidos es muy antigua. Baste recordar el comercio importante que tenían los fenicios transportando lo necesario para la producción de la púrpura.

En América, tal vez en donde más se han estudiado los tintes, es en el Perú. El clima desértico de su costa le ha sido favorable para la conservación de tejidos y ello ha impulsado estudios de la multiplicidad de sus tintes.

Sólo a manera de ejemplo de la riqueza de tintes que esta área ofrece a los estudiosos, citamos fragmentos del artículo "Recuperando una antigua técnica peruana" de María Angélica Salas de Tillmann publicado en el Boletín No. 9 del CIDAP: "De la producción cultural del antiguo Perú, la textilería representa uno de sus aspectos más fascinantes. Aún en la actualidad cuando las veloces y precisas máquinas confeccionan telas a razón de decenas de metros por minuto, la presencia de un tejido peruano antiguo despierta desafiantes preguntas sobre todo relativas a la variedad, persistencia y armonía de los colores". Y, continúa poco más adelante: "Sabemos por el análisis contemporáneo de textiles que se utilizaron hasta 190 matices en base a plantas nativas, líquenes y otros elementos de la naturaleza como mariscos y la cochinilla. Las técnicas del teñido variaron según la materia prima, algodón o lanas. Aunque de desarrollo posterior, la tintorería andina (tallupuni en quechua, huaycutha en aymará) alcanzó una coherente experimentación que podemos comprender a partir de las diecinueve o veinte voces con que se diferencian las operaciones del proceso tintóreo en lengua aymará".

Las variedades botánicas de las regiones, los diver-

tos animales, han sufrido el ataque de los tintes industriales. En el mismo artículo nos dice: “Cuando hace más de tres años Hugo Zumbühl, junto con dos miembros de la Asociación de Tejedores ‘El Telar’ de Hualhuas del Valle del Mantaro en la zona de los Andes Centrales del Perú, quisieron recoger algunas recetas del antiguo arte tintóreo peruano, se encontraron con un vacío desalentador.... Gracias al esfuerzo disciplinado de un conjunto de personas bajo la inteligente coordinación del investigador suizo, Hugo Zumbühl, ahora los artesanos del Perú cuentan con un manual de tintes naturales que reúne más de cincuenta recetas con plantas de la sierra central, autóctonas como el añil, matapalo, ccalalo y chapi-chapi; otras de origen foráneo como el eucalipto, la cebolla, etc.”.

Celso Lara, hablando de los tintes empleados en los tejidos de Guatemala —otro de los pueblos de América de riquísima tradición textil— dice en otro artículo del mismo Boletín: “ Las tinturas empleadas hasta hace pocas décadas eran de origen natural: el palo de Campeche, el palo amarillo, el palo del Brasil, el añil y la cochinilla. Hoy se usan —cada vez en proporciones mayores — tintes de procedencia industrial”.

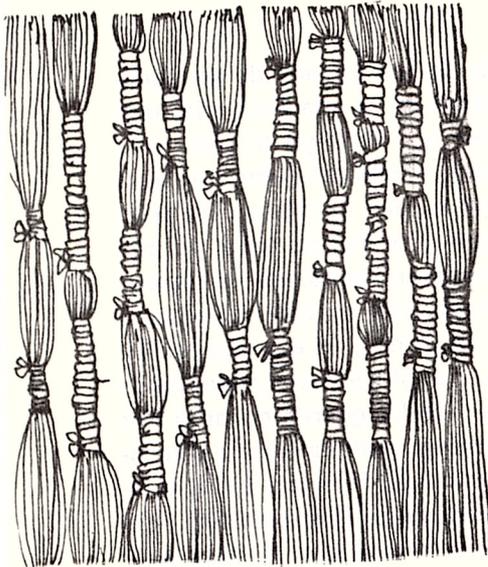
Y en los tejidos de Gualaceo, los más cercanos a nosotros, si bien los tintes empleados son anilinas industriales y también el añil, sin embargo, la preparación de los mismos tiene ese toque peculiar que produce matices típicos, esa preparación única que da la mezcla de los productos de una región. Esta es la transcripción de una receta —si así se puede llamarla— que trae Dennis Penley en el libro ya mencionado y que se refiere al teñido con añil puro: “Se remojan dos ‘almudes’ de ceniza en una olla de barro durante tres días. (Afirman los artesanos que para

esta lejía, las mejores cenizas son las de los hornos de las panaderías). Una vez remojadas se las coloca en la olla para lejía que tiene dos agujeros en su parte inferior y, llena ya la olla, se la coloca en la boca de la olla más grande, la olla del baño, que es la que va a receptor el tinte. Las cenizas actúan de filtro para siete litros de agua que caen a la olla mayor y se llaman 'lejía'. El añil se compra en forma de pequeños panes granulados que los desmenuzan con una piedra. Este añil desmenuzado o tinte se agrega a la lejía; también se agregan un galón de orina y la espuma extraída de dos hojas de penco machacadas. La solución con todos estos componentes se bate vigorosamente y se las guarda durante dos semanas hasta cuando se forma una sustancia de aspecto mantecoso. La formación de esta sustancia en la superficie del tinte le indica al artesano que el baño ya 'ha madurado' (fermentado). Antes de teñir el paño, se bate nuevamente la solución. A veces se tiñen dos paños a la vez. Luego de cada teñido de los hilos de la urdimbre se agregan al baño de tinte dos tazas de orina y se lo vuelve a guardar hasta que madure".

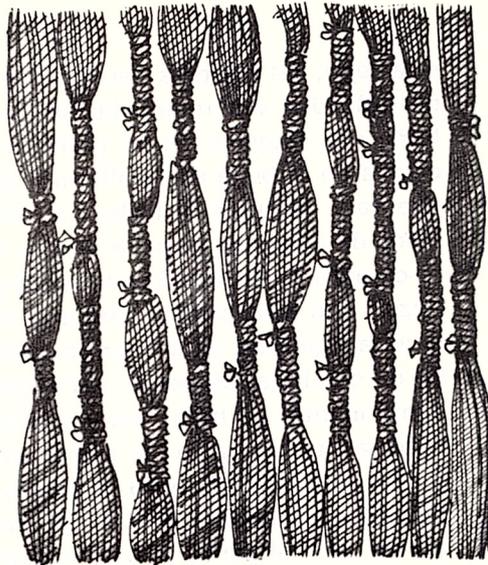
Los tintes darán los colores, los matices, la perdurabilidad de los mismos y la posibilidad del uso duradero de la tela. Todo ello unido a la buena calidad de las fibras empleadas.

Falta hablar de la diferencia fundamental. De la que muestra toda la riqueza y complejidad de esta técnica y que permite a la vez comprender la casi infinitud de posibilidades de diseños y la habilidad de quienes los ejecutan.

El proceso más simple está explicado en estos gráficos tomados de "Kulturen Handwerk Kunst".



IKAT:  
HILOS AMARRADOS



HILOS AMARRADOS  
Y TEÑIDOS

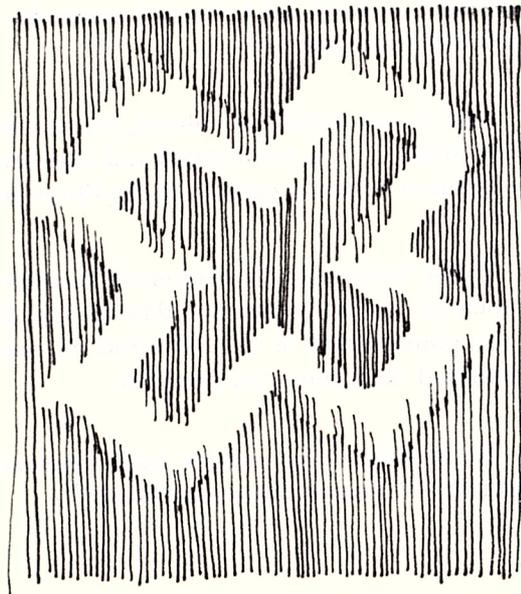


FIGURA OBTENIDA EN EL TEJIDO

En el primero, los hilos de la urdimbre están con su color natural y amarrados con algún tipo de fibra impermeable. (En Gualaceo, con cabuya). En el segundo, los mismos hilos ya teñidos, pero aún no desamarrados. Y, finalmente en el tercero, los hilos de la urdimbre, teñidos y desamarrados, mostrando las zonas antes amarradas con su color original, mientras las que estuvieron sin protección muestran la penetración del tinte y la adopción de su color.

Las líneas empleadas, unas más largas que otras, no son un error del dibujante, sino que tratan de graficar los efectos de la capilaridad: en unos hilos el tinte penetrará más que en otros; la posición, la presión que ejerza el amarrado sobre ellos, la mayor o menor acción de los mordentes o mordientes —esas sustancias que tienen el doble efecto de preparar los hilos para el teñido y ayudar a la fijación del color— en fin, por diferentes causas, la capilaridad dará esos bordes no perfectamente delineados que la práctica permite reconocer como característicos del ikat.

El ejemplo anterior es una muestra didáctica de lo que es esta técnica. Como el hombre siempre está insatisfecho, la búsqueda de las posibilidades de esta técnica ha sido grande, como podemos ver en las realizaciones del ikat existentes. Búsqueda tanto más grande cuanto que se aplica a algo tan humano como es el vestido y este no tiene como única finalidad la de la protección contra las inclemencias del clima, sino que se une muchas veces a factores religiosos (vestido ceremonial) o al prestigio social del usuario, cuando le sirve como muestra de su posición económica y social dentro de la comunidad.

Todos estos factores hacen que el amarrado de la

urdimbre, de la trama o de las dos, deje de ser tan sencillo y se den, gradualmente, pasos hacia diseños de mayor complejidad y conjuntos de mayor belleza.

Como prueba de lo anterior, una breve explicación de la técnica empleada en Gualaceo, estudiada y documentada por Dennis Penley. Dice este autor que existen dos técnicas fundamentales, según los artesanos deseen obtener diseños que se repitan idénticos a todo lo ancho del paño (Figura a) o deseen obtener lo que se suele conocer con el nombre de “figuras de espejo”: figuras que se repiten a sí mismas, como si originalmente hubieran sido las dos caras de un todo, o —como lo explica el nombre— como una figura reflejada (Figura b).

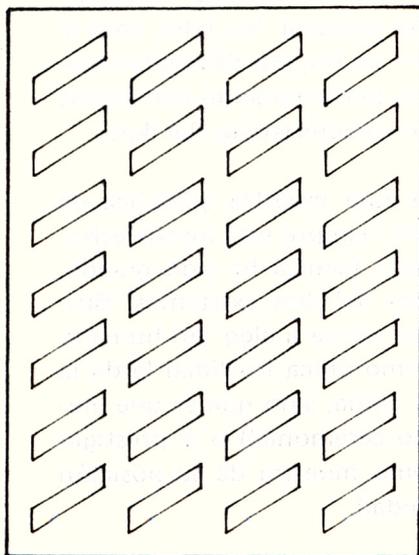


FIGURA a

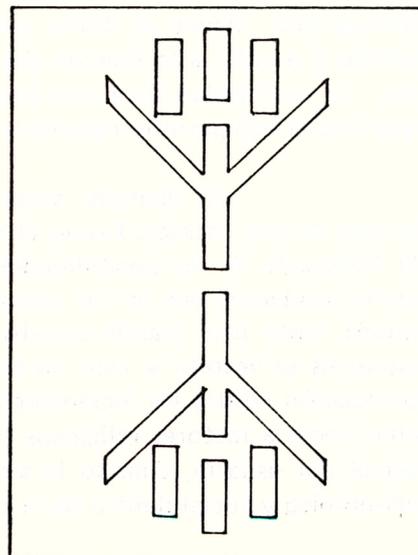
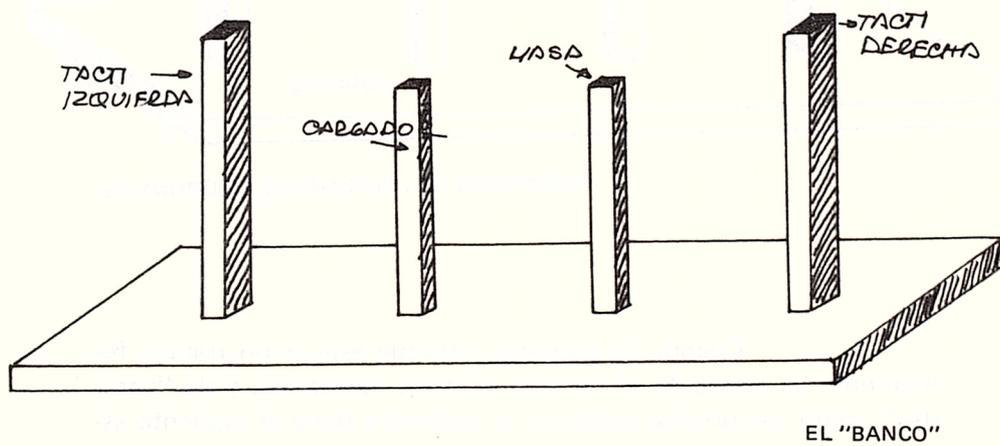


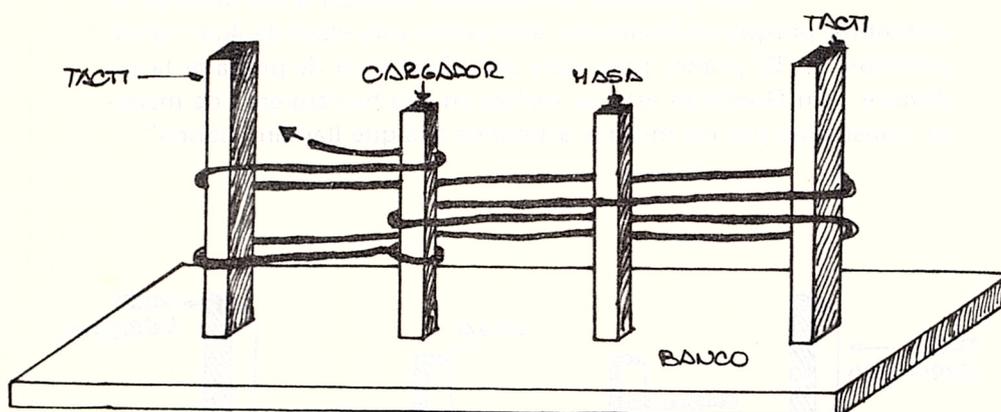
FIGURA b

Para obtener las primeras, existe un proceso de selección conocido como "selección en eses" o "selección de eses". La brevedad de un cuaderno, impide detallarla, pero se va a detallar la segunda posibilidad la de la "selección de rosas" que posibilita la obtención de figuras de espejos y permitirá, más adelante, comprender la complejidad de los diseños de las patolas de la India.

Los procesos de selección afectan a los hilos de la urdimbre, porque en Gualaceo, sólo existe esta clase de ikat —el de urdimbre—. El primer paso para un tejido es el de preparar la urdimbre. En Gualaceo esto se realiza en una herramienta de madera, construida por los mismos artesanos a la que llaman "banco".



Consta, como se puede apreciar, de un fuerte madero horizontal y cuatro verticales. De los verticales, los más importantes son los del centro entre los que se va a formar la cruz o cruce de la urdimbre.



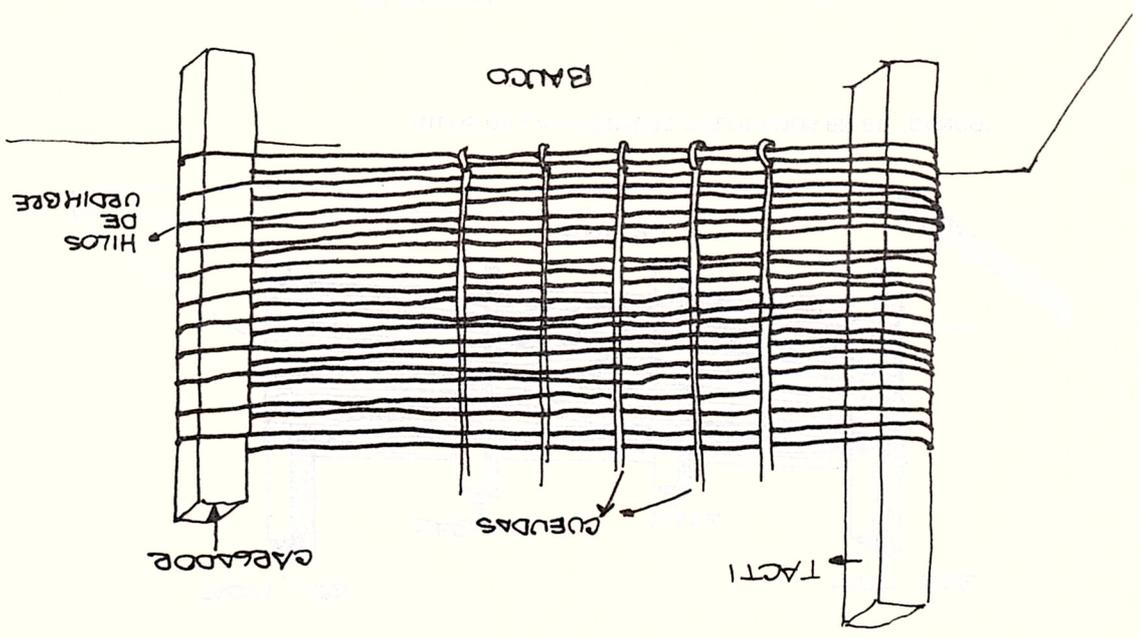
RECORRIDO DE LOS HILOS DE LA URDIMBRE

Cuando la artesana —porque este es un trabajo femenino— ha colocado el número de hilos necesarios, o de “pasadas” según sus propias palabras, la urdimbre tiene el siguiente aspecto.

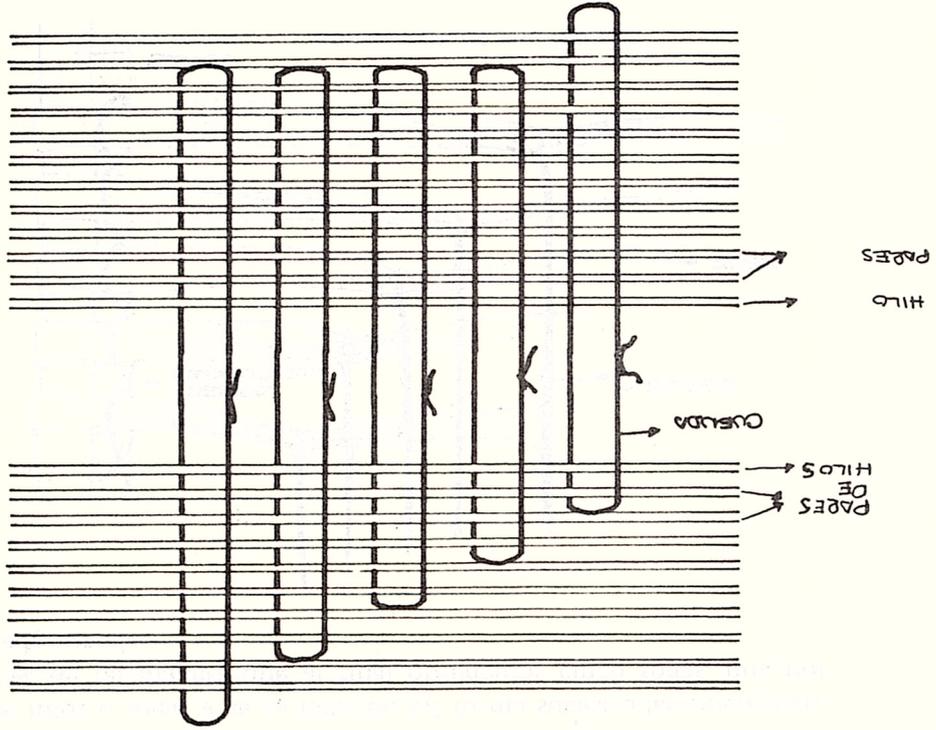
que podría calificarse como primer paso— y luego, en lo que equi- valdría a un segundo, cada cuenda—comenzando de izquierda a derecha, siempre, y siempre también de abajo hacia arriba, va pa- sando cada una por detrás de un par más que la anterior; la prime- ra pasa detrás de un par, la segunda detrás de dos, y así sucesiva- mente.

Los cinco primeros pares de hilos de la urdimbre por delante de los cuales pasaron todas las cuendas, es—en el dise- ño terminado— la línea guía— así la llaman— es decir que corres- ponderá a la línea central del diseño.

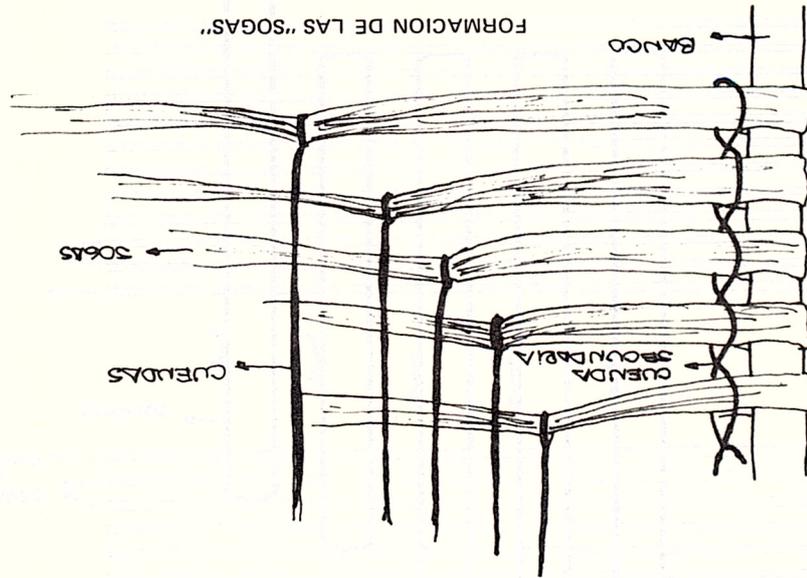
COLOCACION DE LAS "CUENDAS" EN EL PROCESO DE SELECCION DE "ROSAS"



ATADO DE LAS CUENDAS



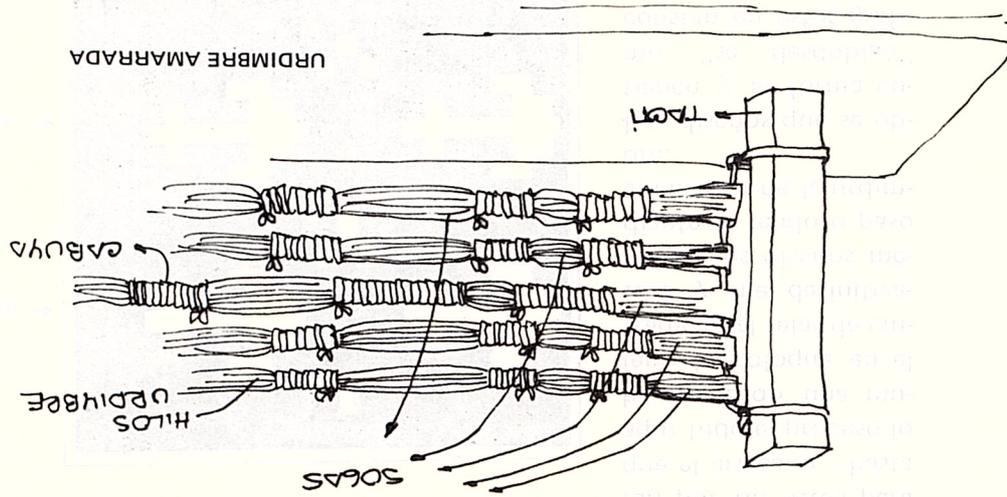
El tercer paso consistirá en dejar sueltos un número de hilos de la urdimbre para que los diseños aparezcan separados. Englobando todos los anteriores en uno solo, el cuarto paso será la repetición de los mismos: pasar por delante de cinco pares, pasar cada una por delante de un par más que la anterior y así, sucesivamente, hasta que todos los hilos de la urdimbre estén seleccionados por las cuendas.



Amarradas de la manera indicada, se pasa una cuerda secundaria encargada de mantener el orden de estos haces de hilos o sogas y se va halando en forma sucesiva las cinco cuerdas, de tal manera que al final obtenemos cinco sogas, una por cada cuerda.

Hay que notar que sólo la primera cuerda incluye en este amarrado el primer par de hilos al que en un comienzo estuvieron atadas todas.

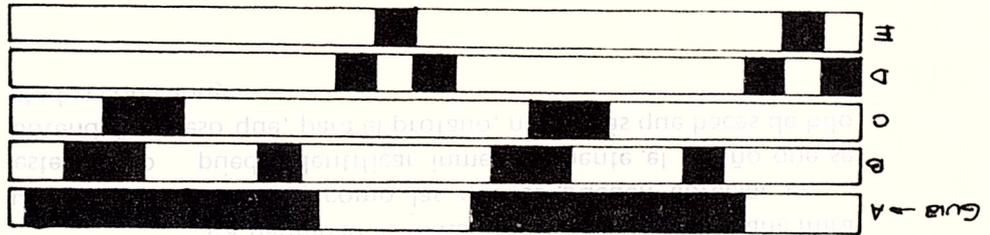
Si bien el proceso de selección ha terminado, los hilos aún no están listos para ser amarrados. Para ello es necesario apurionarlos y formar lo que denominan "sogas". Lo logran, amarrando las cuerdas de la manera que indica el dibujo.



La habilidad es tanta que cuando una artesana mira unas sogas amarradas como las que se pueden apreciar en este gráfico puede identificar inmediatamente el diseño que se obtendrá, en eso que, para el profano, no es más que haces de hilo atados con cabuya.

Sobre estas sogas la artesana realiza el amarrado de los diseños. Este amarrado es sumamente creativo pues puede escoger entre muchísimos de ellos que llevan nombres como pajaritos, dados, equis, "chauliacuros", etc.

Después se sacarán los hilos del "banco" y se los tendrá en una de las tres variantes básicas de tejido documentadas por Dennis Penley: con anillo, con anillina o con una mezcla de las dos.



EJEMPLO DE UN AMARRADO  
HIPOTETICO SOBRE CINCO "SOGAS"

Los hilos desamarrados cuidadosamente estarán por fin listos para que el artesano —hasta aquí todo el proceso lo ha realizado una mujer— lo coloque en el tradicional telar de cintura y fije definitivamente los diseños mediante el tejido o paso cuidadoso de la urdimbre. Los diseños que se obtienen y la forma como "se desdoblaron" constan en estos gráficos.

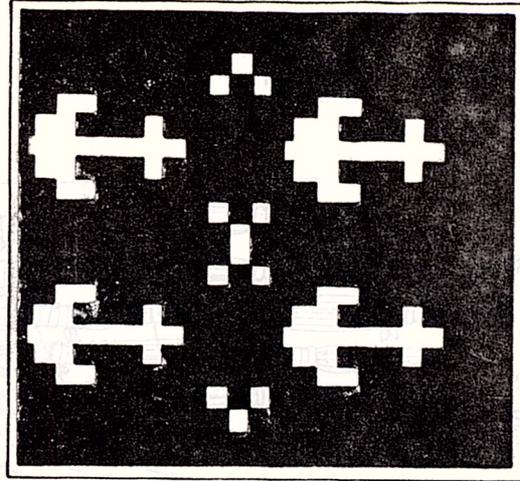
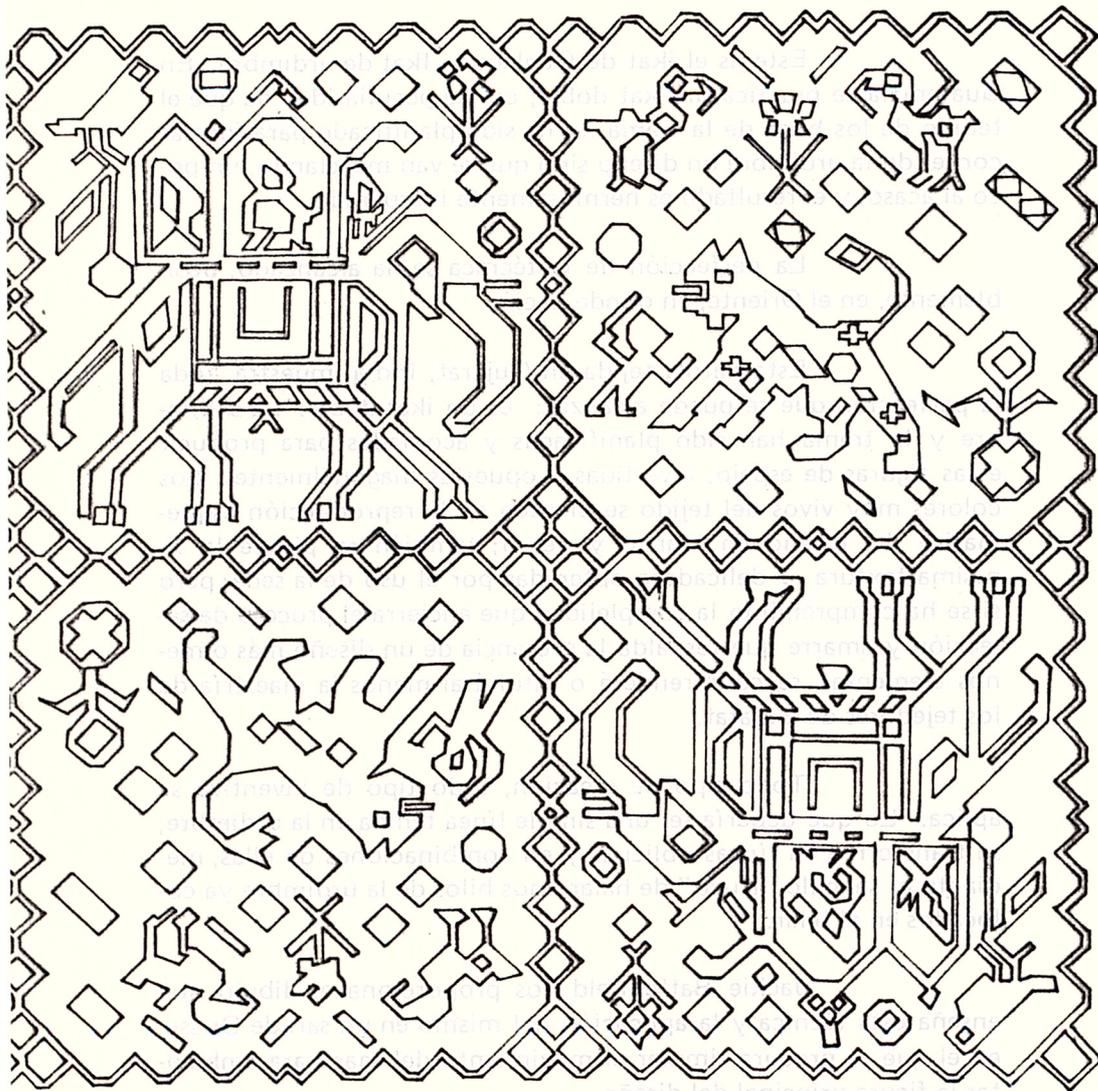
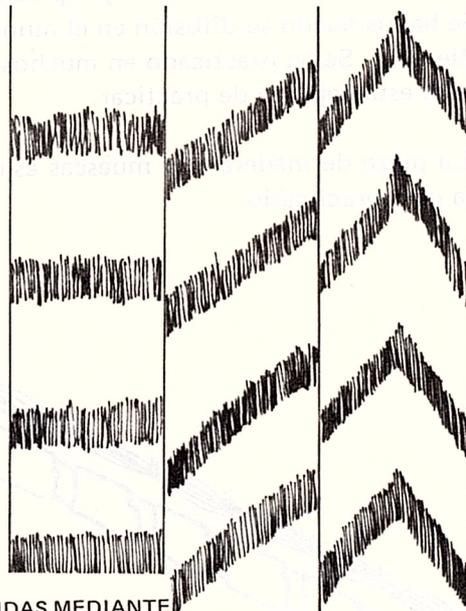
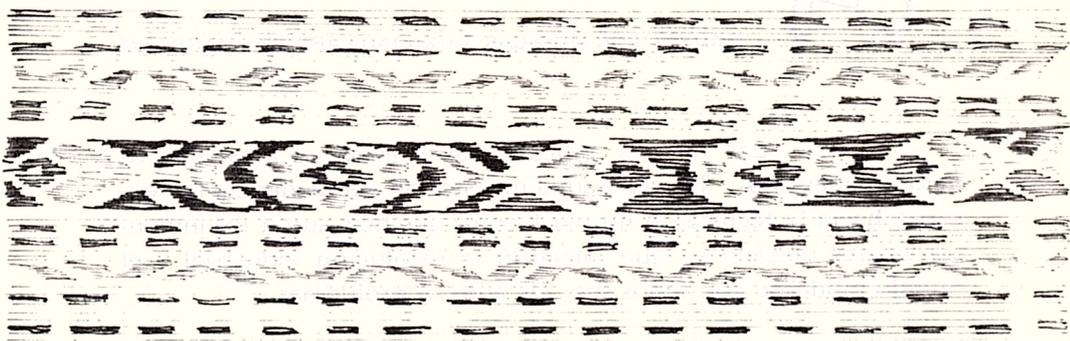


FIGURA OBTENIDA





VARIANTES OBTENIDAS MEDIANTE  
HALADO DE LOS HILOS DE LA URDIMBRE



APLICACION DE LA TECNICA DEL HALADO EN UN "SARI"

Este es el ikat. Estos son ejemplos de su técnica y realizaciones. Se ha insinuado su difusión en el mundo y su perdurabilidad en el tiempo. Se ha practicado en muchos lugares y épocas y se sabe que se está dejando de practicar.

La pieza de madera con muescas es una ayuda que se usó en Europa para practicarlo.



MADERA CON MUESCAS: AUXILIAR PARA EL AMARRADO

Las ranuras indicaban al artesano el lugar exacto para el amarrado. Tal vez es una muestra de esa tendencia tan europea hacia la técnica, la misma técnica que hizo surgir los inmensos telares mecánicos, que iniciaron la revolución industrial y el mundo moderno con todos sus adelantos y problemas.

El ikat, y tantos otros elementos una vez que se los estudia, muestran ese parentesco entre los pueblos del mundo: es la misma técnica la que crea el rebozo mexicano y el paño de Gualaceo; es su hermana mayor la que hace las patolas en la India. Es la misma técnica que sufre la arremetida de las telas industriales: "sólo dos familias de Patan tejen las patolas", pocos artesanos tejen paños en Bullcay y Bulzhún, aledaños de Gualaceo, y los oímos decir que sus hijos no quieren aprender el arte de sus padres.

El ikat no va a morir: hay demasiados libros que lo documentan y muchas personas que lo aprenden y lo practican, pero cambiándolo de función. No es lo mismo el ikat practicado con casi misticismo para producir un vestido ceremonial o un sudario, que el aprendido en libros de vulgarización para elaborar telas que serán colgadas en las paredes.

La supervivencia de la autenticidad sólo puede lograrse con una revalorización del trabajo artesanal. Y esta revalorización no tiene nada de romanticismo es, simplemente, conciencia del valor del trabajo.

Este Cuaderno ha tratado de mostrar el trabajo que ocultan los tejidos de ikat. Ojalá lo consiga. □

# BIBLIOGRAFIA

BATTENFIELD, Jackie

Ikat Technique

BUHLER, Alfred, RAMSEYER, Urs, RAMSEYER-GYGI, Nicole  
patola und geringsing, Zeremonialtücher aus Indien  
und Indonesien.

CENTRO INTERAMERICANO DE ARTESANIAS Y ARTES  
POPULARES

Boletín de Información No. 9

PENLEY, Dennis

Paños de Gualaceo con técnica ikat. (Manuscritos  
del CIDAP).

TAULLARD, Alfredo

Tejidos y Ponchos indígenas de Sudamérica, Ed.  
Guillermo Kraft Limitada. Buenos Aires 1949.

Varios

Kulturen Handwerk Kunst

RIVET, Paul

Los Orígenes del Hombre Americano. Fondo de  
Cultura Económica. México 1974.